



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA
Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOSÓFICAS

EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS DE GRADO
DOCTORADO EN FILOSOFÍA
ESTÉTICA

EDGAR SILVESTRE VITE TISCAREÑO

ASESOR:

DRA. MARÍA HERRERA LIMA



MÉXICO, D.F.

2011



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.

A mis padres,
quienes me han apoyado siempre.

Agradecimientos

En primer lugar deseo agradecer a mi familia, en especial a mis padres, quienes me han apoyado incondicionalmente en todos los proyectos que he llevado a cabo a lo largo de mi vida. Ellos fueron la causa principal de mi inclinación hacia la cultura, la literatura y el arte en general. También deseo mencionar a mi hermana, quien ha sido un apoyo constante en mi vida y con quien he discutido temas de estética.

Agradezco a la Dra. María Herrera, quien aceptó dirigir esta investigación, con quien he tenido oportunidad de discutir a fondo los temas tratados y sobre todo me ha ayudado a vencer las dificultades a las que me he enfrentado. Por otro lado, agradezco al Dr. Carlos Pereda por sus comentarios y pertinentes críticas para la discusión a fondo de mi tesis. Agradezco también a la Mtra. Rita Eder, quien me orientó a lo largo de mi investigación para llevar a cabo una aproximación interdisciplinaria a la interpretación de las artes visuales. Al Dr. Luis Xavier López-Farjeat, a quien debo en gran parte mi interés en la reflexión filosófica sobre las artes y mis inicios en los terrenos de la estética. Al Dr. Héctor Zagal, quien se convirtió en mi mentor y quien me mostró el poder catártico de la ironía en la filosofía. A todos aquellos profesores que con mucho cariño y paciencia intervinieron en mi formación como filósofo y como persona.

A mis compañeros y amigos. En especial quiero referirme a Mario Gensollen, con quien llevo una larga amistad, con quien siempre será un gusto discutir de filosofía y de cualquier otra cosa. A Myriam Albor, quien es una gran filósofa y artista, con quien he tenido la oportunidad de intercambiar puntos de vista sobre ambas disciplinas. A Astrid Ruiz, quien ha sido una fuente de inspiración y con quien siempre será un gusto compartir. Por último quiero agradecer al CONACYT, cuyo apoyo ha hecho posible la conclusión de esta investigación.

El problema de la interpretación del arte contemporáneo

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 4 |
| 1. Los tipos de interpretación en el arte..... | 9 |
| 1.1 La interpretación como explicación y como ejecución..... | 10 |
| 1.2 El rechazo del formalismo a la interpretación..... | 21 |
| 1.3 La dimensión teórica de la interpretación..... | 25 |
| 2. Los productos culturales y el pluralismo interpretativo..... | 31 |
| 2.1 El carácter constructivo de la cultura..... | 32 |
| 2.1.1 La necesidad de una adecuada concepción antropológica..... | 35 |
| 2.1.2 La dimensión biológica y la culturalización..... | 42 |
| 2.1.3 Las propiedades intencionales..... | 47 |
| 2.1.4 La práctica artística como guía de la interpretación..... | 53 |
| 2.2 La oposición entre un monismo y un pluralismo interpretativo..... | 58 |
| 2.2.1 Crítica a una sola interpretación del arte..... | 60 |
| 2.2.2 El carácter abierto de las obras..... | 62 |

| | |
|--|-----|
| 2.3 Objeciones en contra de una ontología de la cultura..... | 64 |
| 3. El fin de las narrativas históricas y el problema de los indiscernibles..... | 69 |
| 3.1 Una aproximación histórica a la interpretación del arte..... | 70 |
| 3.1.1 El arte posthistórico..... | 71 |
| 3.1.2 La contextualización de las obras..... | 75 |
| 3.2 Los criterios para identificar una obra de arte..... | 81 |
| 3.2.1 La apropiación de lo cotidiano..... | 81 |
| 3.2.2 La teoría institucional y el mundo del arte..... | 83 |
| 3.3 La confusión entre percepción e interpretación..... | 88 |
| 3.4 La recepción de las artes visuales..... | 92 |
| 4. La historia del arte y la crítica en la interpretación de las artes visuales..... | 98 |
| 4.1 El modernismo en la pintura y la escultura..... | 101 |
| 4.2 El minimalismo en el desarrollo de las artes visuales..... | 109 |
| 4.3 La aparición de los géneros híbridos..... | 113 |
| 4.4 Entre la materialidad y la carga conceptual..... | 118 |
| 4.5 Algunas dificultades sobre el arte conceptual..... | 122 |

| | |
|---|-----|
| 5. Casos complejos de interpretación en las artes visuales..... | 133 |
| 5.1 Los <i>ready-mades</i> de Marcel Duchamp..... | 136 |
| 5.1.1 El abandono de la pintura..... | 137 |
| 5.1.2 La revelación de las convenciones artísticas..... | 140 |
| 5.1.3 La dimensión estética de los <i>ready-mades</i> | 144 |
| 5.1.4 La insuficiencia de un análisis formal..... | 148 |
| 5.1.5 El uso de la ambigüedad y la ironía..... | 151 |
| 5.2 Los <i>combinados</i> de Robert Rauschenberg..... | 158 |
| 5.2.1 La tridimensionalidad al extremo..... | 161 |
| 5.2.2 La emancipación de la superficie pictórica..... | 163 |
| 5.2.3 El paso de lo vertical a lo horizontal..... | 165 |
| 5.2.4 Una muestra de arte ultra-conceptual..... | 167 |
| 5.3 Los objetos representacionales de Jasper Johns..... | 171 |
| 5.3.1 La fusión entre lo representado y lo real..... | 172 |
| 5.3.2 De lo pictórico a lo escultórico..... | 175 |
| 5.3.3 El significado de la imagen visual..... | 177 |
| Conclusiones..... | 182 |
| Anexo..... | 189 |
| Bibliografía..... | 195 |

Introducción

El desarrollo de las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia ha generado una gran pluralidad de concepciones que no sólo han alterado la producción de las obras, mediante la incorporación de nuevos materiales y la experimentación con una gran diversidad de técnicas, sino que también han modificado su apreciación y comprensión por parte del público. Estos cambios se acentuaron con la aparición de los movimientos de vanguardia y con las manifestaciones posteriores, lo que dio lugar a una serie de obras que no pueden discutirse por medio de los criterios anteriores.

El propósito de mi investigación ha sido analizar el problema de la interpretación de las artes visuales, a partir de los cambios más notables que se dieron en el arte postvanguardista, destacando la aparición de manifestaciones como el arte conceptual. Con esta finalidad he seleccionado una serie de obras que ponen de manifiesto una ruptura radical con los principios que habían predominado en las artes tradicionales, lo que dio lugar a nuevos problemas sobre la interpretación.

Las obras que he escogido son las siguientes: *Rueda de bicicleta* (1913), *Fuente* (1917), *Tongue in check* (1959) de Marcel Duchamp; *De Kooning borrado* (1953), *Cama* (1955) y *Monograma* (1959) de Robert Rauschenberg; *Tiro al blanco con cuatro caras* (1955), *Tres banderas* (1958) y *Bronce pintado* (1960) de Jasper Johns. Estas obras ponen de manifiesto que la planeación está por encima del resultado final, que la casualidad forma parte del proceso creativo y productivo, que no tienen como prioridad generar una experiencia estética en el espectador, que su ambigüedad da lugar a múltiples lecturas, además de que reducen a lo

mínimo el soporte físico de sus piezas y en algunos casos éste será anulado prácticamente en su totalidad.

Para llevar a cabo mi análisis sobre estas obras y las condiciones históricas en que se originaron me baso en dos aproximaciones correspondientes a distintas disciplinas, que son complementarias entre sí. La primera consiste en discutir estos temas a partir de los debates más importantes que se han generado en la tradición analítica anglosajona, debido a que estos autores nos brindan una serie de claves pertinentes para discutir los problemas implicados en la interpretación del arte. Con este propósito, realizo una revisión crítica del planteamiento teórico de Monroe Beardsley, Arthur Danto, George Dickie, Joseph Margolis, David Novitz, Torsten Pettersson y Noël Carroll.

La segunda aproximación consiste en un retomar algunas teorías pertenecientes a la historia del arte y la crítica que han examinado este fenómeno. Al respecto, cabe destacar el planteamiento de Clement Greenberg sobre el modernismo, la crítica de Rosalind Krauss a la propuesta de Greenberg, la teoría de Lucy Lippard sobre la progresiva desmaterialización de las artes visuales, la caracterización de Lawrence Alloway sobre el minimalismo, la concepción de Harold Rosenberg sobre la *action painting* y la propuesta de Joseph Kosuth sobre el arte conceptual. Además reviso los comentarios de algunos críticos, destacando el caso de Thierry de Duve, Pierre Cabanne, Dalia Judovitz, William Camfield, Louise Norton, Helen Molesworth, Robert Mattison y Leo Steinberg.

Tomando en cuenta los enfoques mencionados he dividido mi investigación en cinco capítulos. En el primero planteo la necesidad de distinguir la pluralidad de sentidos que tiene la interpretación y cómo cada uno se aplica en el terreno artístico. Por ello es necesario considerar que la interpretación de las artes tiene

distintas funciones, de acuerdo a las motivaciones y propósitos de quien la lleva a cabo. Esto resulta sumamente útil para entender que la interpretación en el arte no se limita a la realización de un análisis crítico para esclarecer algún aspecto de una obra, sino que también involucra la imaginación y creatividad del intérprete, lo que es notable en las artes escénicas.

Otro sentido de interpretación que tomo en cuenta se refiere a los fundamentos que subyacen en toda concepción teórica del arte. Por esta razón un formalismo como el defendido por Monroe Beardsley no es suficiente para entender la complejidad de las artes visuales. Esto se debe a que el formalismo es incapaz de explicar obras que no producen una experiencia estética en el espectador, ni muestran la habilidad técnica del artista. Además, la aplicación de las categorías formales en el análisis de una obra determinada requiere de una justificación teórica y no solamente de una aproximación histórica.

En el segundo capítulo discuto la necesidad de sostener una teoría adecuada sobre los principios constitutivos de las manifestaciones culturales para entender de qué modo funciona la interpretación del arte. Con este propósito retomo algunos aspectos centrales de la teoría de Joseph Margolis sobre este tema, destacando su defensa de las propiedades intencionales. En particular discuto el problema de reducir la intencionalidad al ámbito privado y niego que éste sea el único criterio adecuado para interpretar una obra. En contraste, defiendo la dimensión social de la intencionalidad, a partir de la práctica artística, correspondiente a cada disciplina artística.

El otro problema que examino en este capítulo es la pluralidad de interpretaciones que puede darse sobre una misma obra y las razones por las que no puede sostenerse una sola interpretación correcta. De este modo critico la

defensa de David Novitz sobre un monismo interpretativo y los límites de su concepción sobre el arte. La principal dificultad de su propuesta consiste en que trata la interpretación de las manifestaciones artísticas como si fueran cualquier objeto físico, pues pasa por alto su carga cultural e histórica.

En el tercer capítulo examino cómo se relaciona una adecuada aproximación histórica sobre el arte con el problema de la interpretación, a partir de la ruptura que se dio con el arte postvanguardista y posteriormente con el arte contemporáneo. Con este propósito examino la propuesta de Arthur Danto sobre el fin de las grandes narrativas, lo que implica que ya no existen principios comunes y que cualquier cosa puede ser aceptada. Además, comparo esta teoría con la propuesta de Margolis sobre la necesidad de establecer una vinculación interna entre los cambios que se dan en las diversas épocas y las teorías históricas. La razón de esto es que las obras que he seleccionado requieren de una detallada contextualización, que debe aplicarse de forma muy específica en cada una de ellas.

En este mismo capítulo discuto cuál es la relación entre percepción e interpretación, a partir de la existencia de obras que se identifican con objetos de uso cotidiano y que no pueden distinguirse si nos basamos únicamente en la experiencia sensible. Con este propósito reviso la teoría de Danto sobre el problema de los indiscernibles y analizo su conexión con la teoría institucional de George Dickie. También realizo una crítica a la teoría de Margolis, quien defiende que toda percepción sensible está orientada por una interpretación, lo que puede dar lugar a un relativismo epistémico y negar que los seres humanos tengamos un conocimiento común, independientemente de nuestras coordenadas culturales, sociales e históricas. Por esta razón discuto por qué la defensa de un relativismo cultural no tiene por qué basarse en un relativismo epistémico y por lo tanto no deben confundirse entre sí.

En el cuarto capítulo analizo la genealogía inmediata del arte conceptual, a partir del minimalismo. Con esta finalidad examino la posición de Clement Greenberg sobre el modernismo, su apología del expresionismo abstracto y su crítica al minimalismo. En contraste, realizo una revaloración del minimalismo y su importancia en el arte posterior, a partir del planteamiento de Rosalind Krauss. También estudio la progresiva desmaterialización de las artes visuales y la aparición de los géneros híbridos a partir del minimalismo, tal como lo defiende Lucy Lippard. Esto se relaciona con la teoría de Danto sobre los indiscernibles y la necesidad de buscar un criterio alternativo a la percepción sensible. Además reviso la propuesta de Joseph Kosuth sobre el arte conceptual y realizo una crítica a la misma, sobre todo en lo referente al excesivo peso que le da a la carga analítica y el soporte teórico de estas obras.

En el quinto capítulo realizo un análisis de los casos complejos que he seleccionado, a partir de las teorías filosóficas y los planteamientos críticos examinados a lo largo de mi investigación. La razón de haber escogido obras de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Jasper Johns radica en que estos artistas se preguntan por los criterios adecuados para comprender y valorar el arte, las condiciones por las que un objeto determinado es aceptado en la esfera artística, así como por los límites de la interpretación y su relación con la percepción sensible. Por esta razón, examino de qué modo estos artistas dan lugar a una reflexión crítica sobre los medios de producción y la naturaleza convencional del arte, al poner en duda los principios que habían regido en las artes visuales tradicionales.

I. Los tipos de interpretación en el arte

Ya no se trata de preguntar ¿qué es el arte?, sino ¿cuándo hay arte?, ¿qué cosa hace el arte? O hasta ¿cómo nosotros, *regardeurs*, hacemos arte? La estética de inspiración analítica inició este procedimiento a partir de los años cincuenta.

Yves Michaud

Uno de los cambios más radicales en el desarrollo histórico del arte lo encontramos en los movimientos vanguardistas de inicios del siglo XX, como ocurre en el caso del Dadaísmo, que criticó seriamente los principios y las convenciones que habían dominado al arte tradicional y que correspondían a los valores defendidos por la burguesía. De este modo se dio lugar a una serie de cuestionamientos relacionados con la producción de las artes visuales, la exhibición de las mismas en museos o galerías, así como su recepción por parte de los expertos y del público en general.

Por esta razón examino de qué manera los *ready-mades* de Marcel Duchamp contribuyeron en la generación de este fenómeno y sentaron las bases para el desarrollo del arte postvanguardista, aunque adquirieron un sentido totalmente distinto, tal como puede observarse en los trabajos de Robert Rauschenberg y Jasper Johns. De este modo he seleccionado algunas obras de estos artistas que ponen en duda el papel de la autoría y autenticidad en la construcción de una pieza, que pueden confundirse con un objeto de uso cotidiano, que no necesariamente producen una experiencia estética en el espectador, que ponen el proceso creativo por encima del resultado final, que son ambiguas y admiten una pluralidad de lecturas.

El propósito de mi investigación es realizar un análisis sobre la interpretación de las artes visuales, a partir del estudio de obras que no pueden apreciarse ni

entenderse mediante las categorías tradicionales y por lo tanto requieren de un nuevo tipo de aproximación. Con esta finalidad examino algunos de los debates más importantes que se han generado en la filosofía analítica, destacando la necesidad de una adecuada concepción de la cultura para comprender el arte, el tipo de aproximación histórica que requieren las nuevas manifestaciones artísticas, así como la relación entre percepción e interpretación de las obras, para después discutir de qué modo estos elementos se vinculan con los casos difíciles que he seleccionado, en qué medida se distinguen de las manifestaciones anteriores, cuáles son sus aspectos problemáticos y qué criterios pueden orientarnos al momento de su interpretación.¹

1.1 La interpretación como explicación y como ejecución

En este capítulo realizo un primer acercamiento al problema de la interpretación, para después examinar cuál es su aplicación en el terreno artístico. Con este propósito retomo el planteamiento de Torsten Pettersson en un artículo titulado “What Is an Interpretation?”, donde cuestiona qué es la interpretación en el mundo occidental, analiza sus diversos géneros, su estructura y los principios que la conforman. Pettersson distingue tres tipos de interpretación, basándose tanto en nuestro uso del lenguaje, como en su aplicación en la práctica:

- 1) Una interpretación consiste en la representación conceptual de las acciones o producciones de los seres vivos. Ésta tiene por objeto los elementos que el intérprete considera poco comprensibles, con la finalidad de esclarecer su significado o función.²

¹ Las razones históricas y las teorías críticas que se relacionan con estos cambios en la producción y recepción de las artes plásticas son examinadas en el cuarto capítulo, con la finalidad de explicar cuáles son los cambios más notables del arte hasta nuestros días. Una vez examinada la perspectiva de la Historia del arte y la Crítica sobre este fenómeno, en el quinto capítulo planteo de qué modo puede llevarse a cabo una interpretación de las obras que considero más significativas de los artistas mencionados y que resultan casos sumamente discutibles.

² *Vid.* Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. Montreal: Universidad McGill-Queen, 2003. p. 32.

- 2) Una interpretación consiste en la ejecución sensible de la representación de una manifestación artística o de un fenómeno de la realidad.³
- 3) Una interpretación consiste en la representación conceptual de los procesos y estados del mundo físico. Ésta tiene por objeto los elementos que el intérprete considera poco comprensibles y su finalidad es esclarecer sus relaciones espaciales, temporales o causales.⁴

Esta división nos muestra que la interpretación no se reduce a la formulación de una explicación del mundo o del hombre, sino que también puede implicar la ejecución de una acción. La interpretación no se limita a la clarificación del significado o función de algo, sino que involucra otras metas, sobre todo cuando la relacionamos con las manifestaciones culturales. Por esta razón reviso la distinción entre el primer y segundo tipo de interpretación, pues se relacionan con el análisis de las acciones y producciones de los seres humanos, donde podemos situar las discusiones sobre arte.⁵

Pettersson denomina el primer tipo de interpretación como “discursiva” y el segundo como “ejecución”. La interpretación discursiva se caracteriza por ser una explicación que busca la organización o comprensión racional de algo que no resulta claro ni evidente para el receptor. Esta práctica interpretativa produce una conceptualización que generalmente se expresa verbalmente, a través de una discusión presentada en un libro, un artículo, una reseña o una conferencia. Un ejemplo de su aplicación en el terreno artístico es la formulación de un juicio crítico acerca de una obra. Es necesario aclarar que no sólo se articula lingüísticamente

³ Vid. Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 48.

⁴ Vid. Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 48.

⁵ El tercer tipo corresponde a la explicación causal de los fenómenos naturales propia de las ciencias empíricas, por lo que no me detendré a examinarla. Para ahondar en esta dimensión de la interpretación, vinculada con una serie de problemas pertenecientes a la Epistemología y la Filosofía de la Ciencia ver Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 41.

sino que también puede comunicarse por otros medios como son signos, fórmulas, esquemas, diagramas, gráficas o cualquier otra forma de racionalización.⁶

Lo que este autor llama interpretación discursiva requiere de una justificación y fundamentación adecuadas. Este tipo de interpretación debe ser compatible con la obra y por ende no puede limitarse a establecer una relación arbitraria con la misma. La explicación que se logra mediante esta interpretación no es accidental, sino que requiere de un contexto y se basa en un conocimiento racional. De otro modo no tendría sentido pretender esclarecer un aspecto de una obra que resulta poco claro o confuso, por lo que supone la existencia de mejores interpretaciones que otras. Esta consideración es relevante pues nos muestra que no toda interpretación es válida y por lo tanto que ésta práctica tiene un límite.⁷

Pettersson defiende que la interpretación no debe confundirse con su objeto, pues éste no es creado por el intérprete. Esto contrasta con posturas como el constructivismo en el terreno literario, para el que la interpretación sí produce el texto y por lo tanto existen tantas interpretaciones como lectores. Sin embargo, es posible sostener la independencia entre una obra y su interpretación, como cuando en literatura nos referimos a un texto, sin que sea necesario interpretarlo. Por otro lado para que la una interpretación resulte plausible es indispensable que se base en la evidencia que la obra presenta por sí misma:

Estos hechos –las limitaciones impuestas a la obra en la aplicación de una estrategia interpretativa que es aceptable y la posibilidad de referirnos a la obra sin necesidad de interpretarla– pueden explicarse solamente si se asume que al menos en algunos aspectos, la obra es independiente de la interpretación que busca explicarla. Por esto es necesario insistir en que una interpretación siempre es *sobre algo*.⁸

⁶ Vid. Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 34.

⁷ Vid. Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 35.

⁸ Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 39. Traducción mía.

La interpretación discursiva no se limita a esclarecer el significado de una acción o producto humano, sino que puede encaminarse a clarificar su función. Al respecto, Pettersson plantea que este tipo de interpretación consiste en explicar la utilidad y finalidad de los diversos artefactos humanos. Esta distinción es relevante, pues nos permite llevar a cabo una gama más amplia de interpretaciones sobre las distintas manifestaciones culturales. La interpretación de la función también puede aplicarse al arte, como cuando se pretende demostrar en qué consiste el papel de un personaje dentro de una obra literaria. La explicación de la función de este elemento nos sirve para comprender y apreciar la obra en su totalidad:

Éste es un enfoque de la interpretación que se relaciona con el significado de una obra de arte (como cuando interpretamos la función del portero en *Macbeth* como un agente que le agrega comicidad a esta tragedia). En nuestra confrontación con los artefactos humanos y no sólo con obras de arte, éste es nuestro enfoque interpretativo dominante y muchas veces es el único posible.⁹

Por su parte la interpretación como ejecución implica la adopción de una obra por parte de un músico, un actor o un bailarín y no se limita a una explicación discursiva de la misma. A diferencia de la interpretación discursiva, ésta se manifiesta a través de una representación escénica, empleando una coreografía, mediante el uso de lenguaje corporal o a través de la expresión musical. En pocas palabras, esta interpretación da lugar a una nueva versión de una obra hecha por alguien más y por lo tanto la ejecución del intérprete no se identifica con la pieza original:

Una interpretación como ejecución usualmente constituye una obra de arte por sí misma y por lo tanto está menos ligada a su objeto que una interpretación discursiva (...) Los músicos son respetados por su visión personal, inclusive cuando el *tempo* de su interpretación no sigue las indicaciones del compositor o el director de una orquesta se aleja radicalmente de las mismas y es laureado si el resultado es suficientemente bueno.¹⁰

⁹ Torsten Pettersson. "What Is an Interpretation", en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. Op. Cit. p. 45-46. Traducción mía.

¹⁰ Torsten Pettersson. "What Is an Interpretation", en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. Op. Cit. p. 34. Traducción mía.

La diferencia más notable es que la interpretación discursiva es una explicación teórica y la interpretación como ejecución consiste en una expresión personal que conlleva la realización de una acción. También tienen ciertas semejanzas, pues las dos son intentos de mostrar un objeto desde distintas perspectivas y generalmente una implica a la otra, como cuando un músico ejecuta la obra de alguien más, para lo que él requiere poseer previamente una concepción racional de la misma. Pettersson sostiene que este tipo de interpretación supone una interpretación discursiva, pues para que un artista interprete una obra, primero debe comprenderla de alguna manera. Por esta razón a pesar de que la estructura, las motivaciones y las metas de estos tipos de interpretación no son equivalentes, se vinculan estrechamente, al momento de aplicarse al arte.¹¹

David Novitz es otro autor para quien la interpretación de las manifestaciones artísticas no se reduce a una búsqueda de comprensión, ni a una recepción pasiva, sino que además involucra creatividad e imaginación por parte del público. Esto se debe a que en la esfera artística hay obras que admiten más de una interpretación y en ocasiones pueden ser incompatibles entre sí. Por ello no toda interpretación es equivalente con otra, pues de acuerdo a las características de la obra y la finalidad de quien la lleva a cabo habrá una gama muy amplia de soluciones.¹²

En un artículo titulado “Interpretation and Justification” Novitz establece la diferencia entre una interpretación explicativa y una interpretación creativa.¹³ La primera consiste en dar una explicación causal de un objeto o fenómeno que no se comprende claramente, por lo que su finalidad es proporcionarnos cierto

¹¹ Vid. Torsten Pettersson. “What Is an Interpretation”, en *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. *Op. Cit.* p. 33.

¹² Vid. David Novitz. “Interpretation and Justification”, en *The Philosophy of Interpretation*. Cambridge: Blackwell, 2000. p. 4.

¹³ David Novitz no solamente realiza esta clasificación tomando en cuenta la pluralidad de metas y motivaciones que tiene la interpretación en general, así como su aplicación en la esfera artística, sino que también toma cuenta la forma específica en que justificamos cada uno de estos tipos de interpretación desde una perspectiva argumentativa.

conocimiento. En cambio la interpretación como creación involucra la forma en que el público, el espectador o el artista completan un aspecto abierto de la obra, poniendo a prueba su intuición e imaginación:

La interpretación creativa afecta directamente nuestra relación con los objetos culturales, aunque no esté diseñada para asegurar nuestra comprensión o para vencer nuestra ignorancia. Algunas veces este tipo de interpretación es obvia para quien la formula. Por esta razón una obra ficticia o un objeto natural pueden requerir de la imaginación, sin que por ello se garantice su comprensión.¹⁴

La interpretación creativa surge cuando en una obra de arte encontramos ciertos aspectos indeterminados que serán resueltos por la invención del intérprete y que por lo tanto pondrán a prueba su ingenio. Novitz sostiene que este tipo de interpretación no puede considerarse como correcta, sino que más bien resulta plausible, pues admite distintas soluciones. Esta interpretación no garantiza nuestra comprensión de la obra en cuestión, aunque puede ayudarnos a alcanzarla: “Las interpretaciones creativas corresponden a las indeterminaciones de una obra, como puede ser un personaje o un estado de acontecimientos, de los que existe un amplio rango de posibles elaboraciones, todas igualmente plausibles, pero no siempre compatibles entre sí.”¹⁵

Novitz sostiene que la interpretación creativa se caracteriza porque incorpora una serie de elementos subjetivos, relativos a nuestra experiencia individual, así como a nuestra adquisición cultural de diferentes creencias, expectativas y valores. El modo en que se articulen dichos elementos, al momento de interpretar una obra de arte, dependerá estrechamente de las capacidades e intereses particulares del intérprete. Por lo tanto este tipo de interpretación tiene múltiples alternativas, no persigue una sola meta y no tiene como finalidad principal disipar nuestra ignorancia.¹⁶

¹⁴ Vid. David Novitz. “Interpretation and Justification”, en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 5. Traducción mía.

¹⁵ David Novitz. “Interpretation and Justification”, en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 5. Traducción mía.

¹⁶ Vid. David Novitz. “Interpretation and Justification”, en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 6-7.

Las características de la interpretación creativa nos remiten a la interpretación como ejecución de Petterson, pues la solución de una indeterminación en disciplinas artísticas como la música, implica una nueva versión por parte del intérprete. Sin embargo, la interpretación creativa también puede aplicarse a la literatura, como cuando imaginamos a un personaje, cuya apariencia no ha sido especificada por el autor. En este caso no se realiza ninguna acción, sino que basta con la formulación de una hipótesis que sea coherente con el resto de la historia y por lo tanto también implica creatividad por parte del receptor:

Sin reflexionar sobre ello e incluso sin percatarse de lo que ha hecho, el lector sale de la novela en líneas particulares de la misma y lo hace imaginando que Elizabeth Bennet tiene ciertas cualidades, que son consistentes con el texto, pero que no se refieren específicamente. Del mismo modo la ejecución de un pianista sobre una pieza musical puede ser una interpretación creativa, y lo será si el artista llena irreflexivamente las indeterminaciones de la partitura y lo hace sin tratar de resolver un particular problema, pensando que su *performance* es obvio.¹⁷

La interpretación creativa no sigue un solo camino, ni tiene como meta hacerlo. A pesar de esto, dicha interpretación no es arbitraria, ni totalmente abierta, sino que se basa en ciertos elementos de la obra que le sirven de guía. Por esta razón la solución de un aspecto abierto de una obra de arte no sólo toma en cuenta las propiedades físicas y la experiencia sensible de la misma, sino que se basa en las convenciones culturales que la rodean. Desde la perspectiva de Novitz esto se debe a que los objetos culturales no sólo tienen una dimensión material, sino que también poseen propiedades intencionales:

Es claro que los objetos culturales no poseen las mismas propiedades que los objetos naturales, pues estos últimos se caracterizan por la encarnación material de sus propiedades, a diferencia de la mayoría de las propiedades de los productos culturales que son intencionales y se sitúan solamente en nuestro conocimiento de convenciones específicas.¹⁸

¹⁷ David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 5. Traducción mía.

¹⁸ David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 18. Traducción mía.

Independientemente de lo innovadora que sea la interpretación creativa, supone cierta normatividad y objetividad en la obra. El intérprete parte de una serie de principios convencionales, que de acuerdo con sus motivaciones y propósitos particulares, empleará de una forma u otra, poniendo a prueba su creatividad para solucionar un aspecto abierto de la obra. Por esta razón David Novitz plantea que la interpretación creativa se relaciona con una perspectiva lúdica de esta práctica:

No cabe duda de que nuestras interpretaciones creativas, al igual que toda respuesta a un objeto cultural, estarán dibujadas por nuestras experiencias, creencias y expectativas adquiridas culturalmente. La manera en que cada uno aplica esto, depende de su imaginación, pero no se dirige a la adquisición de una comprensión adecuada. Esto se ha llamado interpretación lúdica, que puede considerarse experimental, por dar lugar a múltiples posibilidades, que no tienen como meta dispersar la ignorancia o producir comprensión.¹⁹

Para este autor existe una estrecha relación entre interpretar y conocer, aunque no deben confundirse entre sí. En este sentido plantea que todo conocimiento procede de algo que previamente fue interpretado y con el paso del tiempo fue aceptado por su claridad epistémica. Sin embargo, también aclara que la descripción no se reduce a la interpretación, pues esta última se caracteriza por brindarnos una mejor comprensión del mundo, que sea consistente con otros modos de explicarlo y nos permite realizar predicciones futuras. Por esta razón, la interpretación tiene como meta buscar el conocimiento de algo que no es del todo claro y en cambio la descripción tiene como finalidad la transmisión de un conocimiento que se posee previamente:

Si esto es correcto la interpretación debe distinguirse de la descripción en relación a su estructura epistémica. La gente interpreta cuando reconoce su propia ignorancia, cuando se dan cuenta que no entienden algo y cuando buscan comprenderlo, formulando hipótesis tentativas sobre aquello que los ha asombrado. En contraste, los individuos realizan una descripción cuando creen que entienden algo y buscan aplicar su conocimiento o comprensión lingüística de modo informativo al mundo que los rodea.²⁰

¹⁹ David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 7. Traducción mía.

²⁰ David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 8. Traducción mía.

Novitz supone que interpretamos para comprender mejor, por lo que desde su perspectiva la meta de la interpretación es esclarecer un determinado fenómeno y por ende obtener un conocimiento. En cambio la descripción consiste en la transmisión de cierta información que no es puesta en duda y de la que se tiene certeza. Por esta razón cuando interpretamos reconocemos nuestros límites cognitivos y nos proponemos disipar nuestra ignorancia o confusión. Esta característica no es exclusiva de la interpretación explicativa, sino que también corresponde a la interpretación creativa, que nos orienta en la explicación de los productos culturales, aunque no esté diseñada para garantizar nuestra claridad cognitiva.²¹

A pesar de las diferencias entre ambos tipos de interpretación, Novitz piensa que no son tan distintas entre sí. Esto se debe a que la interpretación como explicación también emplea la imaginación y se encarga de formular hipótesis sobre un determinado fenómeno que resulta confuso o poco claro. De este modo pretende demostrar que la interpretación en el ámbito científico no es radicalmente diferente de la interpretación de los productos culturales. En el fondo sostiene que ambos modos de interpretar tienen como meta alcanzar una mejor comprensión y por lo tanto brindarnos un cierto conocimiento del mundo o del hombre. En pocas palabras tanto la interpretación creativa como la interpretación creativa buscan esclarecer su objeto:

Como hemos visto, la interpretación explicativa es una actividad que implica el uso de la imaginación y la aplicación de hipótesis para disolver la confusión, el asombro o la ignorancia (...) El carácter de nuestra interpretación se mantiene constante, sin importar el origen de su objeto.²²

Este autor defiende que para sostener una interpretación requerimos de un conocimiento previo que sirva de fundamento para formular una conjetura o hipótesis que explique un determinado fenómeno. Por esta razón plantea que en el arte no todo es interpretable, pues partimos del conocimiento que tenemos

²¹ Vid. David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 5.

²² David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 17. Traducción mía.

sobre las convenciones culturales y por ello en la esfera artística también empleamos la interpretación explicativa. En esta línea Novitz argumenta que la ambigüedad de una obra nos insta a buscar una explicación de la misma y por lo tanto la interpretación creativa también pretende alcanzar una mejor comprensión, pues de otro modo no tendría sentido buscarla:

Como he demostrado, si la finalidad de la interpretación es entender aquello que no es claro, las elaboraciones –o interpretaciones escritas– pueden ser admitidas en la medida en que nos faciliten la comprensión y dejen de hacerlo cuando no relacionan adecuadamente las convenciones con el objeto cultural correspondiente.²³

Lo relevante de esta división consiste en que nos permite entender la pluralidad de dimensiones de dicha práctica humana. Tener esto presente es de gran ayuda en nuestras discusiones sobre arte, pues nos permite acercarnos a las obras desde diversos enfoques, haciendo patente la complejidad de este producto cultural y mostrándonos la imposibilidad de tratarlo unívocamente. Al no reducir la interpretación del arte a la búsqueda de una explicación o a la revelación de un significado, podemos darnos cuenta de la riqueza de las manifestaciones artísticas, además de que contaremos con más elementos para apreciarlas y comprenderlas mejor.

Para finalizar este apartado es necesario hacer un recuento de los principales tipos de interpretación que han sido examinados, cuáles son sus características, cómo se relacionan entre sí y cómo se aplican en la esfera artística. A pesar de que la clasificación de Torsten Petterson no es equivalente a la de David Novitz, ambas tienen ciertas semejanzas que conviene resaltar:

- a) Interpretación discursiva: consiste en una explicación racional de algo que resulta poco claro o confuso. En el caso del arte se relaciona con los comentarios críticos de las obras que se expresan de forma oral o escrita. Este tipo de interpretación puede aplicarse a disciplinas artísticas tan

²³ David Novitz. “Interpretation and Justification”, en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 21-22. Traducción mía.

distintas como la literatura, las artes visuales y las artes performativas. Una interpretación discursiva suele ser el antecedente de una interpretación como ejecución.

- b) Interpretación como ejecución: se refiere a la realización de una acción por parte del intérprete y no solamente a la comprensión de su objeto. En el caso del arte consiste en la ejecución de una versión sobre una obra dada y corresponde a la danza, la música y el teatro. También puede aplicarse a manifestaciones más recientes como los *happenings* y los *performances*, que se relacionan estrechamente con las disciplinas mencionadas y se caracteriza por su carácter innovador y espontáneo. Este tipo de interpretación suele estar precedida por una interpretación discursiva.
- c) Interpretación explicativa: consiste en la formulación de una explicación, que tiene como finalidad esclarecer algo que es ambiguo o confuso. Este tipo de interpretación se vincula estrechamente con la interpretación discursiva, pues involucra el establecimiento de un planteamiento teórico sobre su objeto. En el caso del arte puede aplicarse a disciplinas como la literatura, las artes visuales y las artes performativas. También se asocia con la interpretación creativa, pues se requiere de imaginación y creatividad para formular una teoría que tenga como finalidad brindarnos conocimiento.
- d) Interpretación creativa: se refiere a la solución de un aspecto abierto que admite múltiples soluciones. Este tipo de interpretación se relaciona con la interpretación de las artes escénicas, que involucran creatividad e imaginación por parte del intérprete. Sin embargo, también puede aplicarse a la literatura y a las artes visuales, en las que el artista da lugar a ciertos elementos indeterminados, que serán resueltos por el espectador. La interpretación creativa no es totalmente abierta y tiene como meta esclarecer algún aspecto de la obra, por lo que está ligada a la interpretación explicativa.

1.2 El rechazo del formalismo a la interpretación

En este apartado discuto el formalismo de Monroe Beardsley, para quien la interpretación no es una condición necesaria, ni suficiente para la recepción y comprensión de las diversas manifestaciones artísticas. Este autor defiende una total autonomía del arte y considera que éste es independiente de cualquier factor externo. El problema es que incluso el formalismo más radical posee una serie de principios que no se explican por sí solos y que requieren de una justificación teórica. Por ello considero necesario analizar las características principales de esta postura y establecer las razones por las que resulta criticable.

Beardsley sostiene que el público o espectador se acerca al arte porque busca una determinada experiencia estética. Para este autor el interés en las manifestaciones artísticas se origina por dos razones: a) primero podemos acercarnos a una obra e interactuar con ella, con la finalidad de obtener una aprehensión sensible, que dé lugar a una experiencia estética y b) en segundo lugar consideramos que el arte es algo que vale la pena, pues forma parte de los deseos, aspiraciones y expectativas de los seres humanos.²⁴

Desde su perspectiva lo máspreciado de una obra no es la explicación que pueda darse sobre ella, sino la vivencia que produce en el receptor. En este sentido le parece que, por ejemplo, un texto teórico sobre poesía puede ser muy interesante, pero jamás será equivalente a leer un buen poema. En su opinión este tipo de estudios puede darnos una imagen falsa o incompleta de las manifestaciones artísticas que examina. Sin embargo, no descarta todo acercamiento teórico al arte, pues piensa que éste puede brindarnos ciertos elementos que nos ayudan a apreciar mejor una obra. En este sentido le parece que algunos rasgos de las disciplinas artísticas pueden apreciarse mediante la enseñanza:

²⁴ Vid. Monroe Beardsley. "An Aesthetic Definition of Art", en *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Cambridge: Blackwell, 2004. p. 58.

Existe evidencia de que los maestros de literatura, bellas artes y música pueden ayudar a la gente a mejorar su gusto por la poesía, la pintura y los conciertos. Las percepciones pueden moldearse y el gusto refinarse. Inclusive algunas partes del proceso creativo pueden enseñarse en las escuelas de música y bellas artes, o al menos orientar prácticamente a los artistas mediante la instrucción.²⁵

Por otra parte este autor considera que la reflexión filosófica sobre el arte tiene como objetivo el estudio de los juicios normativos acerca de las obras. Dichos juicios son valoraciones críticas sobre las manifestaciones artísticas, como cuando decimos que una obra es “bella” o “buena”. A su vez divide los juicios normativos en dos clases: los interpretativos y los descriptivos. Los juicios interpretativos desentrañan el significado de una obra de arte, es decir su relación semántica con el público.²⁶ En cambio los juicios descriptivos tratan sobre las características de las obras, como pueden ser los colores y las figuras de una pintura, la síntesis de la trama de una película o la clasificación de un aria operística bajo la forma A B A. Éstos son algunos ejemplos de cómo empleamos los criterios formales para analizar diversas obras de arte.²⁷

Beardsley examina con sumo cuidado los rasgos formales de las artes visuales, sobre todo en el caso de la pintura, destacando los siguientes: la figura, la proporción, la posición y el color. Este autor considera que con el paso del tiempo y de acuerdo con las distintas corrientes artísticas, se han generado algunas modificaciones a estas categorías pictóricas, pero en el fondo siguen siendo las mismas. Es decir, que desde su perspectiva, solamente se han dado variaciones e innovaciones en la manera de aplicarlas, de acuerdo con el contexto histórico de cada época.²⁸

²⁵ Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1958. p. 7. Traducción mía.

²⁶ Monroe Beardsley plantea que este tipo de juicio crítico se caracteriza por tener como meta revelar el significado de una obra y no debe confundirse con lo que Torsten Pettersson identifica con una interpretación performativa. De este modo Beardsley acepta la existencia de obras que pueden ser interpretadas, pero para él lo relevante es la manera en que están diseñadas y no el mensaje que transmiten. Como veremos más adelante el mayor problema de su concepción sobre la interpretación es que resulta insuficiente para justificar la selección y aplicación de los criterios formales en el análisis de las obras de arte.

²⁷ Vid. Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Op. Cit. p. 9-10.

²⁸ Vid. Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Op. Cit. p. 89-90.

Beardsley afirma que uno de los principios más importantes en el análisis formal se refiere al diseño de las obras, relacionado estrechamente con su estructura y su composición. En el terreno pictórico, el diseño corresponde a lo que denomina como el “horizonte visual” de un cuadro, constituido por dos elementos: el primero corresponde al límite del plano espacial y a la perspectiva que determinan el campo visual de un cuadro y el segundo se refiere al contraste que produce la aplicación del color, que desde su perspectiva debe ser heterogénea.²⁹

Sin embargo, estos principios no son aplicables a todas las creaciones pictóricas, especialmente a las vanguardias artísticas que se caracterizan por ser más arriesgadas. En contra del primero encontramos que se ha experimentado con los límites espaciales y visuales de las pinturas, a tal grado que incluso se han rebasado los bordes del marco y se han agregado elementos externos a su estructura original. Tal es el caso de Robert Rauschenberg, quien lleva el *collage* al extremo, a través de sus conocidos *combinados*, que consistían en obras pictóricas a las que les añadía una gran diversidad de objetos. De este modo Rauschenberg alteró los límites espaciales del cuadro, dando lugar a un nuevo tipo de exhibición y apreciación de estas obras.³⁰

Un ejemplo que niega la aplicación heterogénea del color en la pintura, lo encontramos en los famosos cuadros monocromáticos de Barnett Newman, que se caracterizan por ser lienzos pintados homogéneamente que sugieren una lectura simbólica sobre el modo en que se les aplicó el color. Razón por la cual este tipo de creaciones artísticas no pueden ser apreciadas, ni comprendidas únicamente en términos formales.³¹

²⁹ Vid. Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. Op. Cit.* p. 88.

³⁰ Las características de los combinados de Robert Rauschenberg serán analizados con detenimiento en el quinto capítulo, con la finalidad de establecer los criterios adecuados para interpretar este tipo de obras. Vid. Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking boundaries.* Nueva York: Yale University Press, 2003.

³¹ Vid. Sandro Bocola. *El arte de la modernidad.* Barcelona: Serbal, 1999. p. 470-478.

Beardsley es consciente de la existencia de obras que no se limitan a una apreciación formal, pues poseen una carga semántica. Tal es el caso de las pinturas que tratan sobre algo que puede ser real o ficticio y por lo tanto tienen como meta transmitir un mensaje. Este filósofo sostiene que dichos cuestionamientos sobre las manifestaciones artísticas surgen en el momento en que se interpretan. Esto ocurre cuando nos preguntamos qué representa una obra, cuál es su contenido y qué pretendía decir el artista.³²

Para Beardsley la forma no está subordinada a la representación, pues la primera puede percibirse y comprenderse sin necesidad de la segunda; lo cual resulta cuestionable debido a que ambos principios son codependientes. En este sentido plantea que las pinturas abstractas deben ser analizadas formalmente, sin la necesidad de llevar a cabo una interpretación sobre ellas, pues le parece que en estricto sentido no hay nada que interpretar. Beardsley considera que ésta es una característica que se acentuó en las manifestaciones contemporáneas, aunque su comprensión de las mismas fue muy limitada:

Ahora es necesario esclarecer una distinción que juega un rol considerable en la crítica contemporánea de las bellas artes (...) El diseño que no nos remite a algo más es nombrado de muchas maneras: "abstracto" (y también "concreto", por Kandinsky), "absoluto", "puro", "no-objetivo", "no figurativo", (e incluso "realista" por Gabo y Arp), "presencial" y "no-representacional".³³

Para sustentar su postura, se refiere al cubismo y habla concretamente de la obra de Pablo Picasso. Desde su perspectiva, los cuadros de este pintor español son un claro ejemplo del arte abstracto, pues no representan nada en particular, aunque puedan tener cierto parecido con algo real, debido al modo en que están diseñados.³⁴ En su opinión esta semejanza no es arbitraria, ni totalmente abierta,

³² Vid. Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. Op. Cit.* p. 268-269.

³³ Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. Op. Cit.* p. 280. Traducción mía.

³⁴ Para Monroe Beardsley el diseño puede tener una finalidad meramente decorativa, lo que nos remite a un análisis formal sin que se trate de una obra abstracta. Por esta razón plantea que en el caso de la decoración no se trata de un diseño "abstracto", sino de un diseño "sugereente". En este sentido considera que la abstracción en las artes visuales tiene distintos grados y estos deben distinguirse para apreciar adecuadamente una pintura en particular. (Vid. Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism.* Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1958. p. 285-286.)

sino que implica una serie de factores contextuales que le dan coherencia y sentido:

Todos podemos estar de acuerdo en que una pintura de Picasso puede asemejarse a una guitarra, pero eso no significa que represente una fielmente (...) Un óvalo puede sugerir un melón, una berenjena, una cabeza, una carpa de circo, la órbita de un planeta; pero no por ello es posible decir que una pintura concreta se asemeje a todo esto Si tenemos que pensar en toda clase de cosas ovaladas para apreciar una pintura, podemos admitir que estamos derrotados.³⁵

Lo anterior nos muestra que la concepción de Beardsley sobre el arte abstracto es muy reducida, pues existe otro tipo de obras que carecen de contenidos representacionales. El ejemplo que utiliza este autor sobre Pablo Picasso no se aleja totalmente del realismo pictórico, pues se trata de la representación de una guitarra que puede reconocerse con cierta facilidad, aunque no se muestre fielmente. Esto se debe a que el filósofo norteamericano no toma en cuenta movimientos como el expresionismo abstracto y figuras como la de Jackson Pollock, cuya obra no puede comprenderse solamente desde una perspectiva formal, sino que involucra otro tipo de aproximaciones, como la revelación de un significado simbólico.³⁶

1.3 La dimensión teórica de la interpretación

El análisis formal puede aplicarse exitosamente a distintas obras y disciplinas artísticas. Sin embargo, debemos considerar que la elección de las categorías y su aplicación requieren previamente de una justificación o interpretación para que sean validadas. El problema de la propuesta de Beardsley es que para él los principios formales no requieren de una explicación teórica, sino simplemente de su especificidad histórica. Al respecto, María Herrera argumenta que inclusive en el caso de las obras que sólo admiten una recepción sensible o una apreciación estética debemos remitirnos a la “cultura estética” en que se originaron, pues ésta

³⁵ Monroe Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1958. p. 284. Traducción mía.

³⁶ Vid. Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad. Op. Cit.* p. 403-413.

les da sentido. El no hacerlo vuelve imposible establecer por qué se escogieron unos criterios frente a otros y tampoco esclarece cómo deben emplearse al momento de realizar un análisis de las obras:

En otras palabras, puede estar en lo cierto al afirmar que algunas obras en efecto no se prestan a una recepción reflexiva o argumentada sino tan sólo a una reacción inmediata. Pero éstas no solamente son un producto histórico concreto, sino que dependen de la cultura estética de su tiempo (modernidad) para resultar inteligibles, y es menester acercarse a ellas conforme al repertorio establecido (formalismo estético) para su recepción "correcta".³⁷

Para entender la estructura y constitución formal del arte nos apoyamos en una serie de elementos externos a la obra, lo que nos muestra que las diversas manifestaciones artísticas no son del todo independientes. Esto no significa que los productos culturales carezcan de sus propias reglas y principios, sino más bien que éstos no se justifican por sí solos, pues se sostienen en otros fundamentos. Por esta razón, la interpretación tiene un lugar central en nuestra recepción y explicación de las creaciones artísticas, pues nos sirve de guía para aplicar correctamente las categorías que le corresponde a cada una, de acuerdo a su contexto histórico:

De modo que si la interpretación no está presente explícitamente en el acto de recepción (o apreciación estética) de estas obras, sí requerimos de ésta o bien para justificar nuestras preferencias (qué cualidades hacen mejor una obra que otras, etcétera) o bien para explicar el fenómeno mismo de la recepción de esa clase de artefactos culturales.³⁸

No es lo mismo analizar formalmente una pintura de Leonardo Da Vinci, que un cuadro de Piet Mondrian, por mencionar dos casos radicalmente distintos de la historia del arte. Si somos capaces de distinguir los rasgos contextuales y convencionales de cada una de estas obras, tendremos más elementos para interpretarlas. En el caso de la obra de cada uno de estos artistas encontramos que en sus creaciones subyace una concepción del arte muy distinta, por lo que

³⁷ María Herrera. "Representación e interpretación en la teoría de las artes", en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. México: UNAM, 1998. p. 74.

³⁸ María Herrera. "Representación e interpretación en la teoría de las artes", en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 74.

no pueden explicarse de la misma manera. Para llevar a cabo una aplicación y recepción correcta de las categorías formales en las distintas manifestaciones artísticas, debemos tomar en cuenta las coordenadas culturales:

De tal manera que no sólo estas prácticas (de producción y hábitos de recepción) serían históricos, sino que en cierta medida también las categorías para conceptualizarlas tendrían que ser vistas como construcciones culturales con una historia propia.³⁹

Beardsley es consciente de la especificidad histórica que requiere toda teoría de arte, incluido por supuesto su formalismo. Sin embargo, este es el único elemento “externo” que acepta como guía de la crítica de arte, descartando cualquier otro que no dependa exclusivamente de las propiedades de la obra. Uno de los límites del formalismo radica en que su repertorio es limitado, pues sólo puede aplicarse a ciertas obras, pero es incapaz de explicar otro tipo de manifestaciones. Otra de sus dificultades consiste en que al negar el lugar de la interpretación como base de la justificación conceptual de su teoría estética se vuelve muy complicado establecer por qué un juicio o una valoración crítica es mejor que otra:

Lo que por una parte puede ser una limitación de las teorías estéticas (como mencionábamos antes en el caso del formalismo) en tanto que dependen excesivamente de las prohibiciones y prescripciones de un estilo o movimiento artístico concreto, y ello pueda implicar una particular ceguera o incapacidad para comprender obras que se resistan a su catálogo de prescripciones, por otra, puede abrir también la posibilidad de defender con buenas razones que algunas interpretaciones o “lecturas” de las obras sean mejores que otras.⁴⁰

Por otro lado, Herrera establece que tanto la creación como la recepción de una obra de arte involucran distintos aspectos intencionales, que se relacionan con los intereses, motivaciones y deseos particulares de los individuos. Estos rasgos intencionales influyen directamente en la interpretación de las manifestaciones artísticas, no sólo en nuestra comprensión de las mismas, sino en

³⁹ María Herrera. “Representación e interpretación en la teoría de las artes”, en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 76.

⁴⁰ María Herrera. “Representación e interpretación en la teoría de las artes”, en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 76.

su producción, por lo que no podemos descartarlos. Herrera apunta que además de esta dimensión subjetiva sobre la interpretación también existe un enfoque cultural sobre nuestros “modos de ver” y de entender la realidad, tal como ocurre en la esfera artística:

Esto es, si tanto el artista como creador de imágenes –que seleccionan y destacan tanto como ocultan o ignoran aspectos de la realidad en ellas representada– como quienes reciben o “aprecian” sus obras lo hacen desde un horizonte determinado de creencias y valores, de preferencias e inclinaciones, de deseos e intenciones particulares, no puede excluirse de la definición de dichas obras (ni tampoco de sus modos de recepción) un “momento” de interpretación.⁴¹

La interpretación subyace en la forma en que aplicamos las convenciones culturales para comprender o explicar ciertas cosas, bajo determinadas circunstancias. Herrera plantea que este tipo de interpretación no necesariamente es explícita, sino que implica una serie de categorías, supuestos y prejuicios implícitos sobre un área específica de la realidad, como ocurre en el caso de las manifestaciones artísticas. Esta dimensión convencional de la interpretación debe distinguirse de la interpretación que requiere de una justificación y un desarrollo argumentativo. En el terreno artístico esta última forma de interpretar se asocia directamente con la Crítica de arte e involucra la formulación de una propuesta teórica más elaborada:

Ahora bien, esta forma de comprensión de convenciones o códigos culturales implica una interpretación tácita, pero ésta puede no hacerse explícita, manteniéndose más bien “embebida” en formas y hábitos culturales, y como tal, no es todavía la clase de “interpretación” como defensa argumentada de la que hablábamos al principio. Para acercarnos a esta segunda forma de interpretación tendremos que considerar no solamente la recepción “espontánea” de las obras sino la crítica de las mismas.⁴²

Distinguir ambos enfoques de la interpretación no sólo nos sirve para demostrar que el formalismo resulta una teoría estética muy limitada, al no tomar en cuenta los fundamentos en que se sostiene la aplicación de sus categorías en

⁴¹ María Herrera. “Representación e interpretación en la teoría de las artes”, en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 69.

⁴² María Herrera. “Representación e interpretación en la teoría de las artes”, en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 70.

el análisis de obras, sino que además nos muestra que el arte depende de una serie de aspectos externos. Por esta razón es necesario defender junto con Herrera que la interpretación del arte involucra una pluralidad de elementos que no pueden apreciarse a simple vista, lo que no significa que el esclarecimiento de una obra admita cualquier solución. En este sentido los criterios externos se convierten en una guía para explicar las características particulares de una obra, sin que por ello la sustituyan:

Los textos incorporan en ellos la particularidad y contingencia de su situación y las interpretaciones de los mismos nos conducen al mundo sin necesidad de abandonarlos o hacerles violencia. Estas formas de recepción reflexiva enriquecen su recepción y la abren a nuevas lecturas, sin que, por otra parte, tengamos que sentir temor por la amenaza opuesta: la de la interpretación interminable.⁴³

En conclusión la interpretación tiene un lugar medular en toda teoría sobre el arte, por lo que es necesario identificar cuáles son sus diversos sentidos y aplicaciones. Por ello es necesario distinguir la interpretación como una concepción cultural del arte, de la interpretación como justificación conceptual de una teoría estética y de la interpretación como la defensa argumentativa para sostener un juicio o una valoración crítica acerca de una obra determinada. Estos tres sentidos de la interpretación se relacionan con un enfoque teórico o discursivo, por lo que son complementarios a los planteados previamente y nos permiten tener un panorama más amplio sobre esta práctica humana:

- a) Interpretación como cultura estética: se refiere a la serie de rasgos contextuales e idiosincráticos que alteran nuestro modo de apreciar y experimentar las diversas manifestaciones artísticas. Por esta razón la concepción del arte en oriente no es equiparable a la que se tiene en occidente y es necesario tomar en cuenta esto al momento de interpretar una obra.

⁴³ María Herrera. “Representación e interpretación en la teoría de las artes”, en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. Op. Cit. p. 75.

- b) Interpretación como justificación de una concepción teórica del arte: establece los fundamentos en que se apoya una determinada explicación del arte y nos basamos en ellos cuando analizamos las principales características de las obras. La justificación de una teoría depende de estos supuestos, como por ejemplo, que para el formalismo las obras de arte son autónomas en su totalidad.

- c) Interpretación como juicio o análisis crítico de una obra: consiste en la formulación de una explicación o valoración de una obra de arte. Se trata del desarrollo argumentativo que lleva a cabo un crítico de arte para interpretar una cierta manifestación artística, como pueden ser los juicios críticos de Harold Rosenberg sobre la obra de Jackson Pollock.

2. Los productos culturales y el pluralismo interpretativo

¿Existe una sola interpretación correcta de entidades representacionales como obras literarias, visuales o musicales, de textos legales y sagrados, del ser humano y de otros fenómenos culturales? ¿Existe una sola interpretación correcta de una puesta en escena o de una pieza musical?

Michael Krausz

En este capítulo analizo por qué razón es posible sostener más de una interpretación acerca de una misma obra, tomando en cuenta los rasgos históricos y culturales que corresponden a toda práctica artística, así como la diversidad de motivaciones e intereses de los intérpretes. Para ello examino la concepción de cultura sostenida por Joseph Margolis y su defensa de un pluralismo interpretativo en el terreno artístico. Tomando como base esta teoría, me propongo demostrar cuál es la naturaleza de los objetos culturales, por qué razón las manifestaciones artísticas se caracterizan por su apertura a la interpretación y cuáles son los criterios que nos orientan al momento de enfrentarnos a una obra de arte en particular.

A continuación presento los temas centrales que discuto a lo largo de este capítulo, destacando la importancia de llevar a cabo una aproximación teórica sobre la construcción de la cultura, sobre su vínculo con una adecuada concepción antropológica y su relación con una teoría sobre la interpretación del arte. El propósito de esto es tener suficientes elementos para discutir casos difíciles de interpretar, especialmente aquellos que corresponden a las vanguardias artísticas y al arte posterior:

- 1) ¿Cuáles son las principales características de los productos culturales y cómo intervienen en nuestra interpretación del arte?, ¿cómo se relaciona la naturaleza de este tipo de objetos con nuestra comprensión racional de los mismos?

- 2) ¿En qué medida los rasgos históricos y contextuales son determinantes en la constitución de las manifestaciones artísticas? y ¿esto cómo se concilia con la existencia de parámetros objetivos que guíen nuestra interpretación de las obras? En este sentido se trata de discutir cómo se establece la validez de una interpretación en el terreno artístico, cuál es su grado explicativo y en qué radica su plausibilidad.
- 3) ¿Qué grado de apertura tiene la interpretación en la esfera artística? ¿Las soluciones son interminables o tienen algún límite? En este sentido debemos cuestionarnos qué tipos de criterios pueden orientarnos al momento de interpretar una obra.

2.1 El carácter constructivo de la cultura

Para tratar la interpretación del arte es necesario examinar de qué modo se construye la cultura, con la finalidad de mostrar su naturaleza emergente e indeterminada. Toda teoría sobre la interpretación requiere tomar en cuenta la naturaleza del objeto que es interpretado y por esta razón debemos distinguir el mundo físico de los productos culturales. En este sentido Margolis nos advierte que de no hacerlo cometemos el error de interpretar dichos fenómenos con categorías que no les corresponden. Por esta razón es necesario partir del modo en que se constituye la cultura, para después discutir el caso concreto de las manifestaciones artísticas:

Esta advertencia no es tomada en cuenta por quienes asumen que el mundo es uniforme, bajo la creencia de que la realidad se reduce a su dimensión física o que debe encajonarse en la descripción de los fenómenos empíricos. Tampoco es considerada por quienes escogen un modelo de interpretación, sin primero tener en claro cuál es la naturaleza de las cosas interpretables.¹

Los productos culturales no se limitan a su dimensión material, sino que los objetos físicos son manipulados, transformados y reorientados por las metas y

¹ Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation?* Pennsylvania: Universidad de Pennsylvania, 2002. p. 29. Traducción mía.

motivaciones específicas de un artista. En este sentido los productos culturales se asocian con la aparición de nuevas concepciones, valores y prácticas humanas, que no se limitan a la apariencia externa de la obra. El carácter híbrido de los productos culturales nos revela que nuestra experimentación, comprensión e interpretación sobre ellos no puede equipararse con ningún otro ámbito:

Con esto quiero decir a) que en cuanto reales son emergentes en un sentido cultural o *sui generis* con respecto a los objetos físicos o biológicos b) que son inseparables de su materia particular y c) que sus propiedades (intencionales) también son propiedades híbridas, encarnadas indisolublemente en objetos materiales.²

Esta caracterización de los artefactos culturales nos muestra que no pueden comprenderse como el resto de los objetos físicos, pues dependen directamente del proceso histórico y social en que surgen. Para Margolis dicho proceso se asocia estrechamente con la adquisición del lenguaje, que es otro rasgo esencial del proceso de culturalización en los seres humanos. Desde mi perspectiva su concepción del mundo cultural nos brinda una serie de claves para explicar cómo funciona la interpretación de las manifestaciones artísticas:

Por lo tanto es de suma relevancia considerar que el mundo de la cultura humana es *sui generis*, emergente, encarnado en el mundo biológico; generado y sostenido originalmente por la transformación de un lenguaje natural, así como lo que éste hace posible; al ser sujeto de un exclusivo proceso evolutivo, a través de formas temporales de la historia; y por ello producen nuevos efectos tanto en el mundo físico, como en el cultural.³

De este modo nos damos cuenta que la cultura es un rasgo exclusivo del ser humano, que es esencial para comprender cómo nos relacionamos con el mundo y con los otros. En pocas palabras, los fenómenos culturales solamente pueden ser explicados por sus características exclusivas y no pueden reducirse a una

² Joseph Margolis. "One and Only One Correct Interpretation", en *Is there a Single Right Interpretation?* Op. Cit. p. 42. Traducción mía.

³ Joseph Margolis. *A New Answer to the Question, What is Moral Philosophy?* p. 7. Traducción mía. Sobre este artículo es necesario mencionar que estoy citando una versión en inglés que me fue proporcionada por el autor, pues solamente ha sido publicado en italiano. Los datos completos de la versión en italiano son los siguientes: "Nouva risposta alla domanda: Che cos'è la filosofia morale?", en *Discipline Filosofiche*, 2009, Vol. 9, pp. 121-144.)

comprensión fisiológica. Por esta razón es indispensable examinar cuáles son los rasgos particulares de las manifestaciones culturales y cómo se distinguen de los fenómenos naturales:

La cultura puede identificarse metafóricamente como el lugar propio de las personas, las obras de arte, el lenguaje, la historia, las instituciones, las civilizaciones, los estados políticos, las ideologías, los mitos y las acciones. Esto significa que a pesar de la variada índole de estos fenómenos, tienen algo en común que los distingue de los fenómenos meramente físicos o naturales.⁴

Es pertinente aclarar que por medio de mi análisis no tengo la intención de formular una definición “universal” de las manifestaciones artísticas, pues dicha tarea es imposible y carece de sentido, sino que más bien pretendo examinar cuáles son los rasgos que nos permiten identificarlas y distinguirlas de otro tipo de construcciones humanas. Con este propósito retomo la teoría de Margolis, pues ésta muestra la estrecha relación que existe entre una adecuada concepción de la cultura y la interpretación de las manifestaciones artísticas.⁵

A continuación presento los puntos centrales del argumento de Margolis que desarrollo en este capítulo con la finalidad de demostrar cuáles son las características de los objetos culturales, cómo se relacionan con la naturaleza humana y cuáles son sus implicaciones en la interpretación de las manifestaciones artísticas. Para lograr mi propósito, discuto su defensa de un pluralismo como la base para interpretar las obras de arte y analizo los debates más importantes que se han generado en torno a este tema:

- a) En primer lugar es necesario demostrar que los productos culturales no son equiparables al resto de objetos pertenecientes a la realidad. Esto significa que no pueden entenderse, ni apreciarse únicamente a partir de su dimensión física, por lo que requieren de una aproximación teórica, que logre explicar sus características particulares.

⁴ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics*, 1986, Vol. 39, p. 653. Traducción mía.

⁵ *Vid.* Joseph Margolis. “The Identity of a Work of Art” en *Mind*, 1959, Vol. 68, p. 35.

- b) La naturaleza *híbrida* de los productos culturales depende de una adecuada concepción antropológica. Por esta razón examino por qué el hombre no puede reducirse a su composición física, sino que posee una serie de cualidades emergentes que requieren de otro tipo de explicación. Entre estos elementos podemos destacar la construcción de la personalidad, la apropiación del lenguaje, así como la adquisición de una serie de valores que dependen de las coordenadas históricas y sociales.

- c) Si demuestro a) y b), entonces es posible atacar cualquier planteamiento reduccionista sobre el proceso de culturalización en las diversas sociedades humanas, lo que nos permite establecer una serie de fundamentos sobre este tipo de prácticas para después tratar los problemas epistemológicos a los que dan lugar, destacando el caso de la interpretación del arte.

- d) Por último tengo como meta establecer cuáles son las diferencias más importantes entre los artefactos culturales y los objetos naturales. En este sentido es necesario tomar en cuenta que las manifestaciones artísticas tienen un origen histórico y contextual, lo que se relaciona con sus propiedades intencionales y el modo en que éstas orientan la interpretación de las obras.

2.1.1 La necesidad de una adecuada concepción antropológica

En este apartado realizo algunas consideraciones sobre la condición humana, especialmente en lo referente al modo en que nuestros rasgos históricos y culturales nos constituyen, para después examinar cómo estos elementos intervienen directamente en el problema de la interpretación del arte. Los supuestos teóricos que analizo en este apartado son los siguientes:

1. Las personas o individuos no se reducen al mundo natural.⁶
2. Los sujetos son textos auto-interpretables, son artefactos que se [re]construyen continuamente, debido a su propia capacidad reflexiva.⁷

La razón principal por la que me parece necesario discutir este tema consiste en que las manifestaciones culturales en general y las obras de arte en particular son producto de la acción humana. Esto no sólo implica que los seres humanos damos lugar a la cultura, sino que nos desenvolvemos en un mundo previamente culturalizado, pues compartimos un lenguaje, una historia y una concepción ideológica con los miembros de la sociedad a la que pertenecemos.

Por ello es necesario considerar los siguientes principios como parte de la estrategia argumentativa empleada por este autor para defender una adecuada concepción del arte: “Por un lado, hay que tomar en cuenta lo que sucede cuando reducimos nuestra concepción del arte a los agentes que lo producen, es decir a las personas; y por otro lado, debemos considerar lo que sucede cuando comprendemos que las personas son los principales soportes o agentes de la cultura.”⁸

Las personas son el puente de unión entre los objetos físicos y los productos culturales, además de que dicha mediación incorpora las características particulares de cada uno de estos principios. Al respecto, Margolis plantea un vínculo muy estrecho entre un análisis de los principios constitutivos de las manifestaciones culturales, como el lenguaje, las tradiciones culturales, las obras de arte y una concepción adecuada del ser humano. A pesar de las diferencias

⁶ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Berkley: Universidad de California, 1995. p. 302.

⁷ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Op. Cit. p. 303.

⁸ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics*. Op. Cit. p. 653. Traducción mía.

entre la serie de manifestaciones mencionadas, encontramos ciertos rasgos comunes, que hacen posible formular una teoría de la cultura.⁹

De este modo resulta clara la necesidad de llevar a cabo una aproximación antropológica para comprender cuáles son los rasgos esenciales de la cultura y cómo se relacionan con las manifestaciones artísticas. Por esta razón descubrimos una conexión simbiótica entre nuestra concepción de las personas y nuestro modo de entender los fenómeno culturales: “Las personas son los principales agentes que producen cambios en el lenguaje, el arte, la historia, etc. (...) de hecho funcionan como tales agentes pues poseen, entienden y aprenden a usar el lenguaje, los hábitos, las prácticas y las instituciones, a partir de las mismas fuentes en que se originaron.”¹⁰

El ser humano no puede reducirse a su constitución física, ni a su dimensión biológica, sino que también encontramos una serie de rasgos emergentes que se originan debido a la vida en sociedad y que sólo en ella adquieren sentido. Para Margolis esta caracterización del hombre que podría parecer obvia, e incluso dada por sentado, no ha sido examinada con suficiente profundidad, por lo que le parece indispensable hacerlo si nos proponemos entender el mundo cultural y posteriormente el arte.¹¹

Las capacidades artificiales del sujeto no pueden comprenderse únicamente a través de un modelo biológico o fisiológico de la mente, sino que se requiere de una explicación sobre la forma en que se desarrolla la inteligencia reflexiva o autoconciencia, asociada directamente con el uso del lenguaje y el modo en que éste se adquiere culturalmente. Esto nos muestra la estrecha relación entre la

⁹ Vid. Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics. Op. Cit.* p. 664.

¹⁰ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics. Op. Cit.* p. 660. Traducción mía.

¹¹ Vid. Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Trad. Sixto Castro. Madrid: Plaza y Valdés, 2010. p. 25.

construcción del lenguaje y el desarrollo de la personalidad, lo que a su vez nos revela el carácter híbrido del ser humano:

Encuentro sugerente pensar en las personas como “artefectos naturales”, entendiendo por eso que en su nicho meramente biológico están incompletamente formados para su papel característicamente cultural, y de ahí también que sus dones biológicos les preparan para su aculturación de “segunda naturaleza”: su dominio de una lengua-hogar (*home language*), por ejemplo.¹²

Desde esta perspectiva las personas tienen su origen en la naturaleza biológica, de modo semejante al resto de los seres vivos, pero no se limitan a ella, pues se origina algo nuevo. Por esta razón Margolis piensa que manifestaciones como el lenguaje, la historia, la cultura y el arte no pueden explicarse únicamente en términos biológicos, sino que es necesario plantear otra aproximación teórica sobre ellas: “Las personas no son meros miembros de una especie biológica, tal como lo muestra el hecho de que en la Tierra no existe otro tipo de personas (salvo las figuras legales o las corporaciones, pero no son humanas en el sentido de que pertenezcan al grupo de los *Homo sapiens*).”¹³

En este mismo sentido el ser humano se caracteriza por poseer una dimensión histórica y cultural, lo que nos impide comprenderlo de forma unívoca y por lo tanto no podemos omitir dicho aspecto de nuestra concepción antropológica. Este rasgo contextual también lo encontramos en los distintos artefactos a los que da lugar la cultura humana. Por esta razón primero debemos comprender el carácter emergente e histórico del hombre, para después alcanzar una concepción más acabada de las manifestaciones artísticas y sólo entonces seremos capaces de interpretarlas adecuadamente:

Puesto de otro modo: los conceptos de historicidad y culturalización, en los que he sugerido se fundamenten las características del “ser humano” y todo nuestro mundo (incluidas las artes) dependen de un corto intervalo de tiempo en el pensamiento occidental (...) la definición del hombre es histórica en la medida en

¹² Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Op. Cit. p. 41.

¹³ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. California: Universidad de Stanford, 2009. p. 21. Traducción mía.

que depende de una serie de recursos conceptuales, que son propios del desarrollo del pensamiento humano.¹⁴

La condición histórica del hombre no niega su dimensión física, por lo que no se puede optar por una sola de estas dimensiones. De lo contrario se da lugar a un reduccionismo antropológico, que resulta inadecuado para tratar la complejidad de las manifestaciones culturales. Por esta razón resulta criticable descartar alguno de estos elementos, pues se pierde de vista la heterogeneidad de nuestra condición, además de que dichos aspectos sólo pueden explicarse por medio del proceso histórico en que se desenvuelven:

Ambas estrategias son fallidas, en el sentido de que el hombre es un ser enteramente natural, tan natural como cualquier otra cosa, pero además posee una naturaleza *sui generis*, competente únicamente en modos que no pueden ser capturados conceptualmente por otras categorías que no se refieran inicialmente a los procesos implicados por la historia y la cultura.¹⁵

Margolis argumenta que tenemos evidencia suficiente para afirmar que existen ciertas producciones humanas cuyos efectos no pueden comprenderse únicamente en términos físicos o biológicos y por lo tanto es necesario tomar en cuenta esto al elaborar una teoría que pretenda explicarlas adecuadamente. Este tipo de explicación nos brinda luces sobre las características de los productos culturales: “Hay sucesos que caracterizamos como mental o culturalmente significativos, que poseen rasgos físicos propios y producen efectos en el mundo físico que no pueden reemplazarse convincentemente por meras secuencias físicas: un insulto verbal, por ejemplo, que produce enfado y enrojecimiento del rostro.”¹⁶

Dicho problema tiene una clara resonancia en la estética, pues las obras de arte poseen una dimensión material que nos brinda un primer acercamiento, pero que no puede ser el único criterio para explicar los productos culturales. Esto nos

¹⁴ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. Op. Cit. p. 5. Traducción mía.

¹⁵ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. Op. Cit. p. 7. Traducción mía.

¹⁶ Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Op. Cit. p. 33.

muestra la estrecha relación existente entre los seres humanos y los artefactos que creamos, pues de lo contrario caeremos en una concepción errónea de las manifestaciones artísticas y por lo tanto cualquier esfuerzo teórico para comprenderlas resultará fallido:

La reducción de la acción a movimiento corporal, de las pinturas a lienzos cubiertos de pintura, del habla a sonido, tiene el riesgo de convertirse en una explicación reduccionista de las personas o *yoes* (nosotros mismos, por supuesto). Todos estos fragmentos de análisis deben generar un conjunto coherente.¹⁷

En esta misma línea de discusión es necesario considerar que la aparición de una propiedad en un determinado producto cultural debe entenderse como algo que surge de modo integral con las cualidades físicas que lo componen y no como una imposición o superposición de dichas características. Al respecto, Margolis realiza la siguiente consideración entre la evolución biológica y la aparición de la cultura en el ser humano, por qué razón no deben confundirse, pero tampoco pueden separarse:

Lo que es “emergente” aquí, en algún sentido oportunamente evolutivo, no es superviniente (...) porque naturalmente la superveniencia es explícitamente dualista mientras que la emergencia cultural no lo es, y porque la realización material de lo culturalmente emergente es lógicamente inseparable de lo que es realmente emergente. ¿Cómo podría ser de otro modo?¹⁸

El ser humano es el término medio de una propuesta filosófica que tenga por objeto explicar el modo en que funciona la ciencia y la cultura. Por ello Margolis sostiene que un planteamiento teórico sobre la construcción de la identidad y la caracterización de las acciones humanas que pretenda explicar el desarrollo del pensamiento, la percepción y los sentimientos, los propósitos, las intenciones y la responsabilidad, la interpretación y la apreciación, la tecnología y la creatividad deben incluir una concepción detallada sobre la naturaleza del hombre.¹⁹

¹⁷ Joseph Margolis, “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 29.

¹⁸ Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 33.

¹⁹ *Vid.* Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 35.

Las principales diferencias entre la naturaleza física y lo propiamente humano son las siguientes: la penetración y transformación cultural de nuestras capacidades biológicas, la caracterización propia del actuar y sus respectivas producciones, así como la diferencia entre las ciencias humanísticas y las ciencias naturales.²⁰ Por esta razón para comprender el desarrollo del pensamiento y la cultura humana no es conveniente recurrir a un dualismo, pues éste no explica satisfactoriamente los principios ontológicos, ni epistemológicos de este tipo de entidades:

Por una parte, si el dualismo es un escándalo conceptual tanto metafísica como causalmente, entonces es más razonable tratar la evolución de la mente y la cultura *no* dualistamente si podemos, y claro que podemos. Y por otra, es razonable pensar la evolución de la mente como totalmente biológica, pero no la evolución de la cultura, y en consecuencia, tampoco la transformación cultural o *Bildung* de la mente.²¹

Cuando Margolis critica el dualismo, tiene en mente teorías como el empirismo de David Hume y el trascendentalismo de Immanuel Kant. En este sentido el problema de ambos planteamiento filosóficos consiste en que enfatizan una de estas dimensiones humanas y se limitan a desarrollarla, sin tomar en cuenta la otra. Por esta razón Margolis considera que cada uno de estos pensadores pierde de vista la unidad y diversidad del ser humano. Margolis piensa que hace falta una concepción unitaria del hombre que tome en cuenta sus diversas dimensiones y considera que a la fecha esto no se ha logrado.²²

Lo relevante de una concepción antropológica integral es que hace posible comprender la naturaleza de los productos culturales, sin descartar su grado de complejidad, lo que resulta sumamente útil cuando tratamos de explicar las manifestaciones artísticas. Una vez establecido el carácter histórico y constructivo

²⁰ Vid. Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Op. Cit. p. 33.

²¹ Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010. p. 33. Traducción mía.

²² Para profundizar en esta crítica y su relación con la interpretación de los productos culturales ver Joseph Margolis. *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction*. Canada: Wadsworth, 2009, así como el prólogo del mismo autor en *The Arts and the Definition of the Human*. Op. Cit. p. 1-27.

del hombre, es necesario examinar la relación entre la culturalización interna y externa, para después tratar las propiedades de las manifestaciones artísticas y cómo se relacionan con el tema de la interpretación.

2.1.2 La dimensión biológica y la culturalización

En este apartado examinaré por qué razón la adquisición de la cultura en los seres humanos no sólo involucra un proceso interno, que se identifica con el desarrollo histórico de toda civilización, sino que también implica un proceso externo, que se vincula con los cambios evolutivos del resto de las especies naturales, como es el empleo de un sistema rudimentario de comunicación o de un protolenguaje. Con este propósito retomo los siguientes postulados teóricos que Margolis defiende sobre ambas dimensiones de la cultura y su conexión con la interpretación del arte:

1. La relación “externa” del sujeto y el objeto, así como el vínculo entre el lenguaje y el mundo son artefactos que dependen de su relación “interna”.²³
2. Todas las entidades o expresiones culturales son “intrínsecamente” intencionales.²⁴

Este filósofo retoma la concepción hegeliana de la cultura y sobre todo su noción de *Bildung*, lo que Margolis denomina como “culturalización interna” y que desde su perspectiva consiste en el desarrollo histórico del pensamiento humano. Por otro lado habla de una especie de “protocultura”, a la que llama *Bildung* externo, correspondiente a ciertas especies de animales que han desarrollado un sistema comunicativo semejante al lenguaje. Esto implica la existencia de una

²³ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Op. Cit.* p. 302.

²⁴ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Op. Cit.* p. 302.

continuidad entre la dimensión biológica y la dimensión cultural del hombre, a pesar de sus notorias diferencias:

Darwin nos proporciona las bases empíricas para formular lo que he denominado como “*Bildung* externo”, lo que se refiere a la evolución gradual de ciertos modos de inteligencia y comunicación prehumana o protohumana que se encaminan a la adquisición de rudimentos de lenguaje, de otras formas de auto referencia y de otro tipo de habilidades exclusivas del hombre.²⁵

De este modo encontramos que el proceso de culturalización no puede explicarse mediante la dimensión física o material del hombre, pero sí se vincula con ciertos rasgos biológicos que compartimos con el resto de los seres vivos, especialmente con ciertas especies de animales. Para defender esto Margolis se basa la teoría de la evolución de Charles Darwin y a partir de ella concibe a la cultura como un sistema complejo de adaptación de los seres humanos al medio en que se desenvuelven.²⁶ La cultura es una prueba de cómo nuestra civilización ha evolucionado con el paso del tiempo, dando origen a una serie de artefactos que nos permiten transformar el mundo y relacionarnos con los otros:

Diciéndolo de modo directo: el naturalismo de la teoría de Darwin vence totalmente la posibilidad de sustentar las normas y valores asignados al *Homo sapiens* únicamente en términos biológicos. En pocas palabras la construcción del individuo no solamente es natural y la especie humana carece de un *telos* normativo inherente a su desarrollo evolutivo.²⁷

Esta distinción constituye el fundamento principal de la teoría de Margolis sobre la naturaleza híbrida del hombre, cuya tesis principal es que: *los seres humanos somos artefactos culturales debido a que nuestra naturaleza está abierta*

²⁵ Joseph Margolis. *What, After All, is a Work of Art?* Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 1999. p. 16. Traducción mía.

²⁶ Margolis sostiene que gracias a la teoría de la evolución de Charles Darwin, la filosofía occidental ha sido capaz de establecer el carácter constructivo del hombre, sobre todo en relación a la conformación de la propia identidad y la transformación de los procesos culturales. Por esta razón defiende que la naturaleza humana fusiona el *Bildung* interno y el *Bildung* externo y considera que este último es la condición de posibilidad del primero, siendo imposible defender un reduccionismo. Para una referencia más detallada sobre el modo en que este filósofo incorpora algunos principios de la teoría de Darwin a su concepción del hombre y la cultura ver Joseph Margolis. *A New Answer to the Question, What is Moral Philosophy?* p. 6-13 y Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. *Op. Cit.* p. 40-42.

²⁷ Joseph Margolis. *A New Answer to the Question, What is Moral Philosophy?* p. 20. Traducción mía.

y no se reduce a nuestra composición material. En esto se basa para sostener que poseemos una serie de características únicas por las que el *Bildung* interno se origina como un rasgo exclusivo de nuestra especie, que a su vez se relaciona con el *Bildung* externo, al que nos circunscribimos como partícipes del mundo natural, debido a nuestra dimensión biológica.²⁸

La concepción de Margolis sobre las características particulares de cada uno de estos procesos de culturalización, sus respectivas diferencias y el modo en que se relacionan entre sí requiere de un estudio detenido. En primer lugar debemos plantear que el *Bildung* interno se asocia con una serie de rasgos que son exclusivos de la especie humana, como la construcción de la identidad, el uso del lenguaje y el carácter progresivo del aprendizaje. Algunas de las manifestaciones más destacables de este proceso de culturalización son las siguientes:

La expresión oral, la posibilidad de referirse a sí mismos, el lenguaje usado como vehículo del pensamiento, las percepciones, los sentimientos, las intenciones, los juicios, las interpretaciones, las elecciones, la responsabilidad, la creatividad y el aprendizaje.²⁹

De modo que estos rasgos no se encuentran en nuestra carga biológica, sino que los vamos construyendo, de acuerdo al contexto social e histórico en que nos desenvolvemos. Sin embargo, encontramos ciertos rasgos de protocultura y protolenguaje en algunas especies de animales, lo que Margolis denomina como *Bildung* externo. Por esta razón piensa ambos procesos de culturalización son inseparables, lo que se nota en la construcción de la identidad y en el dominio del lenguaje:

La cultura se construye como un ensamble histórico de los procesos correspondientes al *Bildung* interno y externo: artificialmente constituidos, colectivamente compartidos y transmitidos a las nuevas generaciones de personas que son formadas inicialmente y transformadas continuamente, con lo que las

²⁸ Vid. Joseph Margolis. *What, After All, is a Work of Art? Op. Cit.* p. 17.

²⁹ Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 38.

sociedades se vuelven viables, bajo la condición y el efecto de sus evoluciones históricas.³⁰

La distinción entre el *Bildung* interno y externo, así como su mutua relación es una de las estrategias argumentativas que Margolis emplea para atacar toda concepción reduccionista del hombre, pues nos permite comprender la estrecha conexión entre la pluralidad de su dimensiones. De este modo nos brinda una alternativa viable para explicar los rasgos más importantes de los productos culturales, lo que es indispensable para entender el problema de la interpretación de las manifestaciones artísticas y nuestra discusión crítica sobre ellas:

Éstas son las piedras de toque de mi teoría, si es que es válida, basadas en la siguiente convicción: que el mundo específicamente humano es producto de la transformación de nuestros talentos biológicos –por ejemplo la encarnación de significado en la emisión de sonidos, así como la transformación del sonido en discurso (*Bildung* interno) – un proceso que es posible gracias al origen *sui generis* del lenguaje y la cultura, a través de nuestra conformación fisiológica (*Bildung* externo).³¹

Esto se relaciona con el hecho de que los fenómenos naturales son interpretados externamente por los hombres, tal como ocurre en las ciencias empíricas. En cambio, los productos culturales son interpretados inherentemente, pues adquieren su significado en un marco construido por el hombre y que está abierto a múltiples aproximaciones. Por esta razón la Historia de arte y la Crítica no describen sus objetos de estudio como las ciencias empíricas, sino que nos brindan una lectura que puede resultar interesante y que no sólo se guía por la claridad cognitiva. Ésta es una característica común a todos los productos culturales y no la podemos pasar por alto si pretendemos dar una explicación de los mismos.³²

El carácter emergente de la cultura y la personalidad no se limita al individuo, sino que también corresponde a la sociedad. Es decir que nos encontramos frente

³⁰ Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 39.

³¹ Joseph Margolis. *A New Answer to the Question, What is Moral Philosophy?* p. 10. Traducción mía.

³² *Vid.* Joseph Margolis. “Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes. Op. Cit.* p. 27-28.

a una red muy compleja de constructos creados por el hombre, quien a su vez posee una dimensión artificial. Por ello frente a nosotros se abre una serie de posibilidades que vamos determinando, de acuerdo con el contexto histórico y social: "Transformarse en un sujeto con autoconciencia también es convertirse en miembro de una sociedad intercomunicada con otros individuos que comparten un lenguaje y una cultura que hace posible, de ello depende su individualidad agregada, la convivencia colectiva en su condición artificial."³³

Por esta razón la distinción entre la dimensión interna y externa del proceso de culturalización es esencial para comprender el estrecho vínculo que existe entre los productos culturales y la condición humana. En este sentido comparto la opinión de Margolis, para quien la discusión de este tema no ha sido tratada con suficiente atención en la tradición occidental del pensamiento y por ello realiza una fuerte crítica el modo en que se ha desarrollado la antropología filosófica hasta nuestros días:

En lo que a mí respecta, este es el gran tema de la filosofía Occidental de los dos últimos siglos y medio. Lo que falta en el canon tradicional y aún sigue sin ser tratado seriamente hasta nuestros días es el significado de los conceptos como cultura, lenguaje, historia, y el hombre como el constructo en que residen las posibilidades antes mencionadas.³⁴

Para finalizar este apartado presento las principales características del *Bildung* interno y externo, sus respectivas diferencias, así como el modo en que ambos se relacionan entre sí. En primer lugar es necesario considerar que una concepción adecuada sobre el ser humano no puede limitarse únicamente a sus rasgos físicos, fisiológicos o biológicos, si así lo hacemos caeremos en un claro reduccionismo. La cultura se construye de modo artificial y se transforma con el paso del tiempo.

En los seres vivos, especialmente en algunas especies de animales encontramos una protocultura y un protolenguaje. Esto es lo que Margolis

³³ Joseph Margolis. *A New Answer to the Question, What is Moral Philosophy?* p.28. Traducción mía.

³⁴ *Idem.*

denomina como el *Bildung* externo y lo explica mediante la teoría darwiniana sobre la evolución de las especies. En cambio el *Bildung* interno se refiere a los rasgos culturales que son exclusivos de la cultura humana y que no compartimos con ninguna otra especie animal. Esta dimensión cultural se relaciona con la naturaleza histórica del hombre.

De este modo podemos percatarnos de que existe una estrecha relación entre la dimensión interna y la dimensión externa de la culturalización, por lo que el desarrollo del lenguaje no está separado de nuestras capacidades biológicas. Esto implica la existencia de una cierta continuidad entre ambas dimensiones de la cultura, por lo que deben entenderse integralmente.

2.1.3 Las propiedades intencionales

En este apartado examino en qué consisten los rasgos particulares de los artefactos culturales y de qué modo nos muestran su carácter histórico. Esto se relaciona con el hecho de que las manifestaciones culturales adquieren su significado de acuerdo con las coordenadas particulares en que se originaron, lo que es esencial al momento de interpretar las obras de arte. A continuación presento algunos de los supuestos teóricos que Margolis defiende sobre el papel de la intencionalidad en las manifestaciones culturales:

1. El carácter emergente de la cultura se relaciona con la dimensión biológica del ser humano.³⁵
2. Lo intencional = lo cultural = lo que posee un horizonte = lo contextual = lo construido.³⁶

³⁵ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Op. Cit.* p. 303.

³⁶ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium. Op. Cit.* p. 303.

3. Intencionalidad = Interpretabilidad.³⁷

4. Los atributos culturales (o intencionales) son atributos encarnados.³⁸

La intencionalidad es un rasgo exclusivo de los productos culturales que se relaciona tanto con su dimensión histórica, como con su dimensión interpretativa, y que corresponde a las manifestaciones artísticas. Las obras de arte no sólo son interpretadas mediante una actividad crítica, como puede ser el análisis formal de un texto literario o la explicación teórica de una pintura, sino que su naturaleza es intrínsecamente interpretable, debido a que el contexto histórico y social en que se originan determina sus características.³⁹

Esta distinción es relevante, pues nos permite comprender qué características de los productos culturales no son equiparables con el resto de los objetos físicos y por lo tanto requieren otro tipo de aproximación. En este sentido debemos considerar que las propiedades intencionales cambian de acuerdo a las coordenadas históricas y culturales, por lo que admiten una gran variedad de explicaciones. El carácter variable de las propiedades intencionales acentúa el hecho de que no puede llevarse a cabo una lectura unívoca sobre ellas y nos revela su naturaleza interpretativa:

Como solemos decirlo ordinariamente, la naturaleza permanece callada, carece de un significado oculto. No hay nada que interpretar en ella, aunque sí todo que entender. Propiamente dicho sólo las acciones humanas, las instituciones, las obras de arte, los objetos históricos y los lenguajes son interpretables, pues son el tipo de cosas que invitan a la interpretación, o que requieren de ella.⁴⁰

Las propiedades intencionales de las obras de arte se asocian con ciertos aspectos ambiguos o confusos que nos muestran su grado de indeterminación,

³⁷ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Op. Cit. p. 303.

³⁸ Vid. Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Op. Cit. 303.

³⁹ Vid. Joseph Margolis. "Texts" en *Poetics Today*. 1993, Vol. 14, p. 197.

⁴⁰ Joseph Margolis. "Texts" en *Poetics Today*. Op. Cit. p. 199. Traducción mía.

como ocurre con la dimensión simbólica o expresiva en las artes plásticas. Por esta razón la indeterminación de algunas obras genera una pluralidad de interpretaciones que no pueden reducirse entre sí. Estos elementos abiertos pueden determinarse de distintos modos y mediante los más diversos criterios, que pueden dar lugar a interpretaciones incompatibles o incongruentes entre sí, tal como las denomina Margolis.⁴¹

En este mismo sentido es necesario considerar que no existe ningún elemento basado en la biografía del artista, el contexto histórico, los rasgos convencionales, las prácticas correspondientes a cada disciplina artística o cualquier otro aspecto de esta índole que garantice la existencia de una sola interpretación correcta sobre una misma obra.⁴² Por ello defiende que la objetividad en la interpretación de las propiedades intencionales no es equiparable al modo en que la aplicamos al resto de la realidad:

Primero afirmando que las propiedades intencionales no están determinadas de la misma manera que las propiedades físicas y en segundo lugar concediendo que permanecen suficientemente determinadas para estar abiertas a su propia confirmación objetiva. La noción de objetividad es una construcción crítica o racional correspondiente a ciertas preguntas que nos hacemos sobre objetos que involucran distintos tipos de competencia cognitiva.⁴³

Este filósofo sostiene que el mundo cultural se caracteriza por alterar nuestras competencias cognitivas, incluido nuestro papel como intérpretes. Es necesario apuntar que el ser humano también está abierto a la interpretación debido a su dimensión cultural, por lo que nuestra concepción antropológica ha ido cambiando notablemente a través del tiempo.⁴⁴ Partiendo de este supuesto, se vuelve factible defender que la objetividad del mundo cultural es construida y relativa al sistema

⁴¹ Vid. Joseph Margolis. "Relativism and Interpretive Objectivity", en *The Philosophy of Interpretation*. Cambridge: Blackwell, 2000. p. 221.

⁴² Este tema será tratado detalladamente en este capítulo en el apartado en el que discuto las críticas de Margolis en contra del monismo interpretativo defendido por David Novitz. Este filósofo defiende la existencia de una sola interpretación correcta sobre las manifestaciones artísticas, lo que resulta sumamente problemático al tomar en cuenta la pluralidad de enfoques que caracterizan a la Historia de Arte y la Crítica.

⁴³ Joseph Margolis. "One and Only One Correct Interpretation", en *Is there a Single Right Interpretation? Op. Cit.* p. 36-37. Traducción mía.

⁴⁴ Vid. Joseph Margolis. "Relativism and Interpretive Objectivity", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 218.

que empleamos para explicarla, de acuerdo con la práctica artística de una época determinada:

La comprensión de la cultura es esencialmente una explicación del entramado social conformado bajo las condiciones de una historia radical construida por criaturas que están sometidas al mismo proceso. Por lo tanto a partir de estas condiciones es imposible dar lugar al triunfo de cualquier cosa parecida a la tesis de la interpretación única.⁴⁵

De este modo nos damos cuenta de que nuestra formación social y el contexto histórico al que pertenecemos guían nuestra relación con el mundo y con el resto de los seres humanos. Esto no sólo significa que la interpretación de los productos culturales depende de una serie de principios variables, sino que también es un reflejo de nuestra naturaleza inestable. Por esta razón todo lo que se ha originado en la civilización humana está determinado por nuestros rasgos culturales e históricos, especialmente en el caso de las obras de arte:

Más aún, el mundo de la cultura humana –del lenguaje, del pensamiento, de la historia, de la tecnología, del arte y más provocativamente, de cualquier cosa que corresponda a la ciencia o la inteligibilidad del mundo– se constituye de forma contingente, es variable en su estructura, cambia por la intervención del hombre, es problemáticamente inteligible, bajo condiciones inestables, en una historia cambiante, que a su vez es interminablemente nueva y creativa.⁴⁶

Margolis plantea que las manifestaciones artísticas carecen de una naturaleza fija, debido a su carácter interpretativo. Por esta razón existe una relación muy estrecha entre la intencionalidad y el carácter histórico de las obras de arte que no sólo se relaciona con su origen en un momento específico, sino con el hecho de que nuestra apreciación y comprensión de las mismas cambia con el paso del tiempo. En el caso de la literatura este filósofo piensa que las propiedades intencionales de un texto cambian de acuerdo con los modos de lectura en distintos períodos históricos, lo que acentúa su naturaleza abierta a la interpretación:

⁴⁵ Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation?* ennsylvania: Universidad de Pennsylvania, 2002. p. 43. Traducción mía.

⁴⁶ Joseph Margolis. *What, After All, is a Work of Art? Op. Cit.* p. 45. Traducción mía.

En este sentido podemos sostener que *algunos* de nuestros referentes, concretamente textos literarios, *carecen de naturaleza*, no son objetos pertenecientes al mundo natural, pues solamente tienen (o son) historias –en la medida en que continuemos identificándolos en complejos modos intencionales y narrativos, por lo que sus propiedades imputadas intrínsecamente en un tiempo *t* serán alteradas o afectadas interpretativamente en un tiempo *t'*.⁴⁷

Es necesario distinguir dos sentidos de interpretación planteados por Margolis y su relación con las propiedades intencionales. En primer lugar, la interpretación tiene un sentido relacional, es decir que a un objeto se le puede asignar un cierto significado simbólico, retórico o semiótico, según la aplicación de una cierta concepción o teoría. El segundo lugar, se refiere a la explicación del significado o función de un objeto determinado, que no sólo es asignado debido a un interés específico de los seres humanos, sino que constituye un rasgo esencial de su naturaleza, tal como ocurre con las obras de arte.⁴⁸

Los productos culturales también pueden interpretarse relacionamente, pues es posible imputarles ciertas características externamente, sin limitarnos a su apariencia y sus cualidades físicas. Por esta razón encontramos que la intencionalidad del mundo cultural tiene una conexión muy estrecha con las creencias e ideologías de una época, así como con sus respectivos cambios temporales. Este rasgo se acentúa en fenómenos culturales como las prácticas religiosas, como cuando las creencias de un grupo modifican la concepción y el uso de un objeto dado, por lo que éste adquiere una carga simbólica que no se limita a su constitución material: “Por ejemplo, a una piedra se le pueden atribuir poderes sagrados porque *nosotros* creemos que los tiene.”⁴⁹

En el caso de las manifestaciones artísticas las propiedades intencionales no solamente son asignadas “externamente” por un individuo, sino que dependen de una práctica que tiene sus propias reglas y parámetros. Esto no significa que las propiedades intencionales sean impuestas por un individuo o un grupo, sino que

⁴⁷ Joseph Margolis. “Texts” en *Poetics Today. Op. Cit.* p. 209. Traducción mía.

⁴⁸ *Vid.* Joseph Margolis. “Texts” en *Poetics Today. Op. Cit.* p. 198-199.

⁴⁹ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics. Op. Cit.* p. 655. Traducción mía.

son características intrínsecas de los artefactos culturales, como ocurre con las obras de arte. Para demostrar esto voy a retomar el siguiente ejemplo que Margolis presenta sobre la *Piedad* de Miguel Ángel, cuya dimensión representacional no puede explicarse únicamente mediante su soporte físico:

Del mismo modo, podemos construir (o al menos intentarlo) los atributos de las obras de arte, por ejemplo el hecho de que la *Piedad* de Miguel Ángel represente la *piEDAD* de Cristo, como un atributo proyectado intencionalmente en un cierto bloque de mármol y por lo tanto es tratado como si fuera una característica intrínseca de esa *pieza de mármol*.⁵⁰

Las propiedades intencionales de las obras de arte son características “integrales” de los artefactos a los que pertenecen y no están superpuestas a dichos objetos. Este tipo de propiedades son intrínsecas a la obra, que a su vez se adscribe a una cultura y a un período histórico. Por ello la interpretación de las obras no se limita a una dimensión relacional, sino que es parte esencial de su constitución: “Las obras de arte son el tipo de objetos que tiene propiedades intencionales, propositivas, semióticas, expresivas y otras propiedades intrínsecas similares; y esto parece requerir un idioma cultural que no puede reducirse simplemente a meras propiedades físicas.”⁵¹

Es necesario mencionar que los cambios que se dan en la práctica artística en las distintas disciplinas y en las propiedades intencionales de las obras no son tan radicales de una época a otra, sino que existen modificaciones paulatinas que son aceptadas bajo ciertas condiciones por una sociedad determinada, de acuerdo a sus coordenadas culturales. En el mundo del arte existe una fuerte tolerancia e informalidad sobre la aceptación de nuevas metas y principios dentro de su esfera, lo que a su vez implica una reorientación del gusto y la adquisición de nuevos hábitos de recepción.

⁵⁰ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics. Op. Cit.* p. 654. Traducción mía.

⁵¹ Joseph Margolis. “Constraints on the Metaphysics of Culture”, en *The Review of Metaphysics. Op. Cit.* p. 659. Traducción mía.

Para terminar este apartado cabe destacar las características más importantes que hasta ahora he examinado en las manifestaciones culturales: 1) su apreciación no se limita a nuestra percepción de sus propiedades sensibles, pues poseen un origen cultural e histórico que altera directamente nuestro modo de relacionarnos con ellas, 2) el carácter abierto de sus propiedades intencionales admite múltiples interpretaciones que pueden ser incompatibles entre sí, 3) existe un paralelo entre la naturaleza humana y el carácter híbrido de las manifestaciones artísticas, y 4) las obras de arte corresponden al *Bildung* interno, que a su vez se vincula con un cierto tipo de protocultura o *Bildung* externo.

2.1.4 La práctica artística como guía de la interpretación

Margolis defiende que la intencionalidad de las obras de arte, no tiene que ver con los estados mentales o psicológicos del artista durante el proceso creativo o productivo, sino con la “carga significativa” de la obra. Por esta razón sostiene que las manifestaciones artísticas tienen sentido por sí solas y que no hace falta recurrir a ningún tipo de información sobre el autor o cualquier otro dato externo para interpretar su obra, aunque en ciertas ocasiones esta estrategia pueda ser útil.

Este filósofo considera que el carácter constructivo de los artefactos culturales no se limita a lo que pretende o busca un cierto individuo, que puede ser un artista, sino que más bien se relaciona con las prácticas sociales que llevamos a cabo en un ámbito determinado. Por ello es necesario comprender la dimensión colectiva de la intencionalidad y no solamente su carácter privado, tal como lo plantea en uno de sus libros más ambiciosos titulado *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium:*

La intencionalidad es un predicado colectivo, adscrito a personas o sujetos particulares, de acuerdo a sus competencias adquiridas culturalmente o también puede adscribirse a un artefacto o un acto conformado intencionalmente por los

seres humanos. Por lo tanto la intencionalidad implica distintos modelos de racionalidad derivados de la vida colectiva en sociedad.⁵²

Margolis critica los planeamientos que comenten el error de confundir lo que una obra significa con lo que su autor pretendía que significara. En este sentido es necesario considerar que una vez que la obra está terminada es independiente del artista y no requiere forzosamente de otro tipo de información para ser comprendida o apreciada. El problema consiste en reducir las intenciones a la voluntad particular del artista, a sus deseos y motivaciones, pues se olvida que existe una dimensión social en toda disciplina artística, que nos proporciona una serie de parámetros útiles al momento de interpretar una obra.

Para demostrar que la intencionalidad no se reduce a los estados mentales del artista durante el proceso creativo y productivo, Margolis analiza una interpretación de Leo Steinberg sobre el *Cristo Resucitado* de Miguel Ángel. Esta escultura presenta un desnudo completo de Cristo, lo que ha dado lugar a una gran diversidad de interpretaciones que incluso han resultado contradictorias entre sí. Lo que resulta polémico de dicha obra consiste en que la figura de Cristo no aparece de modo idealizado, sino que más bien se trata de una representación sumamente humanizada, en la que no es posible encontrar señal alguna de pudor.⁵³

Steinberg piensa que el artista italiano no representa a Cristo avergonzado, pues tenía “la intención” de mostrar el mensaje de redención del pecado y de enfatizar la importancia del misterio de la reencarnación para esta religión. Margolis sostiene que esto no puede probarse y que en cambio dicha representación se debe al compromiso estilístico de Miguel Ángel con el naturalismo clásico, por lo que no es necesario referirnos a los estados mentales del escultor renacentista. Por ello esta concepción de la intencionalidad no es

⁵² Joseph Margolis. *Historied Thought, Constructed World: Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. *Op. Cit.* p. 188-189. Traducción mía.

⁵³ Vid. Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation*. *Op. Cit.* p. 26-44.

adecuada para interpretar el arte, pues además se requiere de las convenciones que predominan en una época determinada: “Parece mejor referirnos al naturalismo pictórico propio de toda la obra escultórica de Miguel Ángel: tal vez el nudismo es un reflejo de su estilo, de acuerdo a un cierto *ethos*”.⁵⁴

Una postura extrema sobre la intencionalidad consiste en sostener que el significado de un texto o la interpretación de una obra plástica se basan únicamente en las intenciones de su autor, dejando de lado cualquier práctica social que pueda servir de guía a los lectores. El problema de esto consiste en defender que una obra sólo puede explicarse y apreciarse, según lo que el artista que la creó dice sobre ella. Noël Carroll critica duramente este tipo de intencionalismo y sostiene una versión más moderada: “Sin embargo, el intencionalismo se presenta de distintas formas. La posición más extrema sostiene que el significado de una obra de arte está determinado en su totalidad por las verdaderas intenciones del artista o artistas que la crearon.”⁵⁵

Carroll considera que las intenciones del artista son relevantes, a tal grado que la interpretación correcta de una obra debe guiarse por ellas. Sin embargo, aquí es necesario aclarar que Carroll no defiende una postura radical, pues le parece que los deseos y creencias del artista no son el único elemento constitutivo de las obras. Este autor sostiene una versión moderada, pues considera que las intenciones dependen estrechamente de la obra que esté siendo analizada y por lo tanto son útiles en la medida en que le brinden coherencia y sentido:

De hecho para el intencionalismo moderado poner atención interpretativa en el texto no es más que buscar las intenciones del artista, es un error pensar que ambos aspectos se oponen entre sí. Aún más, el intencionalismo moderado, en el caso de la literatura requiere que las intenciones putativas del autor se revelen en lo que ha escrito.⁵⁶

⁵⁴ Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation. Op. Cit.*, p. 34. Traducción mía.

⁵⁵ Noël Carroll. “Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, en *The Philosophy of Interpretation*. Cambridge: Blackwell, 2000. p. 75. Traducción mía.

⁵⁶ Noël Carroll. “Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism”, en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 77. Traducción mía.

Para Carroll la interpretación correcta de una manifestación artística debe guiarse por las intenciones de su autor, aunque éste no puede ser el único criterio válido, pues es indispensable tomar en cuenta los criterios convencionales que rigen de acuerdo con el contexto y con cada disciplina artística. La versión del intencionalismo que él defiende se basa en la evidencia que la obra nos proporciona por sí misma. Por esta razón plantea que el significado de un texto literario debe encontrarse en fuentes públicas que en general sean accesibles a los lectores:

Sin embargo, cuando la unidad lingüística puede dar lugar a más de un significado, el intencionalismo moderado defiende que la interpretación correcta es la que resulta compatible con la intención verdadera del autor, que debe fundamentarse en el lenguaje del texto.⁵⁷

Carroll se da cuenta de que es imposible introducirnos en la mente del artista y conocer cada uno de los procesos mentales por los que pasó en la planeación y producción de su obra. Sin embargo, piensa que otras teorías también se basan en los propósitos y metas del autor, aunque no lo hagan de forma explícita, pues de otro modo no habría objetividad en nuestras discusiones sobre arte. Por ello defiende que la interpretación se basa en las verdaderas intenciones del artista, a pesar de que sea imposible conocerlas con exactitud:

El intencionalismo hipotético no pretende leer la mente del autor, pues no tiene *cerebroscopios* que permitan hacerlo. Su interpretación consta de hipótesis, conjeturas o construcciones. Por supuesto que el intencionalismo moderado está de acuerdo con esto, pero añade que se tratan de hipótesis acerca de las verdaderas intenciones de los artistas.⁵⁸

El principal problema es que no es posible tener acceso a este tipo de información, pues no hay manera de conocer los estados mentales del autor al concebir su obra, durante el proceso creativo, ni al momento de presentarla al público, e incluso el mismo artista puede no estar seguro de ello. Si bien es cierto

⁵⁷ Noël Carroll. "Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 76. Traducción mía.

⁵⁸ Noël Carroll. "Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 84. Traducción mía.

que la aparición de cartas o diarios personales de un artista pueden brindarnos luces sobre casos complejos o polémicos, estos no pueden ser el único criterio al momento de criticar o interpretar una obra de arte.

Esto se debe en gran parte a que la concepción de que la intencionalidad se reduce a los estados psicológicos del artista y a su dimensión privada da lugar a la siguiente paradoja: cuando un artista emite su opinión o realiza un comentario sobre sus intenciones es necesario buscar la interpretación correcta de lo que dice. Es decir que al interpretar una obra no podemos basarnos únicamente en lo que un artista afirma sobre ella, sino que es necesario remitirnos a la práctica en que se originó; por lo que carece de sentido darle un lugar privilegiado a las metas implícitas o explícitas de un artista.

Por ello es necesario defender que las propiedades intencionales son intrínsecas a las obras de arte, es decir están integradas en los objetos o artefactos en que se presentan y son independientes de quien les dio origen, una vez que la obra ha sido terminada. Las propiedades intencionales se caracterizan por su dimensión social e histórica, lo que nos muestra su naturaleza cambiante y el hecho de que no admiten una sola interpretación. En esto radica la necesidad de distinguir la dimensión pública y privada de la intencionalidad, así como su relevancia en la interpretación de las manifestaciones artísticas.

Sin embargo, es innegable que cuando analizamos casos complejos, empleamos distintas fuentes de información para esclarecerlos, incluidos ciertos documentos personales del artista, pero no por ello podemos perder de vista las propiedades de la obra y su conexión con el desarrollo de la disciplina artística a la que pertenece. De hecho el uso de dichos documentos es uno de los métodos empleados comúnmente por la historia del arte y la crítica para interpretar este tipo de obras.

En este sentido me parece criticable que Margolis no tome en cuenta la transición entre el carácter privado y público de las intenciones, lo que nos permite comprender de qué modo puede resultar útil esta información al momento de la interpretación. Algunos datos sobre la vida y obra de un artista son accesibles públicamente y son empleados comúnmente por la crítica e historia de arte para analizar casos complejos de interpretación. A pesar de las ventajas que puede tener el acceso a este tipo de información, este criterio es limitado y no implica la interpretación unívoca de una obra. Por esta razón los datos biográficos no deben tratarse de modo independiente a la práctica artística en la que se genera una determinada pieza.

2.2 La oposición entre un monismo y un pluralismo interpretativo

En este apartado me dedico a analizar las características del monismo interpretativo defendido por David Novitz, para quien sólo existe una interpretación correcta de una obra de arte. El principal problema de esta postura consiste en que aplica las mismas categorías que empleamos en las ciencias particulares a las manifestaciones artísticas, pues busca hallar estabilidad en algo que por su propia naturaleza es inestable. Novitz pasa por alto el carácter emergente e histórico del arte, por lo que desarrolla una teoría que pierde de vista sus características más importantes y nos brinda una imagen falsa del modo en que se aplica la interpretación en este ámbito, lo que resulta sumamente criticable. Al respecto, Margolis señala que:

Él [*se refiere a Novitz*] no toma en cuenta el contraste entre la naturaleza física y la cultura humana. Parece que tiene en mente el estatus que no es problemático sobre lo “estable”, en el mundo cultural, que consideramos permanente en aquello que describimos. El problema es que este tipo de teoría no nos ofrece nada que sea pertinente para explicar las manifestaciones artísticas o cualquier otra producción cultural.⁵⁹

⁵⁹ A partir de este momento me referiré a la entrevista que hice a Joseph Margolis en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Temple, en Filadelfia, el 20 de Octubre de 2009. Para futuras referencias abreviaré esta fuente de la siguiente manera: EMTU (Entrevista a Joseph Margolis en Temple University).

Novitz piensa que la ambigüedad de los productos culturales nos insta a buscar claridad, lo que desde su perspectiva supone la existencia de una sola interpretación correcta. Para justificar su defensa de un monismo interpretativo plantea que nuestras discusiones sobre arte no son totalmente subjetivas y que en este terreno también tenemos una pretensión de verdad. Este filósofo acepta que pueden existir distintas explicaciones sobre un aspecto confuso o poco claro de una obra, pero piensa que es posible sostener una interpretación que integre las discrepancias en una misma propuesta:

Todo lo que he dicho hasta ahora no niega que una novela, como cualquier otro producto cultural, no sea profundamente ambigua y relativa a un apropiado grupo de convenciones culturales; pero si es ambigua es indispensable que dicha ambigüedad contraste con una interpretación verdadera de la obra (...) Esto quiere decir que la obra es ambigua y que una interpretación verdadera va a demostrarlo, al incorporar ambos significados.⁶⁰

Esto se debe a que la concepción de Novitz sobre el arte es sumamente limitada, pues no se percata de que la interpretación de las manifestaciones artísticas es inherente a las mismas, lo que implica que están abiertas a una pluralidad de lecturas, que no pueden englobarse unívocamente. Este filósofo juzga la cultura con las categorías que empleamos para analizar el resto de ámbitos que componen la realidad, pierde de vista la complejidad del mundo cultural y por lo tanto no es capaz de establecer una teoría adecuada sobre cómo interpretarlo.⁶¹

Por esta razón es indispensable comprender las diferencias entre dos modelos interpretativos, de acuerdo a su aplicación. El primero corresponde a las ciencias empíricas y consiste en la explicación que puede darse sobre un determinado fenómeno físico o biológico. En cambio encontramos que los productos culturales han sido creados para ser interpretados, como cuando hablamos de las propiedades expresivas, simbólicas o representacionales de una pintura o de una

⁶⁰ David Novitz. "Interpretation and Justification", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 21. Traducción mía.

⁶¹ Vid. Joseph Margolis. "Relativism and Interpretive Objectivity", en *The Philosophy of Interpretation. Op. Cit.* p. 208.

escultura. Esto significa que el carácter artificial del arte se asocia directamente con nuestras coordenadas culturales y por lo tanto con su carácter variable.⁶²

2.2.1 Crítica a una sola interpretación del arte

La clave para defender que los productos culturales no admiten la existencia de una sola interpretación es tomar en cuenta sus propiedades intencionales, pues éstas nos muestran su grado de indeterminación y por lo tanto admiten más de una explicación. Margolis plantea que esta concepción de las obras de arte es más adecuada que sostener que les hace falta algo o que están incompletas. Por esta razón en el terreno artístico no puede hablarse de interpretaciones absolutas y siempre puede surgir una nueva posibilidad, de acuerdo a los intereses y metas del intérprete:

Prefiero decir que las propiedades intencionales son “determinables” y no “determinadas”, en lugar de sostener que las obras de arte suelen estar “incompletas” en un sentido metafísico. Por ello pienso que la doctrina que sostiene que una obra de arte no está terminada por sí misma y requiere completarse por un crítico, un lector, un oyente o un espectador resulta problemática e incluso paradójica.⁶³

Para ilustrar la indeterminación de las propiedades intencionales Margolis presenta el siguiente ejemplo sobre la ambigüedad que encontramos en algunas obras literarias, lo que da lugar a múltiples interpretaciones. Al respecto, nos remite al caso de *El Castillo* de Franz Kafka, una novela póstuma e inconclusa del escritor checo que ha generado explicaciones que pueden considerarse contrarias o incompatibles entre sí. En concreto Margolis nos remite al significado de algunos términos de ciertos pasajes de la novela que resultan poco claros y que no pueden integrarse en una sola interpretación, contrario a lo que defiende Novitz:

Por ejemplo el significado “ordinario” de las oraciones de *El Castillo* de Kafka puede asignarse de acuerdo a una lógica bivalente, aunque siempre podamos reconsiderarlo al ser puesto a prueba por alguien más. Entonces el “significado” de

⁶² Vid. Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation? Op. Cit.* p. 28.

⁶³ EMTU.

la novela como un todo puede dar lugar a interpretaciones plurales, posiblemente incompatibles, interpretaciones interminables que varían con el paso del tiempo.⁶⁴

La ambigüedad no es exclusiva de las creaciones literarias, sino que también la encontramos en las artes plásticas, lo que es notorio en la obra de pintores como Paul Klee. Los cuadros de este artista se caracterizan por ser sumamente enigmáticos, por poseer una serie de referencias oníricas, además de mostrar una gran diversidad de diseños abstractos que no son fáciles de descifrar, al menos a primera vista. La falta de claridad de este tipo de pinturas nos impulsa a buscar su significado, que no puede ser interpretado de forma unívoca, contrario a lo que defiende Novitz. Por esta razón no podemos hablar de la existencia de una explicación correcta sobre las pinturas de Klee, sino más bien de una pluralidad de interpretaciones que no se oponen a otro tipo de aproximaciones:

Cualquiera que esté familiarizado con las pinturas de Klee sabe lo difícil que es determinar una lectura correcta sobre ellas. Ninguna pista reveladora puede hacernos pensar que estamos en lo correcto. Estamos obligados a construir, de acuerdo a nuestra recepción del arte, lo que juzgamos como un modo adecuado de introducirnos al mundo de uno de sus cuadros.⁶⁵

Esto se debe a que las propiedades intencionales no están dadas por sentado, como ocurre con los objetos naturales, sino que más bien son determinables interpretativamente. Es decir que una misma pieza artística puede denotar distintas versiones o interpretaciones, debido a las metas de quien lleva a cabo la explicación o ejecución de una obra, como ocurre en el caso de las artes escénicas. Nuestra comprensión y apreciación de las manifestaciones artísticas cambia, de acuerdo a la aplicación de diversos modelos teóricos por parte de la historia del arte y la crítica. Por esta razón la pluralidad de interpretaciones no niegan la identidad de la obra, sino más bien nos revela que sus propiedades pueden ser tomadas en distintos sentidos, que incluso pueden ser incompatibles entres sí.⁶⁶

⁶⁴ EMTU.

⁶⁵ Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 42. Traducción mía.

⁶⁶ *Vid.* Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 73. Traducción mía.

2.2.2 El carácter abierto de las obras

Desde mi perspectiva no basta atacar el monismo interpretativo, sino que es necesario establecer cuáles son los criterios adecuados para justificar la interpretación de una obra y cómo se puede determinar su validez, sin que se niegue la posibilidad de otras lecturas. Para ello es indispensable tomar en cuenta que la objetividad de nuestros juicios y opiniones críticas en el terreno artístico no funciona del mismo modo que en las ciencias empíricas, sino que debe adecuarse a las características particulares de la pieza que esté siendo examinada, además de tomar en cuenta el *ethos* histórico y cultural que le corresponde.

De este modo nos damos cuenta de que la interpretación del arte sigue ciertos parámetros y por lo tanto no es totalmente abierta. Algunos de los criterios que pueden orientarnos son las convenciones y la práctica de cada disciplina artística, sin perder de vista que estos principios son temporales y dependen de su aplicación en cada obra en particular. En pocas palabras, la objetividad en el terreno artístico está sometida a una continua revisión histórica, lo que debe ser tomado en cuenta al momento de la interpretación:

Al admitir la naturaleza constructiva e histórica de las propiedades intencionales no obliga a entender que la objetividad en el terreno cultural, no es más que una norma sometida a revisiones históricas. La cultura es una auto-comprensión de la sociedad, constituida bajo las condiciones de una historia radical, que depende de sujetos que son producto del mismo proceso.⁶⁷

Esto significa que la elaboración de un planteamiento teórico o de un análisis crítico para explicar una obra depende directamente del surgimiento de nuevos tipos de experimentación en la práctica artística, dependiendo de la época y la disciplina. Por esta razón no es válido emplear las mismas categorías o parámetros que han sido utilizados para examinar el arte del pasado, pues de otro

⁶⁷ Joseph Margolis. “One and Only One Correct Interpretation”, en *Is there a Single Right Interpretation?* Op. Cit. p. 43. Traducción mía.

modo se generan interpretaciones anacrónicas y pierden de vista el desarrollo histórico de las manifestaciones culturales.⁶⁸

En este sentido el límite de la interpretación también depende de la imaginación humana, pues de ella depende nuestra capacidad para formular teorías o hipótesis sobre el mundo que nos rodea. En el caso del arte, depende del ingenio del intérprete, de su capacidad para brindarnos una explicación discursiva o la ejecución de una obra desde una nueva perspectiva, tal como ocurre en las artes escénicas. El objeto y la meta de la interpretación varían notablemente de una época y de una cultura a otra, por lo que no es posible sostener la existencia de una lectura unívoca sobre ninguna obra de arte, especialmente aquellas que dan lugar a cierta ambigüedad.

Para finalizar este apartado realizo un recuento de las principales críticas que he examinado en contra del monismo interpretativo defendido por Novitz y las razones por las que resulta más adecuado sostener un pluralismo en el terreno artístico. Novitz defiende que sólo existe una interpretación correcta de una obra de arte, pues no toma en cuenta las notables diferencias entre el mundo cultural y el resto de la naturaleza. Este autor pierde de vista el carácter variable de las manifestaciones artísticas, pues no toma en cuenta el papel de sus coordenadas históricas y culturales, lo que impide tratarlas unívocamente.

La estrategia más efectiva para atacar esta teoría consiste en establecer el carácter variable de las propiedades intencionales de las manifestaciones culturales, que pueden determinarse de distintas maneras, sin que exista una forma predominante de hacerlo. La ambigüedad y apertura de ciertas obras de arte nos lleva a formular una explicación o interpretación sobre ellas. Por esta razón en el terreno artístico resulta más adecuado hablar de plausibilidad que de corrección.

⁶⁸ Vid. Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art?* Op. Cit. p. 93.

El mayor problema del monismo interpretativo consiste en que trata el arte con las mismas categorías que empleamos en las ciencias empíricas. Esta omisión es relevante pues nuestros juicios y comentarios críticos sobre las obras de arte deben tomar en cuenta su naturaleza cambiante. No existen reglas fijas en el mundo del arte, por lo que no es posible plantear criterios estables para interpretar las obras, sino que es necesario basarnos en las características particulares de cada pieza, tomando en cuenta las coordenadas históricas y contextuales correspondientes.

2.3 Objeciones en contra de una ontología de la cultura

Una de las principales objeciones que se le han hecho a la propuesta de Margolis se refiere a la pertinencia de realizar un análisis ontológico de los productos culturales, que a su vez sirva de base argumentativa para desarrollar una teoría sobre la interpretación del arte. Esto se debe a que algunos críticos asocian su planteamiento con la metafísica clásica, pero esto resulta contrario al proyecto de Margolis, pues no busca encontrar ningún principio inmutable en las manifestaciones artísticas, sino explicar su condición variable. Al respecto, Laurent Stern plantea que: “Margolis piensa que su teoría sobre la interpretación del arte y la historia depende de su concepción metafísica y epistemológica. Sería difícil persuadirme acerca de esto, pues comparto con él la mayoría de sus consideraciones sobre la interpretación, pero muy pocas acerca de la Filosofía Primera.”⁶⁹

Esta caracterización de su planteamiento se debe a su intento por vincular la tradición analítica con la filosofía continental, enfatizando sus puntos de convergencia y el modo en que pueden complementarse, a pesar de que las perspectivas e intereses de cada una sean muy distintos entre sí. La labor de Margolis ha sido conectar el pragmatismo norteamericano con la dimensión

⁶⁹ Laurent Stern. “Some Aspects of Interpreting”, en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Nueva York: Humanity Books, 1999. p. 36. Traducción mía.

cultural e histórica del hombre, propia del pensamiento europeo. Sin embargo, su propuesta no es del todo aceptada por quienes consideran que ambas tradiciones son incompatibles entre sí, que siguen metas opuestas y que responden a problemas metodológicos distintos, como es el caso de Laurent Stern:

Contrario a lo que piensa Margolis, yo no creo que sea deseable la reunión de distintas tradiciones filosóficas. Si ambas están sumergidas en una interminable controversia, lo mejor que podemos hacer es aprender de la otra. Cada una puede llegar a entender la plausibilidad de la visión opuesta, pero mientras se mantengan así, considerarán que su postura es más persuasiva que la de los otros.⁷⁰

Margolis considera que Stern malinterpreta su análisis “ontológico” de las manifestaciones culturales, pues plantea que de ninguna manera éste se basa en la búsqueda de principios o estructuras universales que permanezcan a través del tiempo, sino que más bien se trata de dar una explicación que tome en cuenta su dimensión histórica y contextual. Por esta razón no se compromete con ningún tipo de esencialismo y critica duramente cualquier concepción semejante del mundo o del hombre:

Mi modo de anticipar estos cambios es postulando que el mundo está en constante flujo, que el pensamiento es histórico, que los sujetos se construyen socialmente y que son o tienen historias, en lugar de naturalezas. Tomando en cuenta esto no puedo estar de acuerdo con Laurent Stern cuando dice que no se pierde mucho si los filósofos analíticos y los filósofos continentales se ignoran entre sí.⁷¹

Por esta razón no es posible establecer una definición sistemática del arte que se aplique a todos los casos particulares, sino que es más conveniente plantear cuáles son los rasgos más relevantes de las manifestaciones culturales, para después ver de qué modo nos orientan en la interpretación del arte. En este sentido Margolis plantea que las obras de arte tienen una doble naturaleza, pues este tipo de artefactos requieren de un soporte material que a su vez es alterado

⁷⁰ Laurent Stern. “Some Aspects of Interpreting”, en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 37. Traducción mía.

⁷¹ Joseph Margolis. “Replies in Search of Self-Discovery”, en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 338. Traducción mía.

por las coordenadas históricas y culturales en que se originaron, dando lugar a una pluralidad de lecturas.⁷²

Otro autor que critica este aspecto de su planteamiento es Richard Shusterman, para quien es suficiente un acercamiento pragmático al problema del lenguaje y al desarrollo la cultura humana, tal como defienden la mayoría de los filósofos que pertenecen a la tradición analítica. Shusterman considera que este aspecto del proyecto de Margolis es problemático, pues piensa que si es posible comprender los diversos fenómenos culturales mediante las prácticas sociales en que se originan, no hace falta recurrir a ningún otro tipo de teoría. Por ello Shusterman defiende que no es necesario llevar a cabo un análisis ontológico de las propiedades intencionales para demostrar la existencia de diferencias culturales, lo que es esencial para entender el arte:

El pragmatismo reconstructivo no se interesa por estas cuestiones metafísicas. El pragmatismo no niega que nuestra realidad sea contingente y se estructure gracias al discurso y la acción humana. Sin embargo, no acepta que se requiera un fundamento metafísico de los objetos culturales, sino que es suficiente, en la misma teoría de Margolis, basarnos en las prácticas sociales.⁷³

Esta objeción a la propuesta de Margolis también se basa en la idea de que la metafísica busca principios estables o reglas universales que se apliquen a sus objetos de estudio, lo que es contrario al carácter variable de las prácticas culturales. Shusterman considera que a pesar de esto una de las ventajas del análisis de Margolis es que nos brinda una explicación sobre la dimensión social e histórica del mundo cultural, lo que no es común en la mayoría de los planteamientos metafísicos. En el fondo piensa que dicha ventaja es mínima, pues no añade nada nuevo a un acercamiento pragmático:

Para el pragmatismo radical la pregunta relevante es ¿qué añade el uso explicativo o la justificación de una aproximación metafísica al problema del lenguaje que no

⁷² Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art?* Op. Cit. p. 68. Traducción mía.

⁷³ Richard Shusterman. "Pragmatism and Culture", en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 193. Traducción mía.

esté dada por una explicación que contemple el carácter contingente y variable de las estructuras del lenguaje, el pensamiento y las prácticas humanas?⁷⁴

Para responder a esta crítica, Margolis plantea que es necesario tomar en cuenta el modo en que se relacionan los distintos elementos de su propuesta. En este sentido defiende que una aproximación metafísica a la cultura y sus diversas manifestaciones no debe llevarse a cabo sin tomar en cuenta el carácter variable de su naturaleza. Por ello sostiene que no pretende encontrar principios estables, ni generales en el arte, sino que le parece más adecuado basarse en su origen histórico y a partir de ahí realizar análisis de la cultura. Esto muestra la estrecha relación que existe entre su doctrina acerca del flujo del mundo y su propuesta ontológica sobre la cultura.⁷⁵

Margolis defiende una noción de cambio que se opone a la existencia de estructuras, principios o parámetros necesarios e invariables para comprender las distintas dimensiones de la realidad y del hombre, incluidas por supuesto las manifestaciones culturales. Esto podría hacernos caer en un irremediable escepticismo, en el que resultara imposible encontrar criterios estables que nos permitieran adquirir conocimiento alguno. Sin embargo, este filósofo considera que el carácter variable de nuestras categorías mentales no tiene un efecto caótico, ni impide comprender el mundo racionalmente, sino que nos ayuda a explicar el origen histórico de nuestros planteamientos teóricos, lo que resulta especialmente útil cuando discutimos sobre las creaciones artísticas.⁷⁶

Para finalizar es necesario retomar la crítica de Joanne Waugh a la filosofía analítica, pues considera que esta tradición filosófica no pone suficiente atención en la dimensión histórica y cultural de las categorías mentales y los procesos cognitivos, lo que es indispensable para desarrollar una adecuada teoría sobre la

⁷⁴ Richard Shusterman. "Pragmatism and Culture", en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 194. Traducción mía.

⁷⁵ Joseph Margolis. "Replies in Search of Self-Discovery", en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 345. Traducción mía.

⁷⁶ Vid. Joseph Margolis. "Replies in Search of Self-Discovery", en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Op. Cit. p. 350. Traducción mía.

interpretación. Waugh sostiene que un enfoque puramente pragmático sobre la conformación del lenguaje y la cultura pierde de vista la complejidad de este tipo de fenómenos, pues descarta la naturaleza histórica del hombre. Por esta razón la propuesta de Margolis puede brindarnos una alternativa viable que integre esta pluralidad de elementos de modo coherente y convincente:

Las teorías analíticas de la comunicación y de la interpretación no han tomado en cuenta de modo adecuado la historicidad de nuestras habilidades cognitivas, su estrecha unión con una determinada cultura humana, así como el papel que la escritura y lectura tienen en este proceso. Las teorías analíticas se centran en una metáfora del lenguaje inscrita en un objeto colectivo que produce la fijeza del significado.⁷⁷

⁷⁷ Joanne Waugh. "Practically Ontology: A Writerly Reading of Margolis", en *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Nueva York: Humanity Books, 1999. p. 302. Traducción mía.

3. El fin de las narrativas históricas y el problema de los indiscernibles

Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Por eso es urgente tratar de entender la transición histórica del modernismo al arte posthistórico.

Arthur Danto

La estructura visual de las pinturas no puede percibirse si descartamos su conexión con nuestra formación cultural, lo que puede apreciarse en toda teoría del arte.

Joseph Margolis

En este capítulo examino cuál es el vínculo entre una adecuada aproximación histórica del arte y la interpretación de las obras. Más adelante incluyo esta discusión en el análisis de las obras que he seleccionado de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Con este propósito analizo la postura de Arthur Danto sobre el “fin de las meta-narrativas”, lo que abrió las posibilidades a tal grado que cualquier cosa puede convertirse en una pieza artística. Este rasgo se acentuó en el arte contemporáneo, debido a que en las nuevas generaciones no es posible encontrar un proyecto común, por lo que carece de sentido plantear una concepción progresiva de la historia del arte.

Contrario a la teoría de Danto, defiendo que la apertura en las nuevas manifestaciones artísticas no es tan radical como él plantea y es posible establecer algunos principios que nos orienten al llevar a cabo un análisis crítico del arte postvanguardista, aunque carezca de una meta común. En primer lugar modo sostengo que es posible llevar a cabo un examen contextual que tome en cuenta los cambios más importantes que se han originado en las convenciones artísticas, los modos de producción y recepción de este tipo de obras, de acuerdo a sus características particulares. Para demostrarlo, retomo algunos elementos centrales de la propuesta de Joseph Margolis sobre cómo llevar a cabo una

aproximación histórica que nos oriente en la interpretación del arte, especialmente cuando se trata de obras que rompen con los paradigmas anteriores.

En segundo lugar, analizo los límites de la percepción sensible en el terreno artístico debido a la existencia de obras que son indiscernibles de sus homólogos de uso cotidiano. Danto vincula este fenómeno con la *Brillo Box* de Andy Warhol y el *pop art*, aunque realmente se originó con los *ready-mades* de Marcel Duchamp, por lo que él mismo corregirá esta imprecisión histórica. A pesar de esta modificación, plantea que tanto Duchamp, como Warhol ponen de manifiesto que la percepción sensible y la apariencia externa de una obra son insuficientes para distinguir una obra de arte de algo que no lo es.

Al final de este capítulo discuto la importancia de distinguir la percepción sensible de la interpretación en el terreno artístico y por qué confundir ambas operaciones mentales puede dar lugar a un relativismo epistémico. Este es uno de los aspectos más criticables de la teoría de Margolis, pues sostiene que la percepción sensible está determinada por las coordenadas históricas y culturales de cada individuo, lo que implica negar un conocimiento común de la realidad. Por esta razón, examino de qué modo la defensa de un relativismo cultural como base para comprender la interpretación de las manifestaciones artísticas, no tiene por qué sostenerse en un relativismo epistémico.

3.1 Una aproximación histórica a la interpretación del arte

Si examinamos detenidamente el arte occidental encontramos que durante determinados períodos de tiempo se compartió una visión muy particular del hombre y el mundo, que a su vez generó una producción artística sujeta a esas coordenadas. Este conjunto de principios compartidos es lo que suele llamarse “estilo” y permite identificar los rasgos distintivos de una obra, para poder situarla en la corriente correspondiente. Por esta razón encontramos una gran variedad de estilos, de acuerdo con la época y disciplina, mediante los que los nuevos artistas trataron de mostrar su superioridad frente a sus antecesores. En el caso concreto

de las artes visuales encontramos una confrontación constante entre las nuevas formas de representación y las anteriores.

En este sentido podemos darnos cuenta de que el arte tradicional respondía a una serie de principios y metas comunes, mediante los que era posible identificar una obra de arte y realizar un juicio estético adecuado sobre las obras. De este modo se marcaban las pautas que debían seguir los artistas, el público y los críticos, al momento de enfrentarse a una obra, además de que estos parámetros se vinculaban con los cánones estéticos de cada época. Sin embargo, después de las vanguardias artísticas y con la aparición del arte contemporáneo se ha interrumpido dicha continuidad histórica, lo que no sólo ha producido un distanciamiento con el arte previo, sino que lo ha reconfigurado en su totalidad.

3.1.1 El arte posthistórico

A partir del modernismo, la pintura dejó de ser un medio para representar la naturaleza y se convirtió en un fin en sí misma, lo que no sólo alteró la práctica artística, sino la crítica e interpretación de las obras. Esto se acentuó en el arte postvanguardista y más aún en el arte contemporáneo, pues en este último encontramos una intensa experimentación con los medios de producción y sobre el modo en que las convenciones artísticas son alteradas para generar otras posibilidades. Las nuevas generaciones de artistas han modificado las reglas a tal grado que parecería que cualquier cosa puede incorporarse al mundo del arte, por lo que no existe narrativa alguna que defina su curso:

Desde mi punto de vista, estas validaciones sucedieron cuando la pintura en sí misma llegó a ser un fin más que un medio, y cuando la pincelada indicó que la pintura debía ser mirada antes que mirar a través de ella, en el sentido de que “a través de” implica transparencia.¹

¹ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999. p. 93.

Esto es a lo que se refiere Danto con su teoría sobre el fin del arte, pues sostiene que las manifestaciones contemporáneas rompen con una historia lineal del arte y dan lugar a una diversidad de prácticas que no pueden comprenderse mediante las categorías anteriores. No se trata únicamente de una rebelión consciente de estos artistas frente a las convenciones tradicionales, sino de una superación de la historia, de una sublevación del artista ante a cualquier tipo límite:

Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte. Y, porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a una narrativa maestra.²

La concepción de un arte posthistórico no es exclusiva de Danto, sino que él la retoma del historiador alemán Hans Belting, para quien el arte llegó a un momento en el cual ya no es posible construir una explicación teleológica sobre su desarrollo. Esta idea tiene una estrecha conexión con lo que Danto identifica con el rompimiento del curso progresivo de las manifestaciones artísticas y con el fin de las narrativas.³ Este fenómeno no debe entenderse como la anulación de la producción artística, pues de hecho nos encontramos en una época sumamente prolífera: “Hans Belting publicó en 1983 su tan profundo como elusivo “¿El fin de la historia del arte?”, en donde registró el hecho de que, en ese sentido objetivo, el arte ya no parecía tener posibilidad de una historia con un desarrollo progresivo.”⁴

El problema central del llamado “arte contemporáneo” es que no existe una concepción homogénea que nos permita identificar y apreciar el tipo de obras a las que da lugar. Contrario a lo que ocurría en los diversos períodos del arte tradicional, en los que existía una serie de principios que permitía valorar la calidad de las piezas y llevar a cabo un análisis crítico de las mismas. Esto no sólo

² Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 127.

³ La noción del fin del arte se vincula también con la filosofía de Hegel y los momentos del Espíritu Absoluto. A pesar de las notables diferencias entre ambos filósofos, Danto se inspiró en algunos elementos de la estética hegeliana y los adoptó de modo peculiar a su planteamiento, destacando su concepción sobre el desarrollo histórico del arte. Para ahondar en la noción del fin del arte y su conexión con Hegel ver Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 20-22.

⁴ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 80.

se debe a que las convenciones artísticas cambiaron radicalmente después de los movimientos de vanguardia, sino que además se modificaron las condiciones por las que un objeto es aceptado en el mundo del arte, lo que dio lugar a posibilidades que nunca antes habían sido exploradas:

Eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte posthistórico*.⁵

En el caso de las vanguardias artísticas todavía encontramos ciertos parámetros y lineamientos claramente delimitados. Un ejemplo de esto lo encontramos en los manifiestos de estos movimientos, mediante los que establecían los principios que defendían, además de excluir a los artistas y obras que desde su perspectiva no merecían pertenecer a su grupo. Esto dio lugar a interpretaciones muy distintas sobre el arte, pero que a su vez eran posturas muy definidas, a diferencia del arte contemporáneo, en el que no es posible integrar la gran pluralidad de manifestaciones: “El manifiesto define un cierto tipo de movimiento, cierto estilo, que proclama como el único tipo de arte que importa. Es un mero accidente que algunos de los principales movimientos del siglo XX carecieran de manifiestos explícitos.”⁶

En las nuevas manifestaciones artísticas no encontramos una oposición a ninguna narrativa previa, tal como ocurría en la mayoría de los movimientos anteriores, que se apartaban de los principios predominantes durante una época y proponían otros para sustituirlos. Esto se debe a que el arte contemporáneo no es excluyente, sino que más bien incorpora las prácticas anteriores y se apropia de ellas, dándoles un sentido totalmente nuevo. Por esta razón es indispensable investigar cuáles son las condiciones bajo las que se originaron este tipo de obras y cómo podemos interpretarlas:

⁵ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 34.

⁶ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 50.

El arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que librarse, no tiene sentido aun cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en general. Parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar.⁷

De este modo nos damos cuenta de que en el arte contemporáneo ya no es posible hablar del predominio de una narrativa histórica sobre otra, sino que más bien encontramos una tolerancia que parece no tener límite alguno. Esta pérdida de narrativas no se circunscribe a la producción artística, sino que compete a la aproximación teórica sobre las nuevas manifestaciones. Por ello, la crítica actual no puede basarse en una concepción unívoca del arte, ni en la aplicación de los mismos criterios empleados para examinar el arte del pasado:

Declarar que el arte ha llegado a su fin significa que la crítica de este tipo ya no es lícita. Ningún arte está ya mandado [*sic*] históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así al menos la creencia de que el arte ha finalizado implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si va a ser un crítico.⁸

El arte contemporáneo se aleja de cualquier intento por ser delimitado, encajonado o clasificado, en contraste con el arte tradicional. En este sentido es necesario aclarar que la teoría sobre fin del arte no implica que ya no se crearán más obras, pues de hecho la época actual es uno de los períodos con mayor producción, distribución y consumo de arte. Danto no pone en duda el futuro del arte, sino que más bien se refiere a que las posibilidades se han abierto a tal grado que cualquier cosa puede ser arte:

Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir por el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que el arte muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada narrativamente, había llegado al final.⁹

⁷ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 27-28.

⁸ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 49.

⁹ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 139.

La consecuencia de esta apertura radica en que en el arte contemporáneo cualquier cosa puede ser aceptada como parte de su esfera, pues al parecer no hay límite alguno. Otra dificultad radica en establecer cuáles son los criterios adecuados para valorar la calidad del arte conceptual, pues éste no responde a los principios empleados por el arte tradicional, lo que a su vez genera un desconcierto en el público.

3.1.2 La contextualización de las obras

En este apartado discuto de qué modo es posible llevar a cabo una adecuada aproximación histórica sobre el arte postvanguardista y las manifestaciones contemporáneas, tomando en cuenta que no es posible establecer principios comunes a las nuevas prácticas. Si bien es cierto que Danto da una explicación de este fenómeno mediante la idea de narratividad, su concepción sobre un “arte posthistórico” resulta sumamente criticable. En contraste con su planteamiento, defiendo que una alternativa puede ser la realización de un análisis contextualizado de las manifestaciones actuales, a partir de sus características particulares, sin que ello implique el establecimiento de normas que se apliquen de modo homogéneo a las distintas obras.

En primer lugar es necesario considerar que el uso de términos como “moderno” y “contemporáneo” no sólo corresponde a dos períodos distintos en la historia del arte, sino sobre todo a momentos en que se produjeron cambios radicales que alteraron el rumbo de las manifestaciones artísticas, así como el modo usual en que los espectadores solían relacionarse con ellas. Más que hallar un estilo definido en estos períodos, encontramos una intensa reflexión y experimentación sobre los límites de las diversas disciplinas artísticas, especialmente en lo referente a su carácter convencional, así como la dimensión social e institucional de esta práctica humana.¹⁰

¹⁰ Vid. Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art?* Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 1999. p. 28.

El arte moderno y el arte contemporáneo han generado dos posturas contrastantes sobre la historia del arte. La primera defiende que la práctica artística está guiada por una sola meta y que a lo largo de la historia se han dado avances para alcanzarla, como ocurre en la concepción de Clement Greenberg sobre el curso de la pintura. La segunda considera que en el arte contemporáneo no es posible identificar una finalidad común y por tanto no es posible establecer ningún elemento que nos guíe en el análisis crítico de estas obras, tal como defiende Arthur Danto: “Greenberg busca algo que sea racionalmente necesario y esencialmente único en la pintura, que permanezca en toda la tradición occidental, en cambio Danto busca la ruptura, la radical discontinuidad, la libertad del artista para rechazar todas las normas del pasado.”¹¹

Es necesario mencionar que por el momento no examinaré la teoría de Greenberg, pues para ello he destinado un apartado en el capítulo donde discuto la perspectiva de la historia del arte y la crítica de casos difíciles de interpretar. En cambio, me centro en el planteamiento de Danto sobre el fin de las narrativas, sobre todo en su defensa de que en el arte contemporáneo cualquier cosa puede ser aceptada, lo que dificulta sostener algún criterio que nos oriente al momento de la interpretación. El problema de esta teoría es que todo es válido en el terreno artístico y por lo tanto no hay parámetro alguno que nos permita juzgar la calidad de las manifestaciones contemporáneas, ni la posibilidad de realizar un análisis crítico sobre las mismas:

Mi respuesta es que lo que entendemos por nuevo probablemente tiene más de doscientos años de antigüedad y lo que llamamos “contemporáneo” en lo nuevo se refiere a que en la actualidad estamos dispuestos a experimentar con la idea de que no hay limitación alguna en el arte o la crítica del mismo.¹²

Danto plantea que la existencia de una “meta-narrativa” en la historia del arte supone un curso progresivo y un orden secuencial de los diversos movimientos. Es decir que los períodos artísticos se ordenaban unos después de los otros,

¹¹ Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 29. Traducción mía.

¹² Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 16. Traducción mía.

generalmente en una relación de oposición. Sin embargo, este no es el único modo de entender lo histórico en el terreno artístico, sino que también puede darse una aproximación contextual a las obras:

La idea de que hemos superado definitivamente la narrativa histórica del arte, que hemos llegado al fin del arte, es decir el fin de la historia canónica implica el descubrimiento de una narrativa histórica alternativa, validada del mismo modo que la historia reemplazada.¹³

En este sentido no podemos pasar por alto que Danto lleva a cabo una interpretación histórica que no es absoluta y de hecho ningún planteamiento teórico sobre el arte puede aspirar a serlo. De lo contrario se negaría el carácter cambiante de las manifestaciones artísticas debido a su dimensión cultural y contextual. Por ello la concepción de Danto sobre el “fin del arte” no significa que éste dejará de producirse en el futuro, sino más bien que se da una ruptura con los cánones y convenciones tradicionales al grado que implica una discontinuidad histórica respecto al arte del pasado. Al respecto, Margolis plantea lo siguiente:

Danto desea hacernos creer que su descubrimiento lleva a la historia del arte a un fin, mientras que la verdad es que el fin del arte es una construcción teórica de la historia del arte. Si se cambia de teoría del arte, entonces lo que propone Danto ya no es aplicable.¹⁴

La postura de Danto sólo puede entenderse en la medida en que se vincule con su concepción sobre la pérdida de las narrativas, pero no si se realiza otro tipo aproximación teórica que explique los mismos cambios en el desarrollo de las manifestaciones artísticas. Esto significa que nuestra comprensión y apreciación del arte del pasado se ve afectada directamente debido a la interpretación histórica que se lleve a cabo desde el presente. De este modo se pone de manifiesto el carácter provisional de toda teoría sobre el arte y sobre todo se muestra que la historia del arte también está sujeta a nuevas revisiones e interpretaciones.¹⁵

¹³ Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 17. Traducción mía.

¹⁴ Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 38. Traducción mía.

¹⁵ *Vid.* Joseph Margolis. *What After All, Is a Work of Art? Op. Cit.* p. 39. Traducción mía.

En este sentido me parece que es más conveniente plantear una lectura histórica del arte que dependa directamente de las prácticas que se desarrollan en cada época y que no son equiparables con las anteriores. Esto supone una interpretación que revela el carácter provisional de las convenciones artísticas y de los cánones estéticos. Por esta razón, al momento de llevar a cabo un análisis crítico sobre una pieza determinada es necesario partir de la contextualización histórica de la obra en cuestión, pues de este modo es posible tomar en cuenta sus características particulares. Este tipo de aproximación también sirve para atacar la idea de que la interpretación es totalmente abierta y que no existe criterio alguno que nos oriente para analizar una obra.

La recepción de una obra de arte no se basa únicamente en los datos empíricos registrados por nuestros órganos sensibles y el modo en que estos son afectados por sus propiedades físicas. Por ello la percepción sensible de las obras implica una perspectiva cultural e histórica que enfatice el carácter artificial de nuestros hábitos perceptuales: “Las estructuras visuales de las pinturas *no pueden percibirse*, si no tomamos en cuenta que dichas estructuras artificiales son producto de nuestra formación cultural, lo que debe incluirse en la elaboración de una teoría sobre la percepción de la pintura.”¹⁶

Ésta es una de las ventajas más notables de un análisis contextual, pues toma en cuenta que tanto la creación, como la recepción de las manifestaciones artísticas dependen del desarrollo histórico y cultural del pensamiento humano, lo que influye directamente en nuestras discusiones estéticas. En cada época y en cada cultura encontramos distintos hábitos y creencias que guían tanto la producción, como la apreciación de las obras de arte: “Parte de la racionalidad de este tipo de tolerancia depende de que comprendamos la historicidad del mundo cultural –es decir la historicidad del pensamiento en relación a la creación e interpretación de las obras de arte.”¹⁷

¹⁶ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. California: Universidad de Stanford, 2009. p. 33. Traducción mía.

¹⁷ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. *Op. Cit.* p. 117. Traducción mía.

Esto se debe a que la interpretación posee una dimensión artificial que se relaciona estrechamente con los cambios históricos de las convenciones artísticas, lo que ha alterado nuestra recepción, comprensión y apreciación de las obras. Solamente si tomamos en cuenta la importancia de las propiedades intencionales es posible entender la naturaleza emergente de los productos culturales y por lo tanto en qué medida una pintura puede ser vista desde distintos enfoques y mediante una gran variedad de criterios:

Las pinturas y los objetos que poseen estructuras intencionales –estructuras “Intencionales”, como prefiero llamarlas, con una “I” mayúscula, quiere decir que sus propiedades significativas, semióticas, simbólicas, expresivas y representacionales se construyen y entienden culturalmente, y no por medio de un esquema psicológico o mediante una explicación externa, basada únicamente en lo que vemos.¹⁸

La producción artística no está aislada del resto de las prácticas sociales, pues estas últimas afectan directamente nuestra recepción e interpretación de las obras. Por esta razón, es indispensable tomar en cuenta la dimensión pública de las propiedades intencionales y el hecho de que no podemos reducirlas a los estados mentales o procesos psicológicos por los que pasa un artista, antes, durante o después de la creación de una obra. De otro modo perdemos de vista el carácter social de toda práctica artística y su vínculo con una adecuada aproximación histórica.¹⁹

Como parte de un análisis contextual debemos tomar en cuenta el vínculo que existe entre las distintas disciplinas artísticas, así como el constante intercambio que se da entre ellas, como cuando nos apoyamos en una tradición literaria para comprender el significado de una obra plástica. Al respecto, Margolis examina un famoso fresco de Giotto en el que representa la traición de Judas a Cristo y plantea que es imposible apreciar dicha obra si desconocemos la historia bíblica o no estamos familiarizados con ciertos elementos de la religión cristiana:

¹⁸ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human. Op. Cit.* p. 44. Traducción mía.

¹⁹ Vid. Joseph Margolis. *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism.* Nueva York: Universidad de Columbia, 2010. p. 44. Traducción mía.

Aquí apelamos a la autoridad del texto bíblico “implicada” en la pintura, de acuerdo a cierta tradición crítica. Nos remitimos al mundo de la traición de Cristo [...] lo que nos remite a una serie de elementos literarios que no pueden ser vistos empíricamente, independientemente de nuestra formación cultural.²⁰

Al momento de observar este fresco no sólo identificamos a los personajes bíblicos, sino que nuestra interpretación de esta pintura es orientada directamente por la tradición cultural a la que pertenecemos. Ésta no es una característica exclusiva del arte sacro, ni de las representaciones religiosas, sino que corresponde a toda obra pictórica e incluso a toda manifestación artística. Por ello no es posible hablar de una percepción neutral de las obras, sino de una que está orientada por nuestras coordenadas históricas y culturales:

Una vez que admitimos la complejidad Intencional de nuestra percepción del mundo físico (al igual que del mundo tecnológico), hemos dado prioridad a lo fenomenológico sobre lo empírico –y hemos asignado a este último un rol teóricamente abstracto o inferido. Por ello no es posible admitir la percepción directa del espacio pictórico.²¹

Las convenciones y la práctica artística de cada época nos proporcionan una serie de parámetros que nos ayudan a entender las obras de arte. La aplicación de dichos criterios está limitada a la tradición cultural, al momento histórico y a la disciplina artística correspondiente, por lo que no existe un modo unívoco de hacerlo y es necesario tomar en cuenta las características particulares de la obra que esté siendo analizada. No podemos perder de vista que los artistas experimentan continuamente con dichas convenciones, produciendo cambios notables y dando lugar a una gran variedad de posibilidades:

En pocas palabras, la interpretación de una pintura es guiada por la práctica de la descripción e interpretación fenomenológica, mediante la que nos percatamos de cómo cambian los hábitos y las sensibilidades cambian, se diversifican y gradualmente admiten variaciones de los cánones establecidos arbitrariamente.²²

Por consiguiente la interpretación de las manifestaciones artísticas no es estable, sino que varía de acuerdo a las coordenadas históricas y culturales,

²⁰ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human. Op. Cit.* p. 109. Traducción mía.

²¹ *Idem.*

²² Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human. Op. Cit.* p. 110. Traducción mía.

además de que encontramos cambios notables de una tradición artística a otra. Esto no niega que en cierto sentido todos los individuos percibamos los mismos colores, figuras, tamaños, texturas, etc., sino que estos elementos son interpretados de modo distinto y no existe un solo criterio para hacerlo. Por esta razón, más adelante he designado un apartado donde examino de qué modo la percepción del arte es orientada por la interpretación, además de plantear algunas precisiones que deben hacerse sobre este tema.²³

3.2 Los criterios para identificar una obra de arte

Una vez discutido el papel de una adecuada aproximación histórica en la interpretación del arte, analizo el problema de los indiscernibles en la teoría de Danto y la solución que plantea por medio de la transfiguración de los objetos de uso cotidiano. Esto se refiere a la existencia de obras de arte que pueden confundirse con cualquier cosa común y corriente, por lo que es insuficiente basarnos en la percepción sensible de sus propiedades. Del mismo modo examino cuál es el vínculo que establece entre la percepción e interpretación de las artes visuales para después demostrar cuáles son los aspectos problemáticos de su propuesta.

3.2.1 La apropiación de lo cotidiano

Danto centra su discusión en los *ready-mades*, que son objetos de uso cotidiano a los que se les realiza una modificación mínima y que son trasladados a un museo o galería para formar parte del mundo del arte. El ejemplo paradigmático que emplea para ilustrar este fenómeno es la *Brillo Box* de Andy Warhol. Sin embargo, en estricto sentido esta obra no es un *ready-made*, pues es creada directamente por el pintor norteamericano. De hecho se trata de una detallada representación del empaque de la caja de detergente, tal como podía encontrarse en los supermercados:

²³ Vid. Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human. Op. Cit.* p. 35. Traducción mía.

Mi gran experiencia, frecuentemente descrita, fue mi encuentro con *Brillo Box* de Warhol en la galería Stable en abril de 1964, el mismo año de la retrospectiva de Hopper en el Whitney. Se requería una teoría enteramente nueva y diferente de las teorías del realismo, de la abstracción y del modernismo que habían definido la discusión para Hopper, sus aliados y sus oponentes.²⁴

Lo llamativo de esta obra consiste en que Warhol produce una imitación del diseño de la caja, a tal grado que no es posible distinguir la copia del original. En este sentido la *Brillo Box* revela que el arte no tiene un lugar exclusivo y que puede encontrarse en los sitios más insospechados. Mi interés en esta obra emblemática del *pop art* se debe a que se vincula estrechamente con manifestaciones posteriores que constituyen casos difíciles de interpretación, como el arte conceptual y el llamado apropiacionismo:

Esas obras de arte pueden ser imaginadas o producidas exactamente como meras cosas reales que no exigen el estatus de arte, por aquellas últimas suposiciones en las que no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa.²⁵

Es necesario apuntar que Danto ha realizado varias correcciones a su planteamiento inicial y sobre todo ha revalorado la figura de Marcel Duchamp en este proceso, quien fue el primero en dar origen a los *ready-mades* y puso en duda los principios que definían al arte de su época.²⁶ A pesar de esto, piensa que la tesis central de su propuesta permanece intacta, pues se cuestiona cuál es el valor atribuido a estas cajas de detergente que ya no exhiben los rasgos de creación y originalidad que caracterizaron al arte tradicional:

Sería asombroso que dos cosas tuvieran exactamente la misma forma, tamaño y material, y que una tuviera forma significativa y la otra careciera de ella (...) Es factible que la distinción que buscamos pertenezca a otra dimensión ajena a las

²⁴ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 137.

²⁵ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Op. Cit.* p. 37.

²⁶ Para examinar de qué modo este filósofo ha reformulado su teoría tomando en cuenta las modificaciones mencionadas recomiendo ver la introducción del siguiente libro, donde plantea las razones por las que se sintió atraído por la *Brillo Box* de Andy Warhol y por qué dicha obra es clave en el desarrollo de su teoría: Arthur Danto. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art.* Chicago: Open Court, 2003.

revelaciones que la distancia estética puede proporcionarnos, y en relación con la cual la distinción entre obras de arte y meras cosas resulta inescrutable.²⁷

Por otro lado, Danto plantea que toda obra de arte se circunscribe a una cierta práctica artística que determina la incorporación y aceptación de un objeto como parte de la esfera artística. Esto lo lleva a afirmar que existe una serie de rasgos ideológicos y culturales que inciden en el modo de producir y comprender las manifestaciones artísticas en una época determinada. En este sentido defiende que la carga histórica del arte nos brinda un criterio adicional a la percepción sensible, mediante el que es posible hallar la diferencia entre una obra de arte y algo que no lo es:

El que una cosa sea o no una obra de arte y qué tipo de obra sea, si se trata de una, depende por ejemplo de las relaciones entre los cuadros rojos, los artistas, las reglas de significado, las posibilidades históricas y otros elementos similares; algunos de los que pueden inferirse de lo que percibimos, incluso si ellos no son percibidos, tales como: formas y colores basados en el paradigma de los clásicos epistemólogos, percibido primitivamente y sin referencia a causas determinadas.²⁸

3.2.2 La teoría institucional y el mundo del arte

En este apartado analizo la teoría institucional de George Dickie, su relación con la propuesta de Danto, así como sus respectivas diferencias. Para este último la adopción de un objeto en la esfera artística depende del contexto y la práctica correspondientes a cada período, lo que se vincula estrechamente con su concepción de las narrativas históricas. La teoría institucional toma en cuenta estos elementos, pero a su vez considera que la aceptación de una obra no sólo es un acto individual, sino que depende de un grupo de individuos y organizaciones que regulan el tránsito entre lo que es y no es arte en una época determinada:

²⁷ Arthur Danto. *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá. Paidós: Barcelona, 2002. p. 60.

²⁸ Arthur Danto. "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis", en *British Journal of Aesthetics*, 1999, Vol. 39, p. 326. Traducción mía.

El trasfondo, según la teoría institucional, es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia (...) Dentro de esta estructura, algunas personas están al servicio de crear objetos para una posible apreciación por ellos mismos y por otros.²⁹

Danto tiene como finalidad establecer las condiciones mínimas para definir toda obra, lo que resulta sumamente criticable, si partimos de su concepción de la historia del arte. Por otro lado piensa que las obras contemporáneas rompen con dicha historicidad, por lo que desde su perspectiva el contexto y la práctica artística no son las características más importantes del arte. Por esta razón los parámetros empleados para comprender el arte tradicional ya no se aplican a lo que denomina como el “arte posthistórico”.

En su búsqueda por encontrar una definición del arte, Danto examina las condiciones bajo las que nombramos una obra como tal, así como los diversos predicados que se adjudican a las mismas. En cambio, Dickie plantea que antes de preocuparnos por el modo en que decimos si algo es o no es arte, se vuelve necesario cuestionarnos aquello que en la práctica hace que tomemos un objeto determinado por una obra de arte.³⁰ En este sentido la teoría institucional establece que la práctica determina los factores bajo los que clasificamos algo como una manifestación artística y por qué un museo le abre o le cierra las puertas:

Ocasionalmente podemos mitigar la confusión de alguien *diciendo* de un montón de rocas que están en el suelo del museo: “Es una obra de arte” (...) En general, lo que hacemos al usar el sentido de artefacto artístico descriptivo de “arte” u “obra de arte” es ubicar un objeto particular dentro de un cierto marco.³¹

²⁹ Dickie, George. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós: 2005. p. 43.

³⁰ En este sentido encontramos una diferencia radical entre la propuesta de Arthur Danto y la teoría de George Dickie y esto se debe a que para el primero el problema del arte está relacionado directamente con el modo en que se lleva a cabo la predicación en el arte y lo que esto aporta en el desarrollo de su definición. En cambio, el segundo se interesa por la forma en que las estructuras sociales y culturales de cada época intervienen en el desarrollo del arte.

³¹ Dickie, George. *El círculo del arte*. *Op. Cit.* p. 65.

En la teoría institucional subyace la idea de que el arte no puede definirse de modo abstracto, sino que de acuerdo con las coordenadas históricas y sociales de cada época tenemos una noción más o menos clara de lo que es. Por esta razón Dickie plantea que nuestra percepción sensible de una pieza determinada es afectada por estos elementos y por tanto no podemos hablar de una experiencia estética neutra. Lo llamativo de este planteamiento teórico consiste en que relaciona el carácter cognitivo del arte con el contexto que rodea a la obra, así como la forma de ver y producir arte en cada época.

La concepción e identificación de un objeto como una obra de arte requiere de una serie de elementos externos que varían de acuerdo a la época, la cultura y el lugar. Por esta razón existe una diversidad de obras y artistas que no hubieran sido considerados como tales en épocas anteriores, pero que en la actualidad poseen un lugar innegable dentro de la historia del arte. Esto es muy semejante al planteamiento de Danto, quien se pregunta por qué seguir llamando “arte” a prácticas que no comparten condiciones necesarias, ni suficientes. Al respecto Danto nos remite a la siguiente obra de Robert Morris que no habría sido aceptada como arte en otra época:

Me impresiona más lo contrario, cuando nos imaginamos un objeto de un período del arte más tardío que ha aparecido mucho antes: por ejemplo, que un montón de marihuana como los que expone Robert Morris hoy, apareciera en Antwerp en el siglo XVII, donde podría haber existido como tal montón de marihuana pero seguro que no como obra de arte.³²

Dickie retoma la noción de intencionalidad sostenida por Danto y considera que en el fondo todo artista desea producir una obra y la dirige a un público determinado. En este sentido me parece que no existe una diferencia tan radical sobre el modo en que el autor se refleja en sus creaciones. A pesar de esto, es necesario señalar que Danto le da más importancia a las intenciones del artista al momento de la interpretación y al contrario de Dickie no enfatiza la dimensión social de la práctica artística:

³² Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit. p. 81.

El rol del artista tiene dos aspectos centrales. Primero está el aspecto general que es característico de todos los artistas, es decir, la conciencia de que lo que se crea para la presentación es arte. En segundo lugar está la amplia variedad de técnicas artísticas, la capacidad para usar una de las cuales permite [sic], hasta cierto punto, que alguien cree arte de un cierto tipo.³³

Para Danto la relación entre el espectador y el creador es una relación complementaria, en la que el mensaje de una obra adquiere su sentido pleno hasta que entra en contacto con la audiencia y la obra es experimentada por otro. En este sentido considera que toda obra de arte implica un ejercicio comunicativo incompleto que adquiere su total carga significativa cuando otro individuo cierra el círculo para comprenderla.

Por su parte para la teoría institucional todos los elementos que conforman el mundo del arte se relacionan entre sí y no puede entenderse uno sin el otro, de manera que para determinar si algo es una pieza de arte es necesario remitirnos a dicho entramado. Por esta razón las diversas manifestaciones artísticas son un fenómeno cultural que involucra una práctica social y por ende no puede limitarse a la esfera privada, lo que resultaría un obstáculo al momento de la interpretación:

El artista, la obra de arte, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte son lo que llamaré "conceptos flexionales" (...) Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. En consecuencia, al llegar a entender un concepto que es miembro de tal conjunto, se debe, hasta cierto punto, llegar a comprender también todos los demás conceptos miembros.³⁴

Estos autores proporcionan respuestas divergentes al problema de los indiscernibles, aunque no son del todo incompatibles entre sí. Para ambos se requiere de un criterio externo que no dependa de las propiedades intrínsecas del objeto, sobre todo en lo que respecta a su constitución física. En el caso de Dickie un objeto se identifica como arte, de acuerdo a la aceptación de las instituciones que están legitimadas para hacerlo. En cambio, Danto defiende que la interpretación es lo que permite comprender una obra de arte como tal,

³³ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 102.

³⁴ Dickie, George. *El círculo del arte. Op. Cit.* p. 120.

especialmente en el caso de aquellas que no pueden distinguirse perceptualmente de sus homólogos comunes y corrientes.

Otra distinción radica en que Danto defiende que el arte siempre posee una carga temática y por lo tanto la interpretación de una obra debe revelarla. Sin embargo, no toda obra de arte tiene un significado que espera ser descifrado por el espectador. Esto se debe a que la discusión del filósofo norteamericano tiene como meta solucionar un problema gnoseológico que se origina con la aparición de los *ready-mades*. En cambio, la teoría institucional se centra en la carga convencional de las diversas manifestaciones y sobre todo en los distintos elementos por los que un objeto es aceptado en la esfera artística.

En ambos planteamientos encontramos que la intención e interpretación tienen un lugar central, así como la relación de las obras con los diversos miembros del mundo del arte y con el público. Sin embargo, una diferencia notable es que la noción de Danto sobre la intencionalidad se relaciona estrechamente con la voluntad del artista, quien desde su perspectiva determina si una cosa es una obra de arte y no como el caso de Dickie, para quien toda práctica artística depende de la aceptación institucional que se da en cada época.

La propuesta de Danto es compatible con la teoría institucional, pues ambas buscan un criterio externo para definir el arte, que no depende de las propiedades intrínsecas de las obras. Los dos toman en cuenta el contexto histórico y la práctica artística como parte integral de las diversas manifestaciones. En Danto encontramos la idea de narratividad y en el caso de Dickie la noción de marco o trasfondo. La teoría institucional establece que dichas condiciones son necesarias y suficientes para que algo sea aceptado en el mundo del arte. En cambio, para Danto estas condiciones sólo constituyen su condición de posibilidad y no son el factor determinante para que algo se convierta en arte.

3.3 La confusión entre percepción e interpretación

En este apartado discuto por qué es necesario distinguir la percepción de la interpretación en el terreno artístico y cuáles son las consecuencias de confundir ambas operaciones mentales, como ocurre con el planteamiento de Margolis, sobre todo cuando critica la postura de Danto sobre los indiscernibles. El problema central de confundir la percepción con la interpretación consiste en que puede darse lugar a un relativismo epistémico. Por ello es necesario distinguir esta postura de un relativismo cultural, pues este último nos brinda elementos útiles en la interpretación de las manifestaciones artísticas, especialmente cuando se trata de casos difíciles como los que serán examinados en el último capítulo.

Como he discutido previamente, Danto defiende que dos artefactos pueden tener las mismas propiedades físicas y sólo uno de ellos ser una obra de arte, por lo que la percepción sensible no es suficiente para distinguirlos. En este sentido, Danto considera que para que algo se convierta en arte, es necesario que se dé una especie de “bautismo institucional”, mediante el que dicho objeto sea aceptado en la esfera artística:

Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas, por mucho que la interpretación devuelva el objeto a sí mismo al decir que la obra es el objeto. Como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de elegidos.³⁵

Este filósofo plantea que la interpretación transforma un objeto dado y nos brinda una nueva lectura sobre el mismo, por lo que ésta se convierte en un criterio alternativo a la percepción sensible. Por esta razón, piensa que cuando afirmamos que la *Brillo Box* de Warhol es una obra de arte, no existe una relación de identidad entre el objeto y el modo en que lo nombramos, sino más bien una relación interpretativa. Esto significa que para él la interpretación del arte no sólo

³⁵ Arthur Danto. *La transfiguración del lugar común*. Op. Cit p. 185.

implica una explicación o comentario crítico como suele plantearse, sino la “transfiguración” de un objeto en algo completamente nuevo:

Mi teoría sobre la interpretación es constitutiva, esto se debe a que un objeto es una obra de arte, solamente en relación a una interpretación. Podemos explicar esto desde una perspectiva lógica. La interpretación en mi opinión es transfigurativa. Transforma los objetos en obras de arte y de ella depende la atribución de la identificación artística.³⁶

Sin embargo, contrario a lo que defiende Danto, yo sostengo que la interpretación no transforma al objeto, sino que más bien nos permite apreciarlo de modo distinto. La interpretación no altera la apariencia de una obra, ni modifica sus propiedades materiales, sino que más bien nos proporciona una nueva lectura que no puede entenderse únicamente en términos perceptuales. Por esta razón, la interpretación altera la carga significativa de una obra y por lo tanto abre nuevas posibilidades para comprenderla.

Para Danto los atributos artísticos se originan gracias a cierta habilidad retórica del autor y no son características intrínsecas de las obras. En este sentido, plantea que un artista tiene la capacidad de transformar cualquier cosa mediante su creatividad e imaginación. Margolis critica este aspecto de la teoría de Danto y considera que pierde de vista que la recepción de las obras ya implica una percepción exclusiva de este ámbito y que no puede trasladarse a ningún otro:

Él no sostiene, por ejemplo, que los atributos representacionales o expresivos usualmente adscritos (no impuestos) a las obras de arte se reduzcan a atributos materiales. No, esas propiedades solamente son adscritas imaginativamente, no son propiedades reales, son claramente análogas (tal vez más que análogas) a las atribuciones que hacemos sobre nosotros mismos.³⁷

Lo que resulta desconcertante de esta crítica de Margolis es que hable de “propiedades reales” cuando discute sobre arte, pues él mismo defiende que los

³⁶ Arthur Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Universidad de Columbia, 1986. p. 44-45. Traducción mía.

³⁷ Joseph Margolis. “Farewell to Danto and Goodman”, en *British Journal of Aesthetics*. Op. Cit p. 367. Traducción mía.

productos culturales no pueden reducirse a su constitución material, debido a sus propiedades intencionales. De hecho el planteamiento de ambos filósofos no es tan distinto entre sí, pues los dos sostienen que la interpretación del arte no puede guiarse únicamente por los estados internos del autor, pues esto dejaría de lado la dimensión histórica y social de toda práctica artística.

El problema de la teoría de Margolis consiste en que sostiene que no todos “vemos” lo mismo cuando entramos en contacto con una obra, debido a que las coordenadas históricas y culturales de cada individuo alteran su percepción. En esto se basa para defender que no es posible hablar de un modo neutral de percepción, que sea independiente de nuestras coordenadas ideológicas y culturales, lo que resulta sumamente cuestionable: “La percepción sensible, siempre está determinada por elementos conceptuales de este tipo. No existe percepción sensorial independiente, a menos que acordemos abstraernos del entramado cultural que acostumbramos utilizar cuando percibimos algo.”³⁸

Si esto se toma al pie de la letra, se da lugar a un relativismo epistémico que niega la existencia de un conocimiento común entre los seres humanos, por lo que sería imposible comunicarnos unos con otros. En el caso del arte, esto implica que no existe una recepción común de una obra y por lo tanto que no es posible percibir el mismo objeto. Además Margolis defiende que no es posible sostener principios universales en la percepción de las manifestaciones artísticas, debido al carácter contextual de las obras: “La percepción de las pinturas (y otras obras) es “penetrada” históricamente por nuestras teorías y concepciones –pero no de modo que sea posible ignorar el hecho de que los seres humanos con una cultura son quienes “producen” las obras que son percibidas.”³⁹

Si bien es cierto que la interpretación del arte requiere de una contextualización histórica, esto no niega que bajo las condiciones adecuadas, todos los individuos

³⁸ Joseph Margolis. “Farewell to Danto and Goodman”, en *British Journal of Aesthetics. Op. Cit.*, p. 371. Traducción mía.

³⁹ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human. Op. Cit.* p. 65. Traducción mía.

perciban las mismas propiedades sensibles de una obra. Por esta razón, a pesar de que nuestros hábitos interpretativos están moldeados culturalmente, es posible reorientarlos mediante la educación, como cuando un individuo perteneciente al mundo occidental aprende a apreciar la pintura o música oriental. De otro modo sería imposible comprender o valorar el arte de una cultura distinta a la nuestra.

Margolis considera que es posible dejar de lado nuestras coordenadas culturales e históricas de forma abstracta, aunque éste no sea el modo usual de relacionamos con el arte. Por ello, defiende que es posible contemplar una escultura como si se tratara solamente de un bloque de mármol cincelado, pero hacerlo implica perder de vista la complejidad del mundo cultural. Esto nos muestra que él mismo se percata de que es posible distinguir la percepción de la interpretación en el terreno artístico, a pesar de su insistencia en que ambas operaciones mentales son inseparables:

Cuando digo que veo la superficie y que veo la imagen (en la pintura) en el mismo sentido, incluso cuando no veo los “mismos aspectos” o detalles (de lo que veo fenomenológicamente) cuando paso de la superficie a la imagen representacional, y viceversa.⁴⁰

Por esto es necesario considerar que la contextualización modifica la interpretación en el terreno artístico, pero no la percepción sensible. De modo que la recepción de las obras sí es orientada por los cánones y las convenciones en los diversos períodos, lo que no sólo ha modificado la concepción del arte, sino la apreciación de las obras por parte del público. Esto es indispensable para llevar a cabo un análisis o comentario crítico sobre una obra: “Si la percepción por sí misma tiene una carga teórica y está sujeta a la variación histórica, que incluye diferentes manifestaciones y hábitos, y si las obras de arte se construyen artificialmente y su percepción es enseñada, entonces resulta dudoso que existan regularidades o necesidades universales en su percepción.”⁴¹

⁴⁰ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. Op. Cit. p. 129. Traducción mía.

⁴¹ Joseph Margolis. *The Arts and the Definition of the Human*. Op. Cit. p. 31. Traducción mía.

Lo que resulta defendible del planteamiento de Margolis es que la interpretación del arte ya implica una forma de comprender, apreciar y juzgar, que depende estrechamente de nuestras coordenadas históricas y culturales. Sin embargo, esto no significa que carezcamos de una percepción común de los productos culturales, ni de las manifestaciones artísticas. Por esta razón es necesario examinar de qué modo la interpretación interviene en nuestra recepción de las obras y es parte integral de las mismas, por lo que no puede tratarse del mismo modo como lo hacemos en otros ámbitos, sin que por ello deba sostenerse un relativismo epistémico.

3.4 La recepción de las artes visuales

La interpretación en el terreno artístico es guiada por ciertos parámetros y criterios que son exclusivos de esta esfera, lo que significa que la aplicación de nuestra capacidad auditiva, nuestra capacidad visual, nuestra imaginación y el resto de nuestras facultades sensibles dependen de los hábitos perceptuales y los modos de recepción correspondientes a la dimensión pública de la práctica artística de cada época y cultura: "Por supuesto requerimos instrucciones y éstas a su vez deben ponerse a prueba para que sea posible la participación pública en la percepción estética y para garantizar la responsabilidad de juicios críticos elaborados con base en dicha percepción."⁴²

La relación del espectador con la esfera artística es mediada por una dimensión no perceptual que dirige nuestra atención hacia ciertas características específicas de una obra. En este sentido, pienso que Margolis tiene razón al defender que la experiencia sensible es insuficiente y que se requiere de otros elementos para apreciar una obra, aunque lo hagamos inconscientemente. Estos parámetros los encontramos tanto en la práctica artística, como en la crítica de arte, por lo que nuestra percepción sensible es guiada por ellos, lo que también se

⁴² Joseph Margolis. "Aesthetic Perception", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Op. Cit p. 209. Traducción mía.

encuentra en la teoría de Danto: “Cualquier cosa de la que seamos conscientes [se refiere al tipo de atención que ponemos en las obras de arte] sobre las propiedades de los objetos examinados depende de los criterios que empleemos para examinarlos; la percepción estética se basa únicamente en ellos.”⁴³

Esto nos revela otro aspecto contradictorio en el planteamiento de Margolis, pues sí acepta la existencia de ciertos conceptos o ideas universales en el terreno artístico, como la “percepción estética”, a pesar de que él mismo considere que ésta cambia debido a las coordenadas históricas y culturales. Sin embargo, es llamativo que en el texto citado, este filósofo hable de “percepción” y no de “apreciación estética”, lo que muestra el modo en que confunde ambas operaciones mentales o que no pretende diferenciarlas.

En el caso de las artes visuales nos percatamos de que la recepción de una obra requiere un cierto tipo de entrenamiento. Es decir que aprendemos a interpretar sus características de cierta manera, aunque no siempre sea necesaria una instrucción formal para hacerlo. Esto nos revela el carácter cultural e histórico de nuestros hábitos interpretativos, por lo que la recepción de una obra no es independiente de estos elementos: “Estamos acostumbrados a hablar como si se tratara de una característica fisionómica de las líneas pictóricas y no que “de hecho” tengan esta característica, sino que estamos entrenados para “verlas”. Esto provee las bases que se requieren para discutir acerca de cualquier obra de arte.”⁴⁴

Para entender esto Margolis nos remite a la polémica generada por *Pájaro en vuelo* de Constantin Brancusi, que al ser transportada en avión para ser exhibida fue clasificada como una pieza mecánica por las autoridades de la aduana. Este caso muestra que la descripción de una pieza artística no se basa únicamente en

⁴³ Joseph Margolis. “Aesthetic Perception”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Op. Cit p. 212. Traducción mía.

⁴⁴ Joseph Margolis. “The Mode of Existence of a Work of Art”, en *The Review of Metaphysics*. 1958, Vol. 12, p. 31. Traducción mía.

sus propiedades materiales, sino que es indispensable poseer las categorías culturales adecuadas para comprenderla y apreciarla. Por ello la descripción de una obra de arte depende estrechamente de su interpretación: “Si nos remitimos, por ejemplo, a la interesante controversia sobre *Pájaro en vuelo* de Brancusi podemos darnos cuenta que la disposición de los materiales físicos que empleó bajo un cierto tipo de decisiones sólo puede ser entendida por un ser humano cultivado.”⁴⁵

En este mismo sentido Margolis plantea que la descripción de una escultura implica cierta “participación” por parte del espectador, quien ha sido entrenado en la recepción de este tipo de manifestaciones artísticas. La adquisición de estos criterios o parámetros no requiere de una preparación académica, aunque ésta puede brindarnos más elementos para enfrentarnos a casos complejos. La plausibilidad de una descripción en el terreno artístico depende directamente de los hábitos perceptuales e imaginativos propios de una cultura, lo que nos muestra su estrecha relación con un modelo interpretativo.⁴⁶

Esta distinción es fundamental para comprender que en la esfera artística la descripción se asocia con la interpretación, por lo que no se distinguen tan claramente como ocurre en el caso de los objetos físicos. Por esta razón, un texto literario no se comprende únicamente como un conjunto de signos lingüísticos, una pieza musical como sonido o un cuadro como manchas de pintura, aunque evidentemente requieren de dicho soporte material. Al respecto, Margolis presenta el siguiente ejemplo sobre el modo en que la descripción se subordina a la interpretación de *Los tres músicos* de Pablo Picasso:

Una descripción del mismo cuadro puede consistir en referirse a tres formas coloridas que pueden verse como tres figuras humanas. Yo planteo algo menos controvertido y esto es que la descripción de “los tres músicos” como una obra pictórica implica una interpretación. Esto nos remite al argumento en el que se

⁴⁵ Joseph Margolis. “Proposals on the Logic of Aesthetic Judgments”, en *The Philosophical Quarterly*, 1959, Vol. 9, p. 215. Traducción mía.

⁴⁶ *Vid.* Joseph Margolis. “Proposals on the Logic of Aesthetic Judgments”, en *The Philosophical Quarterly*. *Op. Cit* p. 215. Traducción mía.

defiende que algo “dado” en el mundo físico puede ser “descrito nuevamente” o “interpretado” en el modo indicado.⁴⁷

Si analizamos con detenimiento este ejemplo podemos darnos cuenta que este filósofo sostiene que una obra de arte puede ser descrita de modo distinto por alguien más. Esto se debe a que la descripción de *Los tres músicos* de Picasso, implica una apreciación o interpretación de la misma y no sólo una percepción sensible. Margolis está en lo correcto al afirmar que no existe una descripción “neutral” de una pintura, ni de cualquier otra obra visual, pero se equivoca al defender que la percepción sensible no es común en individuos que pertenecen a distintas épocas y culturas, lo que tendría como consecuencia la defensa de un relativismo epistémico.

Robert Matthews en un artículo titulado *Describing and Interpreting a Work of Art* habla sobre las diferencias entre descripción e interpretación en la crítica literaria. Para demostrar esto nos remite a un panel de discusión que tuvo oportunidad de presenciar, sobre *Vuelta de Tuerca* de Henry James en el que uno de los críticos presentó el siguiente comentario como una descripción de esta compleja novela: “trata sobre una institutriz que nos narra cómo dos niños bajo su cargo son corrompidos por los fantasmas de dos sirvientes”. Sin embargo, inmediatamente los otros dos panelista objetaron que no estaba describiendo la novela, sino interpretándola.⁴⁸

Matthews argumenta que la descripción de una novela se basa en la información y evidencia que es accesible mediante la lectura del texto. En cambio, plantea que la interpretación consiste en explicar los aspectos que no están especificados en el texto. En este sentido defiende que la descripción de un objeto se basa en nuestro conocimiento sobre el mismo y por lo tanto sólo es descrito aquello que previamente se conoce. En cambio, sostiene que la interpretación

⁴⁷ EMTU.

⁴⁸ Vid. Robert Matthews. “Describing and Interpreting a Work of Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, Vol. 36, p. 6. Traducción mía.

surge cuando se ignora algo o no se tiene en claro algún aspecto de un objeto determinado.⁴⁹

Sin embargo, la clave para comprender este ejemplo radica en el término “corrupción”, pues se trata de un juicio moral sobre el papel de la protagonista de *Vuelta de tuerca*. Esto se debe a que los textos literarios hablan de conductas humanas y por lo tanto es posible llevar a cabo una interpretación de las mismas. Por esta razón en el terreno artístico, la interpretación de una obra se vincula estrechamente con una serie de valores y creencias que dependen estrechamente del contexto histórico y social del espectador, por lo que es insuficiente basarnos en lo que se percibe sensiblemente.

Como he discutido previamente, los productos culturales no pueden tratarse del mismo modo que los fenómenos físicos debido a sus propiedades intencionales. Esto significa que la interpretación de las obras de arte es intrínseca a su naturaleza y no se limita a la explicación o esclarecimiento de algo que resulta confuso o desconcertante. Por esta razón, Margolis defiende que el rasgo convencional, histórico e intencional de las obras de arte influye directamente en la manera en que son descritas:

Algunos teóricos piensan que no puedes interpretar aquello que previamente fue descrito o que no es posible realizar una interpretación si no responde a lo que está presente descriptivamente en la entidad considerada. El problema es sostener que la relación entre descripción e interpretación en las ciencias naturales funciona igual en el contexto de la interpretación cultural.⁵⁰

La descripción de las manifestaciones artísticas suele involucrar una interpretación de las mismas, por lo que sus propiedades físicas pueden juzgarse de modo distinto. En cambio, la percepción sensible de éstas no cambia debido a la interpretación, tal como sostiene Margolis, sino que más bien se modifica la

⁴⁹ Vid. Robert Matthews. “Describing and Interpreting a Work of Art”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Op. Cit, p. 7. Traducción mía.

⁵⁰ Joseph Margolis. *What, After All, is a Work of Art?* Op. Cit. p. 99. Traducción mía.

atención e interés del receptor en ciertos aspectos de la obra, así como su carga expresiva y emocional. Por esta razón, lo que varía de una época a otra es el enfoque o perspectiva que se emplea para hablar de las características de una pieza determinada.

Es necesario distinguir las propiedades físicas de las obras de arte, como puede ser su tamaño, su color, su dureza o cualquier otra característica semejante, de nociones como la forma, el balance, la armonía o la belleza. La diferencia radica en que estos últimos son “conceptos culturales” que varían de acuerdo a la época y la práctica artística. Estas nociones involucran una interpretación de las obras y no pueden entenderse si nos basamos únicamente en la percepción sensible.

La defensa de un relativismo cultural en el terreno artístico no implica sostener un relativismo epistémico, como en ciertos momentos parece sugerir Margolis. Por esta razón, lo que cambia con las coordenadas culturales y el contexto histórico es la interpretación de las obras y no la percepción sensible de las mismas. A pesar de esto, considero que uno de los aspectos más rescatables del planteamiento de Margolis es su elaborada concepción de la cultura, que toma en cuenta su naturaleza cambiante e histórica y que permite establecer algunas bases para comprender la interpretación de las manifestaciones artísticas.

4. La historia del arte y la crítica en la interpretación de las artes visuales

Por cada obra de arte que se construye físicamente existen muchas variaciones que no llegan a serlo.

Sol LeWitt

Entre las mejores obras producidas en los últimos años, la mitad o más no han sido ni pintura ni escultura.

Donald Judd

En este capítulo discuto el problema de la interpretación de las artes visuales desde la perspectiva de la historia de arte y la crítica, tomando como eje central de mi discusión algunos de los cambios más relevantes que se originaron en la pintura y la escultura desde las vanguardias históricas hasta nuestros días, poniendo de relieve los planteamientos teóricos a los que dieron lugar. Con este propósito analizo las características del modernismo, el modo en que estos artistas se centraron en los límites intrínsecos a cada disciplina y tomaron una actitud autocrítica, lo que tuvo como consecuencia una reflexión sobre los medios de producción artística.

También examino de qué modo se dio la fusión de elementos pictóricos y escultóricos en el minimalismo, lo que constituye uno de los antecedentes más importantes de los llamados géneros híbridos, que cuestionaron seriamente los principios y criterios que habían predominado en las diversas disciplinas. Esto se debió en gran parte a la acentuación de la tridimensionalidad en la pintura y al énfasis de las propiedades visuales de la escultura, lo que difuminó los límites entre una y otra disciplina, dando lugar a un tipo de obras que no puede clasificarse, ni comprenderse mediante las categorías tradicionales.

Clement Greenberg fue uno de los críticos que se opuso radicalmente a la mezcla de elementos entre disciplinas artísticas. Por esta razón examino su concepción sobre la autonomía de las artes y lo que denomina como una tendencia a la “pureza” en cada una de ellas, por lo que considera inapropiado cualquier tipo de influencia. Del mismo modo discuto su oposición al minimalismo y las razones por las que considera que éste rompe con los logros del modernismo. En contraste con su postura, realizo una revaloración del minimalismo, a partir de un estudio crítico realizado por Rosalind Krauss, con la finalidad de demostrar su conexión con el desarrollo posterior de las artes visuales, sobre todo en el caso del arte conceptual.

Por otro lado analizo la progresiva desmaterialización de las artes visuales, lo que implicó que el proceso creativo y productivo se pusiera por encima del resultado final y dejó de ser indispensable la construcción de un artefacto. Esto generó una serie de cambios notables sobre el modo en que solía valorarse la calidad de una obra y realizarse un juicio estético sobre ella. De modo que ya no es suficiente con tomar en cuenta la percepción sensible de la obra, sino que se volvió indispensable recurrir a otros elementos como el registro del proceso creativo y la documentación que lo acompaña.

Para demostrar las condiciones que produjeron esta desmaterialización retomo el planteamiento de Lucy Lippard, quien analiza cómo el soporte físico se redujo a lo mínimo e incluso en algunos casos llegó a ser prácticamente nulo, por lo que este tipo de arte no puede entenderse si nos basamos únicamente en su apariencia externa. Del mismo modo recupero la noción de Lawrence Alloway sobre la dimensión “teatral” de la pintura y la escultura perteneciente al expresionismo abstracto, lo que a su vez nos remite a la concepción de Harold Rosenberg sobre la *action painting*. Lo relevante de ambas aproximaciones se

debe a que entienden las manifestaciones artísticas como la ejecución de una acción, más que como la construcción de un objeto.

Al final de este capítulo planteo algunas de las características más importantes del arte conceptual, destacando su actitud crítica frente a las convenciones y los principios predominantes durante una época determinada. Las obras conceptuales ponen al descubierto la estructura que sostiene al mundo del arte y las condiciones por las que una obra es aceptada como parte del mismo. Esto se debe en gran parte a que cuestionan nociones tradicionales como el que una pieza deba ser creada directamente por el artista, la importancia de la autenticidad y originalidad de una obra, la producción de una experiencia estética en el espectador o que la finalidad del arte sea mostrar algún tipo de belleza, además de que la calidad de una obra se juzgue con base en la habilidad o dominio técnico del artista.

A partir del planteamiento de Joseph Kosuth, discuto en qué radica la carga conceptual de una obra, cómo se vincula con el resto de sus propiedades y por qué razón la calidad de estas piezas no puede juzgarse mediante las categorías tradicionales. Además tomo en cuenta algunos aspectos problemáticos, como la ambigüedad que existe en el modo en que un artista o un crítico enfatizan el papel de la idea, pues ésta puede entenderse como la planeación de la obra, como la motivación o meta de un artista e incluso como un planteamiento teórico sobre el arte; por lo que es necesario distinguir esta pluralidad de sentidos.

La razón de llevar a cabo este estudio se debe a que en el último capítulo analizo una serie de obras que poseen rasgos marcadamente conceptuales y algunas de ellas constituyen ejemplos de géneros híbridos, lo que origina una serie de preguntas sobre el modo adecuado de llevar a cabo su recepción e

interpretación. Las obras seleccionadas son las siguientes: *Rueda de bicicleta* (1913), *Fuente* (1917) y *Tongue in check* (1959) de Marcel Duchamp; *De Kooning borrado* (1953), *Cama* (1955), y *Monograma* (1959) de Robert Rauschenberg; *Tiro al blanco con cuatro caras* (1955), *Tres banderas* (1958) y *Bronce pintado* (1960) de Jasper Johns.

4.1 El modernismo en la pintura y la escultura

Greenberg considera que el mayor defecto del minimalismo consiste en que las pinturas de estos artistas incluyen elementos escultóricos, lo que pone en duda la autonomía entre ambas disciplinas. Este crítico sostiene que la tridimensionalidad de las pinturas minimalistas las hace tener demasiado en común con cualquier otro objeto que no es arte. Al respecto nos remite a la dimensión escultórica que caracteriza los cuadros monocromáticos de Robert Rauschenberg: “Las siguientes pinturas monocromáticas que vi fueron las pinturas totalmente blancas y negras de Rauschenberg en una exhibición en la galería Stable en 1953. Yo estaba sorprendido de lo fácil que era conseguirlas y de lo familiares que se veían.”¹

Otros artistas que también exploraron la dimensión escultórica de la pintura fueron Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, quienes pertenecieron al *pop art*, movimiento que fue seriamente cuestionado por Greenberg. Para este crítico la experimentación con la tridimensionalidad comenzó en el minimalismo, cuando un lienzo en blanco se consideró una pintura y de este modo dejó de distinguirse de una escultura. Eso se debe a que los minimalistas tenían como meta hacer que sus obras se asemejaran lo más posible a lo que no es arte. A

¹ Clement Greenberg. “Recentness of Sculpture”, en *Minimal Art*. Nueva York: Dutton, 1968. p. 181. Traducción mía.

pesar de esto, Greenberg sostiene que no fueron capaces de escapar de todos los principios que constituían las artes visuales tradicionales:

A pesar de lo simple que el objeto pueda ser, permanecen las relaciones e interrelaciones de la superficie, el contorno y el intervalo espacial. Las obras minimalistas se toman por obras de arte, tal como cualquier cosa puede tomarse por arte en la actualidad, donde podemos incluir una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco.²

Por otro lado, los minimalistas ponían el énfasis en la concepción o idea en que se sustentaba su obra, más que en la ejecución o producción de la misma, lo que a Greenberg le parece inaceptable. En este sentido sostiene que el minimalismo da lugar a un cierto tipo de manierismo, basado en el uso de estructuras geométricas simples de modo semejante al cubismo, además de la incorporación de procesos mecánicos e industriales que no pertenecían originalmente a la esfera artística. Esto significa que la planeación de las obras minimalistas suele ser más importante que su construcción, lo que desde la perspectiva de Greenberg pone en duda la calidad de estas piezas. Por esta razón, su teoría presenta serias dificultades para explicar manifestaciones como el arte conceptual.³

Greenberg defiende la superioridad del modernismo en las artes visuales, debido a su visión autocrítica y su constante experimentación con los medios de producción y los límites intrínsecos de cada disciplina artística. Por esta razón piensa que ésta es la meta principal de toda obra de arte, y no solamente de la pintura y escultura modernas. Al respecto, podemos leer en su famoso ensayo *Modernist painting* lo siguiente: “La esencia del Modernismo reside, como yo lo veo, en el uso de métodos propios de cada disciplina para criticar la disciplina

² Clement Greenberg. “Recentness of Sculpture”, en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 182-183. Traducción mía.

³ *Vid.* Clement Greenberg. “Recentness of Sculpture”, en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 184. Traducción mía.

misma, no con la finalidad de superarla, sino de consolidarla con mayor firmeza en sus áreas de competencia.”⁴

El carácter autoreflexivo del modernismo no debe entenderse como una consideración meramente especulativa, sino que se trata de una experimentación con los materiales, las técnicas y los diversos aspectos formales correspondientes a cada disciplina artística. Esto no niega la posibilidad de realizar una interpretación teórica sobre este movimiento artístico, pero sobre todo consiste en una aplicación práctica, mediante la que los artistas adquirieron una mayor conciencia de su propio trabajo y se alejaron de cualquier otra meta del arte del pasado: “Debe entenderse que la autocrítica en el arte moderno se ha llevado a cabo de modo espontáneo, incluso podría decirse inconsciente. Como lo he mencionado anteriormente se trata de una cuestión práctica, inmanente a la práctica artística y no de una aplicación teórica.”⁵

En este sentido Greenberg defiende una total autonomía de las artes y piensa que éstas no pueden subordinarse a ninguna finalidad distinta de sí mismas. La autocrítica posee características muy particulares en cada disciplina artística, de acuerdo a sus componentes formales y sus límites intrínsecos. De modo que la autodeterminación de cada disciplina implica la adquisición de un mayor grado de “pureza”, lo que también se asocia con el establecimiento de criterios que sirvan para determinar la calidad de una obra. Este es un aspecto muy problemático de su teoría, pues superar los límites propios de cada arte puede implicar tomar

⁴ Clement Greenberg. “Modernist Painting”, en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Universidad de Chicago, Vol. 4, 1993. p. 85. Traducción mía.

⁵ Clement Greenberg. “Modernist Painting”, en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Op. Cit.* p. 91. Traducción mía.

elementos de otras disciplinas, lo que es indispensable para comprender los cambios en las manifestaciones contemporáneas.⁶

Por otro lado Greenberg se opone al naturalismo y al ilusionismo óptico, que predominaron durante un período muy largo de tiempo en las artes visuales. En este sentido piensa que este tipo de arte se subordina a metas que son ajenas a su esfera y no es válido por sí mismo, lo que le parece sumamente criticable. Por esta razón considera que los paradigmas del modernismo pictórico los encontramos en los cuadros de Manet y Cézanne, para quienes la experimentación formal y técnica fue más importante que la búsqueda de una representación fiel del modelo original.⁷

Este crítico defiende que la pintura moderna se opone totalmente a la imitación de la realidad, pues considera que inclusive en el arte abstracto pueden existir ciertos aspectos figurativos, por lo que los movimientos de esa época no fueron demasiado lejos, como parecería a primera vista. El cambio consistió en dejar de representar un espacio que podría ser habitado por objetos conocidos e incluso por nosotros mismos. Por ello, considera que la autocrítica en la pintura debe centrarse en la superficie del cuadro y en la plasticidad de la pintura:

La abstracción o arte no figurativo no ha demostrado ser un momento necesario en la autocrítica de la pintura, aún cuando artistas como Kandinsky y Mondrian así lo han creído. La representación o ilustración no logran la autonomía del arte pictórico, lo que lo hace son las asociaciones de los objetos que son representados. Todas las cosas (incluidos los cuadros) existen en un espacio

⁶ Vid. Clement Greenberg. "Modernist Painting", en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Op. Cit.* p. 86. Traducción mía.

⁷ Vid. Clement Greenberg. "Modernist Painting", en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Op. Cit.* p. 86-87. Traducción mía.

tridimensional y la sugerencia de una entidad reconocible es suficiente para realizar asociaciones con este tipo de espacio.⁸

Por esta razón defiende que para que la pintura sea autónoma es necesario que se aleje de la escultura, aunque en el arte tradicional, sobre todo en el naturalismo, la influencia de la última fue indispensable para el desarrollo de la primera. En este sentido, Greenberg considera que los artistas modernos ponen un mayor énfasis en la experiencia táctil de la pintura que en la experiencia visual que pueden producir sus cuadros. A pesar de que ambas disciplinas artísticas tengan algunos elementos en común, sostiene que cada una debe buscar su propio camino y no puede subordinarse a ninguna otra, tal como él defiende en su teoría:

Como se ha mencionado antes, la tridimensionalidad proviene de la escultura. Para alcanzar su autonomía, la pintura debe alejarse de cualquier elemento que comparta con la escultura y en su esfuerzo por lograrlo no es necesario que en el caso de la pintura abstracta excluya del todo lo representacional.⁹

De este modo podemos darnos cuenta del prejuicio de Greenberg en contra del acercamiento entre la pintura y la escultura. Para este crítico cada obra de arte debe permanecer lo más fiel posible a su propia disciplina, con la finalidad de ser autocrítica desde su propio ámbito y desde sus propios límites. Esto nos revela lo insuficiente de su apología de las manifestaciones artísticas posteriores al expresionismo abstracto, en las que se produce una fuerte mezcla entre distintos medios y se da lugar a géneros híbridos en los que puede apreciarse una fuerte

⁸ Clement Greenberg. "Modernist Painting", en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Op. Cit.*, p. 87-88. Traducción mía.

⁹ Clement Greenberg. "Modernist Painting", en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Op. Cit.* p. 88. Traducción mía.

tendencia hacia la interdisciplinariedad; lo que es indispensable para comprender las manifestaciones artísticas posteriores al modernismo.

Otro autor que argumenta en contra del minimalismo es Michael Fried, para quien esta corriente llevó a cabo una adopción casi “literal” de los materiales empleados en la construcción de sus obras y el modo de hacerlo fue enfatizando las características físicas de sus piezas. Para demostrar esto basta examinar la obra de Robert Morris, quien fue uno de los representantes más importantes del minimalismo. Este artista consideraba que el espectador tenía la función de acentuar la materialidad de sus piezas y por esta razón no le otorgaba un rol pasivo o contemplativo, sino que lo volvía un medio para reflejar la corporeidad de sus esculturas. De este modo enfatizaba el hecho de que los seres humanos “cohabitamos” con una gran diversidad de objetos y no solamente estamos rodeados por ellos.¹⁰

Las esculturas de Morris no sólo circundan el espacio del espectador, sino que se interponen en su camino, por lo que al volverse un obstáculo que dificulta el tránsito a través de la sala de exhibición, su materialidad se pone en primer plano. Por ello es indispensable comprender cuál es el contexto en que se da la instalación de estas obras y cómo se relacionan con el público: “Al contrario, que algo sea percibido, significa que se tome en cuenta el contexto en que es exhibido. Hay que considerar todos los elementos, no sólo como parte de un objeto, sino como la base de la situación en que se presenta su materialidad y de la que ésta última depende.”¹¹

¹⁰ Vid. Michael Fried. “Art and Objecthood”, en *Minimal Art*. Nueva York: Dutton, 1968. p. 125-126. Traducción mía.

¹¹ Michael Fried. “Art and Objecthood”, en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 127. Traducción mía.

Fried señala que los modernistas se distinguen notablemente de los minimalistas porque estos últimos no se cuestionan si lo que hacen es o no arte. Por esta razón, considera que uno de los aspectos más problemáticos del minimalismo consiste en que sus representantes no parecen preocuparse por el valor o calidad de sus piezas, sino que únicamente se centran en su carga física y el modo en que ésta se relaciona con el espectador. En cambio, los artistas modernos ponen en duda las convenciones que dominaban las artes visuales y realizan una fuerte autocrítica sobre sus propios medios, lo que establece criterios muy definidos para valorar la calidad de estas obras.¹²

Por otro lado, las obras minimalistas se resisten a una interpretación simbólica, debido a que no existe en ellas una carga significativa, ni se relacionan con ningún tipo de simbolismo o meta representacional, sino que más bien resaltan los materiales de sus piezas, que se muestran por sí mismos y no se subordinan a ninguna otra finalidad. Al respecto, Fried plantea lo siguiente: “Al igual que la figura del objeto, los materiales no representan, no significan, ni aluden a ninguna otra cosa; son lo que son y nada más. En sentido estricto lo que son los materiales no es algo que pueda ser comprendido, intuido o reconocido, o incluso visto de una sola vez.”¹³

Para concluir este apartado debo destacar algunos de los aspectos más criticables de la teoría de Greenberg, que la vuelven inadecuada para explicar el desarrollo posterior de las artes visuales. Su principal problema es que establece una interpretación cerrada de la historia, pues sostiene que la meta del arte es producir piezas que sean cada vez más abstractas y muestren su autonomía respecto a otras disciplinas. Esto resulta insuficiente para comprender obras y

¹² Vid. Michael Fried. “Art and Objecthood”, en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 142.

¹³ Michael Fried. “Art and Objecthood”, en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 143. Traducción mía.

artistas que persiguen otras finalidades, tal como ocurre en el caso del *pop art*, que se opuso directamente a los principios del expresionismo abstracto y la defensa de Greenberg sobre este movimiento pictórico.

Greenberg sostiene una postura demasiado rígida e intolerante, pues considera de mal gusto y de poca calidad la obra de cualquier pintor que se aleje de los principios y criterios que él considera adecuados. Esto no resulta problemático cuando examinamos otro tipo de movimientos pictóricos, sino cuando nos enfrentamos al arte conceptual, pues este tipo de obras tiene una configuración muy distinta y persigue otro tipo de metas. Por esta razón, Leo Steinberg considera que el formalismo es una teoría muy limitada para analizar el desarrollo de las artes visuales:

Constantemente me opongo a lo que se suele llamar como formalismo (...) Desconfío en sus certezas, en sus valoraciones, en su indiferencia hacia aquello que su método no puede abordar. Me molesta sobre todo su autoritarismo, al decirle a los artistas qué no deberían hacer y al espectador qué no debería ver.¹⁴

Otra desventaja de la propuesta de Greenberg consiste en que los criterios que plantea para juzgar una obra se restringen a su concepción sobre la pintura y la escultura modernas. Este crítico no toma en cuenta que la calidad de una obra de arte depende directamente del contexto histórico en que se originó, por lo que no pueden imponerse las mismas categorías en toda época, ni aplicarse del mismo modo en las diversas disciplinas artísticas. Su planteamiento cae en las mismas dificultades que encontramos en el monismo interpretativo sostenido por David Novitz, pues Greenberg sólo admite una interpretación correcta de las obras

¹⁴ Leo Steinberg. "Other Criteria", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*. Nueva York: Universidad de Oxford, 1972. p. 64. Traducción mía.

y no considera el grado de indeterminación que corresponde a las propiedades intencionales de los productos culturales.

Además de esto, resultan cuestionables las nociones de “pureza” y “autonomía” que defiende en las artes visuales, pues esto imposibilita la fusión de elementos entre pintura y escultura, lo que no sólo es contrario a la práctica artística, sino que resulta insuficiente para explicar el carácter interdisciplinario del arte contemporáneo y la aparición de los géneros híbridos. Greenberg no está de acuerdo en que la reflexión crítica sobre los límites intrínsecos al arte también implica el uso de materiales y técnicas que originalmente fueron empleados por otras disciplinas. Por esta razón carece de sentido defender una total independencia entre las distintas disciplinas, pero sobre todo sostener la existencia de una sola meta en el desarrollo de las artes visuales.

4.2 El minimalismo en el desarrollo de las artes visuales

En este apartado revaloro el papel del minimalismo y su importancia en el desarrollo posterior de las artes visuales, tomando como base la interpretación de Rosalind Krauss sobre esta corriente. Uno de los aspectos que más ha sido criticado del minimalismo hace referencia al hecho de que no creaban sus obras directamente. Sin embargo, esta fue una de sus mayores aportaciones técnicas, tal como puede apreciarse en la obra de Richard Serra, Donald Judd y Frank Stella. Esto hace referencia a la continuidad del proceso creativo, pues estos artistas reproducen un elemento una y otra vez, por lo que incorporan la repetición de modo mecánico.¹⁵

¹⁵ Rosalind Krauss. “The Double Negation: A New Syntax for Sculpture”, en *Passages in Modern Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1977. p. 245. Traducción mía.

El minimalismo incorporó algunos de los principios más polémicos de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, como el hecho de que una obra no debía ser creada por el artista, así como la incorporación de la producción masiva como parte de su técnica, lo que les permitía crear piezas con el mismo tamaño y figura, además de evitar una relación jerárquica entre ellas. Los minimalistas incorporaron estos principios de modo abstracto y se plantearon preguntas generales sobre su aplicación. En contraste con el *pop art*, que también experimentó con la repetición y la producción en serie, a partir de los medios masivos de comunicación, la publicidad, el mundo del espectáculo, tomando como tema central el estilo de vida de la clase media estadounidense.¹⁶

También es necesario mencionar el rechazo de algunos minimalistas a la interioridad en las obras que producen, como ocurre con las esculturas de Donald Judd, que no muestran los estados de ánimo del autor. Por esta razón Judd criticó el empleo del ilusionismo pictórico como un medio privilegiado para conocer los estados psicológicos del artista y de ahí su alejamiento de la representación como vehículo para hallar la carga significativa de la obra. Otro artista que se alejó de la dimensión psicológica del arte y del reflejo de la individualidad en su obra fue Jasper Johns, lo que se debió en gran parte a su oposición al expresionismo abstracto:

La lectura de Johns sobre los *ready-mades* reforzó su oposición a la idea de que el arte solamente es expresivo, su modo de entenderlo lo llevó a alejarse de la expresión individual. De hecho Johns se percató que no era necesaria la conexión entre una obra terminada y la matriz psicológica de donde se derivó, debido a que desde la aparición del *ready-made* esta posibilidad es excluida inicialmente.¹⁷

¹⁶ Vid. Rosalind Krauss. "The Double Negation: A New Syntax for Sculpture", en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.* p. 249-250. Traducción mía.

¹⁷ Rosalind Krauss. "The Double Negation: A New Syntax for Sculpture", en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.* p. 259. Traducción mía.

En cambio, encontramos escultores como Henry Moore y Jean Arp, quienes muestran en sus piezas una especie de energía interna y no se limitan a la pura corporeidad de los materiales que emplean, sino que buscaban revelar la vitalidad en un objeto aparentemente inerte. Por esta razón, una de las características central de minimalismo fue su énfasis en la exterioridad y corporeidad del material usado en sus obras, lo que fue un parte aguas en el desarrollo de las artes visuales: “Los escultores minimalistas niegan la interioridad de sus piezas tanto al escoger los materiales, como al trabajarlos, o al menos rechazan que la interioridad de las formas que emplean revelen el significado de su obra.”¹⁸

Krauss considera que el minimalismo no anula del todo la carga semántica de sus obras, sino que más bien revalora las fuentes de donde proviene. Para estos artistas el significado de sus obras no se reduce al ámbito privado, pues de otro modo no sería accesible a la mayoría de los espectadores. Un ejemplo de esto lo encontramos en las pinturas de Frank Stella, a principios de los 70, quien usaba patrones rayados tomados de la apariencia y forma externa del lienzo. El efecto que lograba mediante estos diseños era enfatizar la superficie plana de la pintura, pues remite a los bordes del cuadro y de este modo evitaba el ilusionismo óptico. Además es necesario recalcar que este artista demanda explícitamente una recepción afectiva o emocional de sus obras¹⁹

Por esta razón el minimalismo escultórico se opuso a la finalidad representacional que caracterizó a las artes visuales tradicionales. Es decir que para estos artistas el material empleado tiene una carga simbólica o metafórica, que nos se limita a lo que puede apreciarse a simple vista esto. Para los

¹⁸ Rosalind Krauss. “The Double Negation: A New Syntax for Sculpture”, en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.*, p. 254. Traducción mía.

¹⁹ *Vid.* Rosalind Krauss. “The Double Negation: A New Syntax for Sculpture”, en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.*, p. 262. Traducción mía.

minimalistas la apariencia externa y corporeidad de la escultura nos brinda las claves necesarias para percibirla e interpretarla, tal como vemos en la obra de Robert Morris, quien incorpora la relación espacial entre el cuerpo humano y sus piezas, a través de la interacción del espectador con las mismas:

En esta medida la escultura lleva a cabo una constante analogía con el cuerpo humano, la obra de Morris se dirige a la corporeidad del espectador, mediante lo que cuestiona que esté relacionado con la privacidad psicológica del artista.²⁰

De este modo vemos cómo una de las estrategias más comunes empleada por los escultores minimalistas fue enfatizar la dimensión pública de las prácticas artísticas. Por esta razón resaltan las características de los materiales que emplean y experimentan con una gran diversidad de aspectos formales. Krauss denomina esto como la incorporación del “espacio cultural”, lo que significa que estas obras tienen como tema central ciertos elementos convencionales, que el espectador puede reconocer fácilmente:

La ambición del minimalismo fue redireccionar el significado de una escultura a su exterior, dejando de basarse en el espacio privado o psicológico, sino en la naturaleza convencional de lo que podemos llamar el espacio cultural. Para lograr esto los minimalistas emplearon una serie de estrategias de composición. Una de ellas fue el uso de sistemas convencionales de ordenamiento para determinar la composición de una pieza.²¹

²⁰ Rosalind Krauss. “The Double Negation: A New Syntax for Sculpture”, en *Passages in Modern Sculpture*. *Op. Cit.*, p. 267. Traducción mía.

²¹ Rosalind Krauss. “The Double Negation: A New Syntax for Sculpture”, en *Passages in Modern Sculpture*. *Op. Cit.* p. 270. Traducción mía.

4.3 La aparición de los géneros híbridos

En este apartado examino las características más relevantes sobre la aparición de los géneros híbridos, además de los aspectos problemáticos a los que se enfrenta el receptor de estas obras. La pintura influyó notablemente en la escultura debido a que se añadió color a las piezas y se experimentó con ellas en términos visuales. Lo relevante de este fenómeno es que constituye el antecedente de un tipo de obras que ya no es pertinente clasificar mediante las categorías tradicionales, pues diluyen los límites entre cada una de estas disciplinas artísticas. A pesar de esto, Lucy Lippard plantea que el desarrollo de la escultura no puede subordinarse a la pintura, ni debe entenderse como una versión tridimensional de esta última, lo que implicaría una aproximación sumamente limitada:

La escultura ha sido considerada por mucho tiempo una disciplina artística subordinada, que ha seguido las innovaciones pictóricas y las ha traducido dócilmente a versiones tridimensionales. Cuando alguien catalogaba la escultura solía hacerlo erróneamente e incluso ridículamente en el contexto de la pintura; ha existido escultura Cubista, escultura Expresionista Abstracta, incluso escultura *hard-edge* y escultura "pictórica".²²

Por otro lado, Lippard defiende que la pintura también incorporó elementos escultóricos a partir de los años 60, cuando se produjeron una serie de innovaciones sobre la dimensión estructural de los cuadros. Esto puede notarse en la incorporación de materiales ajenos a los cuadros, que generalmente eran adheridos a la superficie o superpuestos. En esta misma época se experimentó con el soporte físico de la pintura, mediante la alteración del lienzo, además de

²² Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism*. Nueva York: Dutton, 1971. p. 120. Traducción mía.

darse una serie de cambios relacionados con el modo en que suele montarse un cuadro en un museo o galería para ser exhibido:

En el intercambio presente y la ocasional confusión entre pintura, escultura y la denominada tercera corriente estructural, que incluye algunos lienzos con forma, existen tres elementos que es pertinente resaltar: la relación entre pintura y escultura como objetos físicos, el hecho de que sean vehículos de experimentación formal y sensorial, así como medios para transmitir el color.²³

Entre las corrientes escultóricas que dieron lugar a este fenómeno encontramos el neoplasticismo, el constructivismo y el suprematismo. Lippard plantea que en general los representantes de estos movimientos se mostraron insatisfechos con el dominio de la pintura en el resto de las artes visuales, lo que los llevó a buscar nuevos horizontes. Del mismo modo un gran número de pintores se dieron cuenta de los límites intrínsecos a su disciplina y por ello decidieron desplazarse hacia el terreno de la escultura, poniendo de relieve la autonomía de esta última.²⁴

Uno de los pintores que enfatizó el soporte físico de la pintura y su dimensión escultórica fue Mark Rothko, quien pinta en los bordes del lienzo, además de realizar alteraciones al marco pictórico y modificar las dimensiones de sus cuadros, que solían ser producidos a gran escala. Esto no sólo afectó la producción artística, sino que dio lugar a nuevas prácticas sobre el modo de apreciar e interpretar este tipo de obras que presentan una dimensión simbólica y expresiva. Lippard plantea que una de las instituciones más importantes que aquella época fue la Escuela de Nueva York, que dejó de concebir a la pintura

²³ Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 121. Traducción mía.

²⁴ Vid. Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 121-122.

como medio decorativo o ilustrativo, lo que a su vez generó una nueva concepción de la escultura:

La ruptura con la pintura de caballete provocó un nuevo tipo de escultura, debido a la creciente autoconciencia y consolidación del prolífero momento en que la Escuela de Nueva York dio libertad en el uso de diversas escalas, así como la consecuente libertad conceptual para examinar las definiciones convencionales de la pintura y la escultura.²⁵

Esta concepción de la escultura tiene sus antecedentes en dos modos distintos de entender la pintura. La primera concepción entiende un cuadro como una superficie que es intervenida por el artista, sin que se tome en cuenta su volumen y su corporeidad. La segunda se refiere al carácter tridimensional del lienzo o de cualquier soporte físico del cuadro pictórico, así como el resto de materiales empleados en su elaboración. Desde la perspectiva de Lippard ambas concepciones contribuyeron a que la escultura se subordinara al desarrollo histórico de la pintura.²⁶

Al respecto, encontramos la adopción del *collage* por parte de los escultores estadounidenses, lo que posteriormente dio lugar a esculturas realizadas a partir de desperdicios y materiales reciclados. Este tipo de obras constituyen una versión escultórica de la técnica desarrollada por los pintores cubistas, mostrando una estrecha conexión entre ambas disciplinas artísticas. La adhesión y superposición de materiales en las artes visuales pone de relieve su soporte físico, lo que es indispensable para comprender el surgimiento de los géneros híbridos y la imposibilidad de comprenderlos con las categorías tradicionales.

²⁵ Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism*. Op. Cit. p. 122. Traducción mía.

²⁶ Vid. Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism*. Op. Cit. p. 122.

Por otro lado, debemos tomar en cuenta algunas diferencias sobre la función y aplicación del color en la pintura y la escultura. En el caso de la primera, el color se adhiere posteriormente al lienzo o material que sirva de soporte, lo que no ocurre en el caso de la escultura, pues los materiales son usados debido a sus cualidades cromáticas, como el tono, la brillantez, la opacidad, la refracción de la luz, etc. Esto puede apreciarse en la obra de Claes Oldenburg, quien mediante el uso de vinyl y de otros materiales sintéticos produjo una gama totalmente nueva de efectos cromáticos y le dio una nueva vitalidad a la escultura:

Un gran número de nuevos materiales, como plásticos translúcidos y opacos, vinyl, luz neón y luz fluorescente, tela, caucho sintético, tienen cualidades cromáticas totalmente nuevas, que dominan el resto de propiedades de una escultura (...) El papel que juega el color de las esculturas hechas de vinyl de Oldenburg es menos importante que el del color en sus yesos pintados.²⁷

El color en la escultura implica una relación más compleja con el entorno en que es exhibida, pues éste es afectado directamente por el color del espacio y el resto de objetos que rodean una pieza. En contraste, el color en una obra pictórica se relaciona primero con la configuración del cuadro y posteriormente con el espacio en que es montada la obra. De este modo podemos darnos cuenta que la función del color en la pintura y escultura no es equiparable, a pesar de que guarden ciertas semejanzas entre sí:

Mientras que el color en la pintura puede juzgarse mediante un sistema experimental o teórico que es relativamente conocido, dicho sistema no ha sido establecido todavía en la escultura. No importa que tan grande sea una pintura, la superficie puede abarcarse en una sola mirada, la acción de la forma y el color

²⁷ Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism*. Op. Cit. p. 128. Traducción mía.

puede ser extremadamente sutil y puede originar nuevos efectos en distintos momentos, se percibe inicialmente como una unidad.²⁸

A pesar de estas diferencias, encontramos artistas como Ellsworth Kelly quien fusiona estrechamente elementos escultóricos y pictóricos en sus piezas. Este artista incorpora varios elementos característicos del modernismo, como el énfasis en la superficie plana de sus cuadros y el hecho de que la pintura se convierte en objeto de sí misma. Para lograr este efecto, aplicaba el color a sus piezas y posteriormente las yuxtaponía con una gama muy diversa de colores, o simplemente las hacía contrastar con la pared blanca del museo o galería donde las exhibía.²⁹

La mezcla de elementos entre ambas disciplinas artísticas nos muestra lo inadecuada que resulta la interpretación de Greenberg sobre el modernismo, especialmente sus nociones de pureza y autonomía. Esto es insuficiente para comprender el desarrollo posterior de las artes visuales, sobre todo cuando se trata de obras que ya no pueden clasificarse con las categorías tradicionales. Tal como ocurre con los *combinados* de Rauschenberg, que serán analizados detenidamente en el siguiente capítulo. Por ahora basta mencionar que este tipo de obras incorporan prácticamente cualquier objeto a lienzo, lo que enfatiza su tridimensionalidad escultórica, pero a su vez encontramos aspectos pictóricos característicos del expresionismo abstracto.

²⁸ Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 126. Traducción mía.

²⁹ Vid. Lucy Lippard. "As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.*, p. 125-126.

4.4 Entre la materialidad y la carga conceptual

En este apartado examino de qué modo se produjo una disipación cada vez mayor del soporte físico en las artes visuales, cuáles fueron sus antecedentes y de qué modo cambió el curso de la historia del arte. Esto dio lugar a una serie de cambios en el arte postvanguardista, destacando el caso del llamado arte conceptual, que puso el proceso creativo y productivo por encima de la construcción de un objeto u artefacto por parte del artista. Este tipo de obras se caracteriza porque la desmaterialización llegó a ser tan radical, que el soporte físico se redujo a una función mínima e incluso llegó a desaparecer, lo que dio lugar a una recepción e interpretación totalmente nuevas del arte, tal como puede apreciarse en los *ready-mades* de Duchamp y posteriormente en el arte conceptual.³⁰

Al respecto, Lippard defiende que la desmaterialización de las artes visuales se produjo debido a dos concepciones distintas, pero que a su vez se complementan entre sí: a) la primera se refiere al énfasis del arte como idea, pues la materialidad del objeto se dejó de lado, para enfatizar la carga conceptual de la obra y b) la segunda consiste en comprenderlo como una acción, donde lo relevante es la ejecución del artista, que implica el empleo de energía y movimiento.

En ambas concepciones sobre el arte notamos un predominio del proceso creativo y productivo, por encima de la construcción de un objeto, por lo que el material se convertía en una especie de epílogo de la obra, pero no en su meta.

³⁰ Vid. Lucy Lippard. "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism*. Nueva York: Dutton, 1971. p. 255.

Ambas concepciones pueden apreciarse en la obra de Robert Morris, quien aplicó la idea desde distintas perspectivas: la idea como idea, la idea como objeto y la idea como ejecución o *performance*.³¹

La carga conceptual en las artes visuales se asocia con el énfasis que se puso en la planeación de una determinada pieza y no propiamente en su construcción, como ocurría en el arte tradicional donde lo más importante era la pieza acabada y no el proceso mediante el que se lograba. Al respecto, Lawrence Alloway nos remite a las pinturas de Alexander Liberman realizadas entre 1903 y 1913, que fueron diseñadas por el artista, pero no fueron ejecutadas por él mismo, sino por obreros contratados para dicho fin. Este énfasis también lo encontramos en las pinturas monocromáticas de Ad Reinhardt, quien desde 1953 comenzó a trabajar en este tipo de obras hasta que en 1960 dio lugar a pinturas que eran totalmente negras, lo que respondió a su preocupación por controlar lo más posible la creación de sus obras.³²

En el caso de la segunda concepción encontramos la figura de John Cage, quien introdujo una serie de técnicas y actitudes propias del *performance* a la pintura y la escultura, dejando en segundo término la creación de un artefacto por parte del artista. La incorporación del azar y la espontaneidad fue uno de los elementos clave de la producción artística en esta época. Uno de los discípulos más destacados de Cage fue Robert Rauschenberg, quien incorporó estos principios en sus creaciones, al llevar a cabo obras que prácticamente carecen de soporte material, tal como podemos apreciar en *De Kooning borrado*, que consistió

³¹ Vid. Lucy Lippard. "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 255-256.

³² Vid. Lawrence Alloway. "Systemic Painting", en *Minimal Art*. Nueva York: Dutton, 1968. p. 48. Traducción mía.

en un dibujo que este pintor expresionista le regaló para que lo borrara y esta acción se convirtiera en una nueva obra.³³

Alloway sostiene que la concepción del arte como acción se consolidó en el expresionismo abstracto, sobre todo con la obra de Jackson Pollock, quien inventó la técnica del *dripping*, mediante la que se alejó de la huella impresa por la pincelada en el lienzo, dejó de tener un control total sobre la creación de su obra y enfatizó la plasticidad de la pintura. La generación de artistas a la que Pollock perteneció, le dio una mayor importancia al registro del proceso creativo, a la manipulación de los materiales y a la ejecución de la obra, lo que produjo un giro radical en el desarrollo de la pintura:

La improvisación del artistas se expandió y la materialidad de la obra fue enfatizada (...) El registro del acto creativo dominó el resto de las posibilidades artísticas y fue impulsado por el término "pintura de acción" de Harold Rosenberg (...) El otro término famoso fue el Expresionismo Abstracto, que enfatiza los procesos productivos y define la obra como si fuera un registro sísmico de la ansiedad del artista.³⁴

Esto nos remite a la concepción de Harold Rosenberg sobre la *action painting*, en la que se enfatiza el despliegue corporal, los gestos, la energía y los movimientos involucrados en la elaboración de una pieza. Este crítico traslada el dramatismo inherente a disciplinas como la música, la danza y el teatro a las artes visuales de su época. Por esta razón considera que el lienzo es como "un campo

³³ Esta obra es considerada como un caso de arte ultra-conceptual, que será analizadas detenidamente en el siguiente capítulo, así como los elementos que pueden guiarnos en su interpretación. Por ahora es suficiente mencionar que *De Kooning borrado* de Rauschenberg constituye un caso complejo pues más que tratarse de la producción de una obra consiste en la anulación del dibujo de alguien más, lo que sería imposible de entender con las categorías tradicionales. (Vid. Lucy Lippard. "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 260-261.)

³⁴ Lawrence Alloway. "Systemic Painting", en *Minimal Art. Op. Cit.* p. 38. Traducción mía.

de batalla”, en el que el pintor pone a prueba su habilidad técnica y muestra el esfuerzo de su trabajo:

A cada paso se desmantela el área en que el artista lleva a cabo su proceso creativo en movimiento, dando lugar a una situación en la que toda superestructura es inestable. En este sentido se ha vuelto apropiado hablar del lienzo como un campo de batalla (al fin el lienzo se puso a un lado para producir “*happenings*”).³⁵

Estos artistas ya no tienen como meta la producción de un cuadro que represente un determinado objeto de la realidad y por lo tanto la calidad de sus obras no depende de la semejanza con el modelo original, sino que se centran en aspectos como la plasticidad, el empleo de los colores, la innovación técnica, entre otros elementos formales, que tienen como finalidad la experimentación con la pintura misma: “El pintor ya no se aproxima al caballete con una imagen mental, sino con el material en su mano con la intención de hacer algo con el otro pedazo de materia enfrente de él. La imagen producida será el resultado de este encuentro.”³⁶

Rosenberg enfatiza la dimensión psicológica del proceso creativo y considera que la obra es inseparable de los estados internos en que se encontraba el artista al momento de generarla. En este sentido defiende que el expresionismo abstracto pone en primer plano la vida personal del pintor y su conexión con la obra. La mayoría de estas piezas se caracterizan por su grado de abstracción, pero también poseen una fuerte carga emotiva que debe tomarse en cuenta al momento de interpretarlas y realizar un análisis crítico sobre ellas. En pocas

³⁵ Harold Rosenberg. “Action Painting: Crisis and Distortion”, en *The Anxious Object*. Nueva York: Horizon Press, 1966. p. 41. Traducción mía.

³⁶ Harold Rosenberg. “The American Action Painters”, en *The tradition of the new*. Nueva York: Horizon Press, 1959. p. 25. Traducción mía.

palabras la finalidad de este movimiento pictórico es mostrar el proceso creativo mediante el que se origina una obra:

Un cuadro que es una acción es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un “momento” en la adulterada mezcla de su vida, donde “momento” se refiere a los minutos tomados manchando el lienzo o la duración completa de un drama ejecutado mediante gestos. El acto de pintar posee la misma substancia que la existencia del artista. La nueva pintura ha desvanecido la frontera entre arte y vida.³⁷

Para Rosenberg no se trata de revelar el inconsciente del pintor, a través de la proyección de sus miedos y deseos, sino que más bien busca llevar a cabo una aproximación fenomenológica sobre el proceso psicológico implicado durante la creación y producción de una pieza artística. Por esta razón, considera que el análisis crítico de una obra expresionista debe tomar en cuenta de manera detallada el modo en que se lleva a cabo dicho proceso:

Al descartar la aplicación de una estética tradicional, lo que le da significado a un cuadro no es la información psicológica del artista, sino el modo en que organiza su energía emocional e intelectual, como si estuviera en una situación cotidiana. Lo relevante radica en el tipo de acto que se lleva a cabo y que en este caso consiste en una acción dramática.³⁸

4.5 Algunas dificultades sobre el arte conceptual

Joseph Kosuth, uno de los artistas más importantes del movimiento conceptual, realiza una fuerte crítica al formalismo, pues considera que esta

³⁷ Harold Rosenberg. “The American Action Painters”, en *The tradition of the new. Op. Cit.* p. 27-28. Traducción mía.

³⁸ Harold Rosenberg. “The American Action Painters”, en *The tradition of the new. Op. Cit.* p. 29. Traducción mía.

aproximación al arte deja de lado un aspecto esencial, que es el peso de la idea en la conformación de las obras. En este sentido plantea que el formalismo no es más que un análisis de los atributos físicos de las obras y su comparación con el arte previo, por lo que es insuficiente para tratar manifestaciones artísticas que son predominantemente conceptuales:

Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. Y tampoco sirve para comentar si los objetos analizados son o no obras de arte, pues los críticos formalistas siempre se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte. La razón precisa por la cual no comentan ese elemento conceptual es, precisamente, porque el arte formalista sólo es arte en virtud de su parecido a anteriores obras de arte.³⁹

Para Kosuth el arte conceptual se caracteriza por su dimensión lingüística y piensa que la labor de estos artistas radica en la formulación de una proposición analítica sobre su actividad y el papel de la obra en la sociedad. Desde esta perspectiva, los artistas conceptuales se replantean qué es el arte, al hacer pública una concepción nueva sobre el mismo, lo que da por resultado una definición tautológica. Por esta razón el acto creativo radica en la elaboración de un comentario crítico sobre qué es arte, más que en la construcción de una pieza, aunque ésta se requiera para comunicarlo:

Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por esto que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que <<si alguien dice que es arte, lo es>>)⁴⁰

³⁹ Joseph Kosuth. “Arte y Filosofía”, en *La idea como arte*. Trad. Francesc Paneris. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. p. 65.

⁴⁰ Joseph Kosuth. “Arte y Filosofía”, en *La idea como arte. Op. Cit.* p. 68.

Lippard plantea que este tipo de obras pueden apreciarse estéticamente, aunque no haya sido la intención original del artista. Desde su perspectiva es posible realizar un análisis formal sobre ellas, pues a pesar de que su carga material pasa a un segundo plano, es posible centrarnos en dichos aspectos y juzgarlos mediante cierta noción de belleza. En esta medida sostiene que lo que caracteriza al arte conceptual es que la idea trabajada por el artista debe ser lo suficientemente buena para dominar al resto de propiedades de la obra, incluidas por supuesto sus cualidades físicas.⁴¹

Sin embargo, lo relevante de las obras conceptuales no es el efecto visual que producen en el público, ni ninguna otra experiencia sensible que puedan generar en el espectador, lo que se nota claramente en los *ready-mades* de Duchamp. Esto no significa que las creaciones de los artistas conceptuales carezcan de dichas propiedades sensibles, sino más bien que su finalidad es situar dichos elementos en un segundo plano y acentuar las ideas con que el artista trabaja. Por esta razón las obras de los artistas conceptuales no pueden juzgarse con las mismas categorías empleadas para interpretar las artes tradicionales:

A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo). Que puedan haber sido una de las funciones extrínsecas del arte en siglos precedentes no debe sorprendernos. A fin de cuentas el hombre, incluso en el siglo XIX vivía en un medio ambiente visual bastante estandarizado.⁴²

Las artes visuales tradicionales se caracterizaban por producir una experiencia sensible, que suele asociarse con el goce estético o el rechazo que una imagen origina en el espectador. En cambio, el arte conceptual requiere de un medio

⁴¹ Vid. Lucy Lippard. "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 270. Traducción mía.

⁴² Joseph Kosuth. "Arte y Filosofía", en *La idea como arte. Op. Cit.* p. 71.

físico, que generalmente posee propiedades visuales, indispensables para que el artista logre comunicarse con el espectador, lo que no significa que el mensaje de la obra sea visible o evidente para el público. El reto para este movimiento artístico no radica en generar una idea innovadora, sino en encontrar los medios adecuados para expresarla y sobre todo que resulte convincente al público:

Lo no-visual no debe confundirse con lo invisible, el enfoque conceptual puede estar oculto o no ser relevante para que se logre el éxito o fracaso de la pieza. El concepto puede determinar los medios de producción sin afectar el resultado final; el arte conceptual no necesita comunicar su idea. La audiencia de un concierto de Cage o de una coreografía de Rainer puede ignorar el contexto conceptual de la obra.⁴³

Para comprender las obras conceptuales es indispensable tomar en cuenta el contexto en que son exhibidas, además de conocer algunos de los aspectos teóricos que las fundamentan. Al respecto, Kosuth plantea que la obra de Donald Judd, quien perteneció al minimalismo, sólo puede entenderse si se posee previamente una concepción adecuada sobre este tipo de arte y por qué razón las esculturas de Judd son tratadas como tal. Esto se debe a que el arte conceptual replantea la definición del arte y nos ayuda a identificar los principios que rigen en su esfera durante una época determinada:

Podemos decir que si uno de los cubos de Judd fuese visto, lleno de escombros, en una zona industrial, o simplemente colocado en la esquina de alguna calle, no sería identificado como arte. De lo cual se deduce que su comprensión y consideración como obra de arte es un a priori a su <<contemplación>>, en tanto que obra de arte. Una información anticipada sobre el concepto de arte, y sobre los conceptos del artista, es imprescindible para apreciar y comprender el arte contemporáneo.⁴⁴

⁴³ Lucy Lippard. "The Dematerialization of Art", en *Changing: essays in art criticism. Op. Cit.* p. 270-271. Traducción mía.

⁴⁴ Joseph Kosuth. "Arte y Filosofía", en *La idea como arte. Op. Cit.* p. 72.

Kosuth piensa que la mayoría de las críticas que se han planteado en contra de este movimiento se han centrado en su carencia de materialidad, sin tomar en cuenta cuáles son sus rasgos más importantes. Por ello, defiende que mediante este alejamiento de la corporeidad no sólo busca distanciarse de las manifestaciones tradicionales, sino dar lugar a una reflexión sobre qué es el arte, sobre sus condiciones de posibilidad y sobre el papel del artista en este proceso, así como del público y el resto de las instituciones que rodean el mundo del arte. Sin embargo, esto no siempre puede apreciarse en las obras conceptuales y en ocasiones se trata de un cliché sobre este tipo de arte cuya finalidad es legitimarlo frente a otras prácticas artísticas.

Por otro lado, la concepción de Kosuth sobre el arte conceptual se asemeja mucho a la noción de autocrítica sostenida por Greenberg en su teoría del modernismo, sobre todo en lo referente a que la finalidad de arte es producir una reflexión práctica sobre sus propios límites. Sin embargo, como se ha demostrado previamente, para este último se trata de experimentar con los elementos formales propios de cada disciplina artística y no de cuestionar las convenciones que están detrás de las diversas manifestaciones artísticas:

La definición <<más pura>> del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto <<arte>>, en lo que éste ha venido a significar actualmente. Como la mayoría de los términos con sentidos bastante específicos, pero de aplicación corriente, el arte conceptual es considerado por muchos como una tendencia. En cierto sentido es innegable que es una tendencia puesto que la <<definición>> del *arte conceptual* es muy próxima a los sentidos del arte en sí.⁴⁵

De hecho Duchamp podría considerarse uno de los exponentes más importantes del modernismo, pues puso al descubierto los límites a los que se

⁴⁵ Joseph Kosuth. “Arte y Filosofía”, en *La idea como arte. Op. Cit.* p. 74.

enfrentaba la pintura de esa época y las restricciones correspondientes a la práctica artística. Esto se debe a que los *ready-mades* de Duchamp pusieron de manifiesto las convenciones que predominaban en las vanguardistas pictóricas y las criticaron duramente, lo que está en consonancia con los principios defendidos por Greenberg:

Una obra es modernista cuando toma sus condiciones de posibilidad como su tema central, cuestiona las convenciones de su práctica y las modifica. Al retomar las convenciones de este modo, las revela como lo que son, es decir como un pacto social relativo a una cultura y época determinada. Al final de este proceso se desnudarán las “convenciones esenciales”, también llamadas condiciones necesarias y suficientes.⁴⁶

Algunas de las principales dificultades a las que se enfrenta el arte conceptual debido a sus notables diferencias respecto al arte tradicional, lo que a su vez implica un modo totalmente distinto de recepción e interpretación. En primer lugar existe cierta ambigüedad cuando se habla del predominio de la idea, pues esto puede entenderse de modos muy diversos y no siempre es claro a qué se refiere un artista o crítico cuando lo emplean.

La idea aplicada al arte puede entenderse de distintos modos, entre lo que puedo destacar los siguientes: 1) el acto creativo mediante el que se produce una determinada pieza artística, 2) la planeación de la obra previa a su ejecución, 3) el tema o mensaje del que trata una obra, 4) el análisis crítico que puede realizarse sobre una obra, 5) una delimitada concepción o definición del arte, y 6) un planteamiento teórico sobre el arte.

⁴⁶ Thierry de Duve. “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”, en *October*, 1994, Vol. 70, p. 62. Traducción mía.

A pesar de esta diversidad de sentidos, encontramos que el arte conceptual da lugar a una experiencia que es preponderantemente intelectual y no tiene como meta producir un efecto estético o emoción alguna en el espectador. Kosuth considera que el arte conceptual tiene como finalidad principal trabajar con ciertas ideas para transmitir las mediante sus piezas, lo que produjo cambios notables en los modos de creación y recepción predominantes en las artes tradicionales. En el último capítulo discuto cómo se dan estos cambios en obras conceptuales específicas y hasta qué grado se cumplen los propósitos de estos artistas en la práctica.⁴⁷

Además no es sencillo determinar cuáles son las características de una obra de arte conceptual, pues estos artistas no emplean una técnica específica, ni se limitan a una sola disciplina artística. Al respecto, Peter Goldie sostiene que no es suficiente una aproximación histórica a este movimiento, sino que es necesario establecer algunos rasgos comunes que nos permitan identificar este tipo de trabajos. Entre las características más importantes del arte conceptual podemos destacar su rechazo al placer sensible y la belleza como metas artísticas, su cuestionamiento sobre la noción tradicional de autoría y originalidad en el proceso creativo, su crítica los modos convencionales de hacer arte, a través de una aplicación práctica y su interés en la representación semántica, más que en la representación visual.⁴⁸

Otra dificultad del arte conceptual consiste en establecer los criterios adecuados para apreciar e interpretar este tipo de obras, pues como se ha demostrado no es suficiente basarnos en sus cualidades estéticas, ni en un análisis formal de las mismas. Por esta razón es necesario examinar cómo es

⁴⁷ Vid. Peter Goldie. *Philosophy and Conceptual Art*. Nueva York: Universidad de Oxford, 2007. p. XVIII.

⁴⁸ Vid. Peter Goldie. *Philosophy and Conceptual Art*. Op. Cit. p. XII-XIII. Traducción mía.

posible determinar la calidad de este tipo de obras y por qué resultan atractivas o interesantes para el espectador. En pocas palabras se trata de establecer en qué aspectos debemos basarnos, al momento de estar frente a una obra de arte conceptual y porqué es erróneo juzgarla con los parámetros que empleamos para analizar una obra tradicional.

En este sentido encontramos que la recepción de una pieza conceptual no se centra en la experiencia sensible, ni en los atributos físicos de la misma, por lo que estos criterios son insuficientes. A pesar de esto, es necesario mencionar que para que el artista pueda transmitir su idea al público, requiere de un soporte físico adecuado y por lo tanto la obra debe ser percibida mediante los sentidos, pues el autor desea comunicar un mensaje. Por esta razón en el arte conceptual encontramos una dimensión visual que no debe comprenderse del mismo modo que en las artes tradicionales.⁴⁹

De este modo podemos percatarnos que el arte conceptual en lugar de una experiencia estética, busca comunicar una idea al espectador, por lo que es necesario determinar cuál es el significado de la misma. En este sentido el arte conceptual suele criticar los principios que rigen una determinada práctica artística. Por ello, la contextualización de este tipo de obras es indispensable para entenderlas, pues de otro modo se juzgarían con categorías y principios que no les corresponden, dando lugar a interpretaciones erróneas.

El arte conceptual requiere de un aparato teórico que nos oriente al momento de enfrentarnos a este tipo de obras, pues su interpretación no se basa únicamente en la experiencia sensible, ni en el análisis formal de sus cualidades

⁴⁹ Vid. Gregory Currie. "Visual Conceptual Art", en *Philosophy and Conceptual Art. Op. Cit.* p. 36-37.

intrínsecas. Esto es indispensable para comprender el significado de una obra conceptual y los elementos críticos a los que da lugar. La contextualización del arte conceptual conlleva una aproximación histórica que nos permita explicar cuáles son los principios que rechaza del arte tradicional, además de que nos ayuda a identificar los cambios generados en la producción, recepción y apreciación de estas obras.

Matthew Kieran plantea tres razones por las que se ha generado cierta desconfianza sobre el arte conceptual. La primera es la oposición a la experiencia estética, tal como vemos en los *ready-mades* de Duchamp, que anulan este tipo de aproximación. La segunda consiste en el alejamiento del soporte físico de la obra, a tal grado que la construcción de un objeto deja de ser una condición necesaria para crear arte. La tercera se refiere al énfasis que se pone en la creatividad e imaginación del artista, poniendo de relieve las motivaciones y metas personales involucradas en la ejecución de una obra. Sin embargo, este énfasis en la subjetividad del artista no es del todo nuevo, pues puede encontrarse en obras tradicionales.⁵⁰

Si bien es cierto que las obras conceptuales pueden dar lugar a cierto escepticismo por parte de los críticos y del público en general, es necesario considerar que los parámetros para valorar la calidad de este tipo de obras no son equiparables con los empleados en el arte tradicional. Para interpretar una obra de arte conceptual hace falta recurrir a otros elementos que no se limitan a su apariencia externa, que no se comprenden de forma inmediata, ni pueden apreciarse únicamente mediante la percepción sensible de sus propiedades intrínsecas.

⁵⁰ Vid. Matthew Kieran, "Character, Creativity, and Appraisal", en *Philosophy and Conceptual Art. Op. Cit.* p. 198-200.

Lo que resulta criticable de la postura de Kosuth consiste en que le da demasiado peso a la dimensión teórica del proceso creativo, dejando de lado otros aspectos relevantes para la obra, incluido el arte conceptual. Desde su perspectiva, la creación del arte consiste en la formulación de una nueva definición sobre el mismo. Kosuth reduce la producción artística a una función lingüística y pierde de vista que no basta la enunciación de algo como arte, sino que es necesario que éste sea aceptado por un grupo de expertos y a su vez sea exhibido por las instituciones legitimadas para hacerlo.

En este sentido me parece que el problema de fondo radica en darle un peso excesivo a la justificación teórica de la obra, sin que realmente importe de qué cosa se trate. La consecuencia de esto es que cualquier objeto podría considerarse arte, si el artista es capaz de articular un discurso que resulte convincente para el espectador y el resto de individuos que conforman el mundo del arte. Esto se relaciona estrechamente con la teoría institucional de George Dickie, que tiene como meta establecer en qué consiste la aceptación de una obra y quién tiene la autoridad necesaria para hacerlo.

Sin embargo, la teoría institucional es insuficiente para entender el arte conceptual, pues hace falta tomar en cuenta que la obra requiere de ciertas características que la vuelvan un medio efectivo para transmitir la idea que el artista desea y que el público sea capaz de identificarla, aunque no lo haga de modo inmediato. Por esta razón, pienso que el éxito de una obra conceptual no depende únicamente de la carga teórica, sino de cómo se vincula coherentemente con la pieza, por lo que no puede tratarse de un mero añadido.

El hecho de que el arte conceptual reduzca a lo mínimo el soporte físico de la obra no significa que lo anule en su totalidad, sino que la finalidad de éste es

convertirse en un medio eficaz para destacar las ideas y el proceso creativo implicados en la elaboración de una obra. Por ello es inadecuado realizar un análisis formal sobre el arte conceptual, pues los artistas pertenecientes a este movimiento dejan de lado la experiencia sensible que sus obras puedan generar en el espectador, para centrarse en una reflexión crítica sobre los medios de producción y las convenciones artísticas.

De este modo es posible percatarse de que los artistas conceptuales no sólo establecen ciertas reglas que guían la recepción de sus obras, sino que además especifican qué debe interpretarse y cómo. Lo criticable de esta postura sobre el arte conceptual consiste en que su interpretación dependería únicamente de la dirección de que establece su creador. Si así fuera, este tipo de obras sólo podrían comprenderse y apreciarse mediante un conocimiento explícito de las motivaciones y metas del artista, lo que descartaría la dimensión social de la intencionalidad y la pluralidad de interpretaciones que pueden darse sobre una misma obra.

5. Casos complejos de interpretación en las artes visuales

Desde Courbet se cree que la pintura se dirige a la retina; eso ha sido un error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano!

Marcel Duchamp

Puedo usar mis manos para pintar todo el tiempo y producir algo caótico, pues realmente amo la pintura. Supongo que la presencia de mi cuerpo emergió y por ello comencé a pintar con mis manos.

Robert Rauschenberg

Algunas veces lo veo y después lo pinto. Otras, lo pinto y después lo veo. Para mí ambas situaciones son indiferentes y por lo tanto no prefiero una encima de la otra.

Jasper Johns

En este capítulo realizo un análisis crítico de algunos casos complejos de interpretación pertenecientes a las artes visuales. Los artistas que he seleccionado como eje de mi discusión son Marcel Duchamp, Jasper Johns y Robert Rauschenberg. A pesar de las diferencias entre los estilos particulares y los movimientos a los que perteneció cada uno de estos artistas, la obra de cada uno de ellos posee rasgos conceptuales, además de mezclar elementos pictóricos y escultóricos, lo que dificulta su clasificación e interpretación. Por esta razón es necesario destacar cuáles son los problemas generales que me propongo examinar en su respectiva obra:

- a) Los artistas mencionados generan una reflexión sobre los medios de producción que se manifiesta en su constante experimentación con los

materiales empleados por distintas disciplinas artísticas. En la obra de todos ellos encontramos una continua innovación con los materiales y las técnicas empleadas en las artes visuales, lo que es una característica esencial para interpretar sus trabajos.

- b) Estos artistas se centran en el tipo de acción implicada en la creación de sus obras. En Duchamp este aspecto se relaciona con la inclusión del azar y la indeterminación como parte del proceso artístico, empleados originalmente por el dadaísmo y el surrealismo. En lo que respecta a los trabajos de Johns y Rauschenberg encontramos rasgos de la *action painting* originada en el expresionismo abstracto y del *happening* de John Cage.

- c) La incorporación de lo cotidiano en el terreno artístico, ya sea como un elemento más en la composición de la obra o como su soporte principal, tal como ocurre con los *ready-mades* de Duchamp. Esto se debe a que estos artistas experimentan con el *collage* de diversas maneras, lo que será llevada al extremo por Rauschenberg, quien adhiere prácticamente cualquier cosa a sus famosos *combinados*.

- d) La apropiación de un objeto hecho por alguien más, lo que da lugar a una serie de preguntas sobre la autoría y autenticidad de una obra, como ocurre en la mayoría de trabajos de Duchamp. Por su parte Rauschenberg se apropiaba de objetos y materiales que encontraba en la calle y los incorporaba a sus pinturas. En el caso de Johns, pintaba imágenes en las que el objeto y su representación se identificaban, además de realizar comentarios pictóricos sobre la obra de alguien más.

- e) Todos estos artistas se caracterizan por emplear la ambigüedad y la alteración del contexto, como un modo de cuestionar las convenciones de su época. En este sentido ponen en duda los principios y normas que regían el mundo del arte. Por esta razón las obras que he seleccionado se caracterizan por estar abiertas a la interpretación, pues admiten múltiples lecturas y juicios críticos.

- f) La experiencia producida por estas obras no se limita a nuestra percepción sensible, ni a sus cualidades formales, sino que es necesario remitirnos a ciertos elementos externos para apreciarlas y comprenderlas. Además no puede pasarse por alto que estos artistas realizaron ejercicios teóricos y autocríticos sobre su obra, lo que resulta útil al momento de su interpretación. Para entender este tipo de manifestaciones artísticas no sólo es indispensable su contexto, sino también los documentos que las acompañan.

- g) Las obras de estos artistas producen un efecto desconcertante en el espectador, a raíz de su ruptura con las normas y criterios predominantes en el arte tradicional. Este distanciamiento de las normas y principios anteriores pone de relieve la naturaleza histórica y social del arte, lo que depende estrechamente de su actitud crítica frente a las convenciones de su época.

Tomando en cuenta todos los criterios previamente mencionados, las obras que he decidido analizar en este capítulo son las siguientes:

- a) Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta* (1913), *Fuente* (1917), *Tongue in cheek* (1959).

- b) Robert Rauschenberg: *De Kooning borrado* (1953), *Cama* (1955) y *Monograma* (1959).

- c) Jasper Johns: *Tiro al blanco con cuatro caras* (1955), *Tres banderas* (1958) y *Bronce pintado* (1960).

5.1 Los *ready-mades* de Marcel Duchamp

En primer lugar examino de qué modo los *ready-mades* de Marcel Duchamp generaron un cambio radical en la historia del arte, al poner en duda las convenciones que regían la esfera artística de esa época. Duchamp le dio prioridad a la elección del artista, al adoptar un objeto de uso cotidiano, sin someterlo a modificación alguna y exhibirlo como una obra de arte. De este modo generó una reflexión sobre las condiciones por las que un objeto es nombrado y aceptado como una obra arte. La aparición de los *ready-mades* de Duchamp se vincula directamente con su experimentación en la pintura, su rechazo por parte de los círculos oficiales, su éxito en Nueva York y finalmente su abandono de la misma. Por esta razón me propongo examinar de qué modo se dio este fenómeno en su carrera y se convirtió en una de sus estrategias para cuestionar el arte de su época.

También cuestiono por qué es insuficiente realizar un análisis formal del arte conceptual y sobre todo por qué ésta aproximación resulta inadecuada para

explicar los *ready-mades* de Duchamp. En particular me interesa discutir cuál es el papel de la experiencia visual y la percepción sensible en estas obras. Con este propósito retomo las propuestas de William Camfield y de Dalia Judovitz, quienes defienden que sí tiene sentido aplicar un análisis formal a los *ready-mades* de Duchamp. Del mismo modo examino la oposición de Rosalind Krauss a este tipo de análisis, así como la importancia que le da a la influencia de Roussel en la obra de Duchamp, lo que se nota en el uso de la ironía y la ambigüedad en la mayoría de sus trabajos.

5.1.1 El abandono de la pintura

Marcel Duchamp se inició en el mundo del arte como pintor y de hecho trabajó con algunos de los lenguajes más importantes de las vanguardias artísticas, experimentó con ellos e incorporó elementos que nunca antes habían sido empleados. De este modo, Duchamp pasó a través de corrientes pictóricas tan diversas como el impresionismo, el fauvismo y el cubismo, y ejecutó un gran número de sus cuadros como un comentario crítico, o como una reinterpretación de los principios de estos movimientos vanguardistas.

Duchamp introdujo una serie de principios contrarios a los cánones aceptados oficialmente por el cubismo, como fue la representación de imágenes estáticas y la incorporación del movimiento en obras caracterizadas por su abstracción y su composición geométrica. Al respecto, encontramos tres cuadros realizados entre 1911 y 1912, donde se muestra este cambio en su carrera artística, lo que terminó

convirtiéndose en una de sus mayores aportaciones pictóricas: *Desnudo bajando la escalera No. 1*, *Joven triste en un tren* y *Desnudo bajando la escalera No. 2*.¹

En estos cuadros pueden apreciarse sus experimentos con la representación del movimiento y la interpretación del mismo, como si se tratara de un registro fantasmagórico. Duchamp estuvo familiarizado con la cronofotografía inventada por Etienne-Jules Marey en 1890, mediante la que era posible imprimir en una misma placa fotográfica la secuencia completa de una acción, por lo que tradujo esos elementos a la pintura. A pesar de lo innovadora de esta técnica, su obra fue duramente criticada por los cubistas más ortodoxos y no fue aceptada en su círculo. Curiosamente este rechazo no sólo lo llevó a la fama, sino que se convirtió en una de las estrategias que empleó a lo largo de su carrera y que formó parte de su herencia al arte posterior.

Desde entonces Duchamp comenzó a usar la provocación como un modo de cuestionar la existencia de principios estables en la pintura o en cualquier otra disciplina artística. Su primer reconocimiento llegó cuando exhibió el *Desnudo bajando la escalera No. 2* en el *Armory Show* de Nueva York en 1913 y justo poco tiempo después abandonó la pintura.² Mediante esta obra, el pintor francés buscaba mostrar una imagen congelada y fragmentada del movimiento, con lo que rompió con los cánones que dominaban en el terreno pictórico. Al respecto, le dice lo siguiente a Pierre Cabanne:

¹ Vid. Thierry de Duve. *Pictorial Nominalism*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1991. p. 13.

² No debemos olvidar que en un principio esta obra fue rechazada al tratar de exponerla en París y que incluso Gleize del Salón de los Artistas Independientes, le pidió a sus hermanos que lo convencieran de retirar esta obra. Este primer rechazo lo hizo darse cuenta que mediante él también podría hacerse famoso, sobre todo si era capaz de encontrar el modo adecuado de provocarlo y usarlo a su conveniencia. (Vid. Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. Jordi Marfá. Barcelona: Anagrama, 1984. p. 44.)

He querido crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada en el interior del cuadro sin que tenga que saber si un personaje real desciende o no una escalera igualmente real. En el fondo el movimiento es la mirada del espectador que se incorpora al cuadro.³

Duchamp se alejó de la pintura, lo que estuvo asociado con la aparición de sus *ready-mades*, que eran objetos de uso cotidiano, extraídos de su contexto original, a los que les realizaba una modificación mínima. Lo relevante de este momento en la carrera de Duchamp es que tuvo una notable incidencia en el desarrollo posterior del arte, pues generó un modo totalmente distinto de “hacer” arte. La oposición de Duchamp a los principios que dominaban la esfera artística de su época terminó siendo asimilada por la historia del arte y por lo tanto dio lugar a nuevas condiciones sobre la producción, recepción e interpretación de las manifestaciones artísticas

Esto se refiere al registro del acto mediante el que abandonó la pintura y sin el que este abandono no habría sido más que el cese de una actividad, que la historia no habría tomado en cuenta. Por lo tanto el *ready-made* es una acción en este sentido: es un evento que ejerció su influencia en la historia. Del mismo modo puede decirse que este acto requiere de la historia que le precedió, es decir la historia de la pintura.⁴

A pesar del rechazo de Duchamp a la pintura y de mostrar una actitud anti-retiniana, es necesario considerar que no abandonó del todo la experiencia visual, especialmente cuando se trataba de producir un efecto desconcertante en el espectador y de generar una nueva lectura sobre los objetos que seleccionaba. En este sentido es relevante mencionar que en un gran número de sus obras encontramos elementos pictóricos, lo que puede observarse en *Étant donnés*, creada entre 1946 y 1966. Duchamp tardó veinte años en concluir esta compleja

³ Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Op. Cit. p. 43.

⁴ Thierry de Duve. *Pictorial Nominalism*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1991. p. 17. Traducción mía.

instalación, pues requirió de un detenido estudio sobre la ilusión óptica y la percepción sensible de la imagen, con la finalidad de representar un desnudo femenino, que pudiera observarse a detalle, por medio de un agujero hecho en una puerta.

5.1.2 La revelación de las convenciones artísticas

El rechazo a su obra por parte de algunos cubitas y la puesta en duda de su carrera como pintor, permitió a Duchamp volverse consciente de un fenómeno muy particular en la esfera artística. Para que una obra sea considerada arte, requiere la aceptación y legitimación de una institución, que a su vez sea avalada por un grupo de individuos encargados de establecer los criterios adecuados para juzgarla. No sólo se trata de un juicio de valor, sino de un juicio nominal mediante el que se establece si algo es una pintura o no y por lo tanto si debe ser incluida o excluida en un museo o galería. Al nombrar como arte algo que no lo era, Duchamp puso en duda las convenciones que rigieron durante esa época y volvió necesario replantearlas. Sobre este punto, Thierry de Duve comenta que:

El lenguaje existe previamente, la pintura es algo que ya ha sido nombrado: el pintor ha nacido en este contexto. El pacto es un preámbulo, un cierto consenso en el que él no participó y que rige sobre el término *pintura*. Esta palabra sirve para nombrar la pintura del pasado, es decir que está muerta, sin energía suficiente para generar desacuerdo. ¿Cómo es posible que el pintor nazca del término pintor? Antes que nada debe destruir la pintura, romper el pacto y expulsar el nombre, es decir provocar desacuerdo.⁵

Duchamp considera que su selección de estos objetos manufacturados industrialmente se basaba en la total ausencia de buen o mal gusto, es decir en la imposibilidad de juzgarlos estéticamente, ni de adjudicarles una connotación moral

⁵ Thierry de Duve. *Pictorial Nominalism. Op. Cit.*, p. 95. Traducción mía.

o ideológica. Estas obras invocan para sí el nombre de “arte”, al mismo tiempo que lo rechazan, por lo que nos hacen reflexionar sobre las razones por las que fueron aceptadas en la esfera artística, además de constituir un referente obligado del arte conceptual:

Fue principalmente en 1915, durante mi estancia en los Estados Unidos, cuando hice otros objetos con inscripción como la pala de nieve en la que escribí algo en inglés. La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico.⁶

A pesar del propósito explícito de este artista de anular la carga estética de la esfera artística, dio lugar a un nuevo tipo de “gusto”, basado en la disidencia, en la oposición a las convenciones tradicionales y en la producción de un efecto desconcertante en el espectador. Por esta razón, sostengo que no puede hablarse de una interpretación “neutral” de estas obras, pues están cargadas con una connotación ideológica, que se opone a las metas buscadas por el resto de las vanguardias artísticas.

Mediante sus *ready-mades*, Duchamp puso de relieve el papel que tiene la elección en la creación de toda manifestación artística. En el caso de la pintura esto consiste en escoger una combinación determinada de colores, el material que servirá como lienzo para plasmar su obra, los pinceles y espátulas que le servirán para aplicar los pigmentos, así como la técnica que empleará en la composición de un cuadro determinado. Este énfasis en la figura del artista y su libertad de elegir fue una de las cualidades más estimadas por los dadaístas, quienes criticaron duramente el rechazo de *Fuente* por parte del Salón de Artistas

⁶ Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp. Op. Cit.* p. 71.

Independientes, tal como puede leerse en el segundo número de la revista *The Blind Man*:

No tiene importancia que el Sr. Mutt haya hecho la Fuente por sí mismo o no. Lo relevante es que él la ESCOGIÓ. Tomó un objeto ordinario de uso cotidiano, lo colocó de modo que su utilidad desapareciera, bajo el nuevo título y punto de vista –creó un modo de pensar distinto sobre este objeto. Para la plomería esto fue absurdo. Las únicas obras que Estados Unidos ha heredado a la humanidad son su plomería y sus puentes.⁷

Las condiciones para que algo sea considerado arte no sólo son lingüísticas, tal como defiende Joseph Kosuth, sino que hace falta tomar en cuenta su dimensión pragmática: 1) se requiere de un objeto como el referente para afirmar que algo es una obra de arte, 2) se necesita de un individuo que lleve a cabo la afirmación y muestre un objeto como candidato, 3) esta afirmación y señalamiento requiere de un receptor y se circunscribe a un determinado contexto social, político y cultural, y 4) por último es indispensable que exista una institución que registre este proceso y tenga la autoridad suficiente para validarlo. Para que algo sea considerado arte deben darse todas estas condiciones y no es suficiente la elección de un objeto determinado, pues de lo contrario cualquiera podría convertirse en artista.⁸

Una obra que muestra cómo funcionan estas condiciones es *Fuente* creada en 1917, que consistió en un mingitorio ordinario firmado y cambiado de posición por Duchamp. Este artista le dio un nuevo estatuto a este artefacto, pues le brindó una connotación totalmente distinta a la de su función práctica y lo presentó como un

⁷ Anónimo. “The Richard Mutt Case”, en *The Dada Reader*. Chicago: Universidad de Chicago, 2006. p. 174. Traducción mía.

⁸ *Vid.* Thierry de Duve. “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”, en *October*, 1994, Vol. 70, p. 68-69.

posible candidato al mundo del arte. Este gesto se caracteriza por su ironía, pues Duchamp se burla de la seriedad con que se toma el papel de los museos, los críticos y los curadores en la valoración de una pieza, así como el carácter intocable que suele asignársele a las grandes obras maestras. Este uno de los rasgos centrales para comprender el significado de los *ready-mades*, por lo que más adelante será examinado con detenimiento.

Al introducir sus *ready-mades* en la esfera artística, Duchamp rompió con los principios y cánones predominantes en las artes visuales durante esa época. De este modo el artista francés reveló cómo un grupo de individuos selecciona una pieza con la finalidad de exhibirla en una galería o un museo. Esto nos remite a la teoría institucional de George Dickie, discutida en el tercer capítulo, para la que los factores históricos y sociales intervienen en la aceptación de un objeto dentro de la esfera artística. A pesar de que estos elementos cambian notablemente con el tiempo, no excluyen los valores y principios del soporte institucional en que se fundamentan.

Sin embargo, lo relevante de los *ready-mades* de Duchamp no sólo es que ponen al descubierto este proceso, sino que muestran cómo es posible alterar las convenciones artísticas y por qué no pueden establecerse principios permanentes en el terreno artístico. De hecho se trata de una meta-crítica, pues Duchamp emplea los principios predominantes en una disciplina artística para criticarla, pero a su vez pretende que sus piezas sean aceptadas en el mundo del arte, con lo que se anula el gesto subversivo y de emancipación. Por esta razón es tan importante la dimensión teórica de su obra y el hecho de que él mismo haya llevado a cabo una interpretación sobre sus piezas, como ocurre en el caso de *La caja verde* de 1937, que contiene una serie de notas, textos y diagramas para explicar *El gran vidrio*, creado entre 1915 y 1923.

Es necesario considerar que, a pesar de que las manifestaciones artísticas poseen una dimensión subjetiva que depende directamente de las motivaciones y propósitos del autor, una obra se fundamenta en las prácticas propias de cada disciplina. La noción que tenemos sobre el arte no se restringe al ámbito privado, sino que está condicionada social, histórica y culturalmente, aunque podamos tener un gusto muy personal sobre ciertas obras. Por esta razón, no puede perderse de vista la dimensión social de la intencionalidad y el hecho de que no puede reducirse al ámbito privado, tal como defiende Margolis.

Las propiedades intencionales nos ayudan a comprender las manifestaciones artísticas, sobre todo para explicar las características de las obras que son determinables y que están abiertas a la interpretación. La intencionalidad no puede restringirse al ámbito privado, sino que debe asociarse con la práctica artística correspondiente a cada disciplina y de acuerdo al contexto histórico. Por ello, la interpretación de la una obra no puede basarse únicamente en los procesos mentales por los que pasó un artista durante la planeación y ejecución de la misma.

5.1.3 La dimensión estética de los *ready-mades*

En este apartado discuto hasta qué grado es posible llevar a cabo un análisis formal de los *ready-mades* de Duchamp, a partir de los efectos visuales que producen en el espectador. Esto se relaciona directamente con el montaje de sus exposiciones y con el hecho de que exhibía estos objetos como si se trataran de obras convencionales, lo que implica que sería posible encontrar una dimensión estética, a pesar de que él mismo rechazó esta posibilidad. Por esta razón es necesario examinar cómo se vinculan las propiedades formales de estas obras

con sus elementos conceptuales, si perder de vista cuál era el propósito de Duchamp.

Una obra que permite analizar esto es *Rueda de Bicicleta* de 1913, que consistió en un taburete al que le añadió una rueda de bicicleta sobre el asiento, la versión original se perdió y únicamente se conserva una réplica que el autor realizó en 1964. Esta obra es un *ready-made* asistido, pues se caracteriza por haber sido intervenido directamente por el artista, quien alteró su estructura original y manipuló sus propiedades formales. En contraste con los llamados *ready-mades* puros, a los que Duchamp les realizaba una modificación mínima, pues tan sólo alteraba su posición, los cambiaba de contexto y los firmaba.

No debemos perder de vista que los *ready-mades* son objetos tridimensionales, lo que nos hace pensar en su dimensión escultórica. En el caso concreto de *Rueda de Bicicleta*, la intervención de Duchamp no se limita a la apropiación de dos objetos ordinarios, sino que los presenta de una manera totalmente nueva e incluso es posible llevar a cabo una apreciación estética. Esto se debe a que se trata de un artefacto ensamblado directamente por el artista, con lo que aparecen cualidades que admiten un análisis formal. Por ello Dalia Judovitz se cuestiona qué tipo de objetos son los *ready-mades*: “Su tridimensionalidad sugiere una afinidad con la escultura, mientras que su carácter ordinario sugiere que se trata de una burla a la búsqueda de objetividad en el mundo del arte.”⁹

Entre estas cualidades podemos destacar la oposición entre el movimiento y la estaticidad de esta obra, pues sería posible que el espectador se acercara y girara

⁹ Dalia Judovitz. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Berkeley: Universidad de California, 1998. p. 96. Traducción mía.

la rueda, pero no le está permitido. Judovitz señala que las cualidades dinámicas del objeto original son suspendidas para dar paso a una experiencia visual, lo que se asocia con el modo en que Duchamp alteró la apariencia original de ambos objetos, su función práctica y el contexto en que solían encontrarse, por lo que sería plausible llevar a cabo una aproximación estética, asociada a las artes tradicionales:

Duchamp alude a la función móvil y utilitaria de la bicicleta con la intención de suspender dicho uso y ponerlo al servicio de su connotación óptica. Se trata de una instancia de arte cinético, en el que la rueda es transformada en un mecanismo visual. Duchamp ata los aspectos mecánicos de la rueda y descubre su potencial plástico, en la transparencia de los radios o su parecido con la superficie de un espejo.¹⁰

Otro crítico que considera que es posible aplicar un análisis formal a los *ready-mades* es William Camfield, quien defiende que dicha interpretación se justifica en las características intrínsecas de estas obras. Para defender su postura Camfield se refiere a la opinión de otros críticos, quienes han realizado juicios estéticos y antropomórficos sobre la polémica *Fuente* de Duchamp. Al respecto menciona la comparación que Louise Norton realiza de esta pieza de plomería con una escultura de Buda, así como las semejanzas que Alfred Steiglitz encuentra entre esta obra y la representación de una madona medieval o renacentista.¹¹

Louise Norton en su artículo titulado “Buddha of the Bathroom”, apunta que el rechazo inicial de *Fuente* se debió a los prejuicios de los miembros del comité del Salón de Artistas Independientes sobre lo que entendían por arte y que consideraban valía la pena ser exhibido. Sin embargo, este crítico defiende que el

¹⁰ Dalia Judovitz. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.*, p. 100. Traducción mía.

¹¹ Vid. William Camfield. “Duchamp’s Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?”, en *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Massachusetts: MIT, 1991. p. 140-141.

espectador común y corriente puede realizar una interpretación de esta obra basándose en las cualidades formales del mingitorio, por lo que sería posible comparar esta pieza de fontanería con una pacífica escultura de Buda e incluso con los cuadros de Cézanne:

En cambio, para el ojo “inocente” qué placentera resulta la casta simpleza de su línea y color. Alguien dijo, “igual que un adorable Buda”, alguien más “igual que las piernas de las mujeres en los cuadros de Cézanne”; ¿no es verdad que la desnudez de estas mujeres nos hace pensar en las suaves curvas de porcelana, empleadas por los fontaneros decadentes?¹²

Por su parte Camfield plantea que la selección del mingitorio no es del todo arbitraria, pues Duchamp escogió uno entre todos los modelos de la compañía *Trabajos de Acero J.L. Mott*, por lo que fue necesario que se basara en su diseño y el resto de sus cualidades estéticas. En este mismo sentido Camfield considera que las “réplicas” de *Fuente* tienen diversas propiedades formales, debido a que el diseño de cada una de ellas es distinto. Incluso algunas de éstas no fueron escogidas por Duchamp, sino por alguno de sus colegas y él sólo aprobó que la elección fuera adecuada, como ocurre con la versión seleccionada por Arturo Schwarz en 1964.¹³

La formulación de este tipo de juicios y opiniones críticas se debe a que es posible asociar las cualidades del diseño del mingitorio con las características intrínsecas de obras anteriores, como pueden ser su dimensión física, los materiales empleados, la combinación del color y otros elementos similares. Desde mi perspectiva la posibilidad de llevar a cabo un juicio estético de *Fuente* se

¹² Louise Norton. “Buddha of the Bathroom”, en *The Dada Reader*. Chicago: Universidad de Chicago, 2006. p. 156. Traducción mía.

¹³ Vid. William Camfield. “Duchamp’s Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?”, en *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp. Op. Cit.*, p. 162.

debe a que la pieza original se perdió y solamente se conserva una fotografía tomada por Alfred Steiglitz en 1917. Por ello todo análisis de esta obra depende directamente de la foto de Steiglitz, que se caracteriza por resaltar las propiedades visuales del mingitorio del que Duchamp se apropió.

Por otro lado, la dimensión estética de los *ready-mades* surge al momento de su exhibición, debido al cuidado que pone, tanto el artista, como los curadores para mostrar la obra en un museo o una galería. Esto también se debe a la amplia libertad interpretativa que se concede al público, por lo que es factible llevar a cabo una apreciación estética del arte conceptual. De hecho el arte conceptual dio lugar a un nuevo tipo de concepción estética, por lo que esta categoría no se anula, como parecería en primera instancia. Sin embargo, el problema del planteamiento de críticos como Dalia Judovitz y William Camfield consiste en que aíslan las propiedades formales del resto de elementos que constituyen este tipo de obras y las juzgan como si se trataran de artes visuales tradicionales, perdiendo de vista que se trata de un género totalmente nuevo.

5.1.4 La insuficiencia de un análisis formal

Rosalind Krauss plantea que la obra y el proyecto artístico de Marcel Duchamp suele asociarse con el desarrollo de las artes visuales, sobre todo con su abandono de la pintura y su conocida actitud anti-retiniana. Sin embargo, considera que este artista rechaza una serie de elementos asociados con el arte tradicional y por lo tanto su obra no puede juzgarse con los mismos criterios. Esto se debe a que los *ready-mades* no fueron creados directamente por el autor, sino que son objetos de uso cotidiano que son extraídos de su contexto original y trasladados a un museo o galería. Duchamp no tiene un total control sobre ellos

debido a que sólo los escogió y los firmó, lo que da lugar a una serie de preguntas sobre la autoría y originalidad del arte.¹⁴

En primera instancia podríamos considerar que las propiedades materiales son lo esencial de los *ready-mades*, tal como ocurre en las esculturas. Sin embargo, Duchamp no se interesa por estos elementos, sino que su estrategia fue cuestionar las convenciones que habían regido en el mundo del arte y de este modo reflexionó sobre la naturaleza misma del arte. Krauss sostiene que este aspecto de la obra de Duchamp se debe en gran parte a la influencia que ejerció en él Raymond Roussel, cuando presencié la puesta en escena de *Impresiones de África*, en la que se muestra una serie de experimentos y juegos literarios que alteran las convenciones lingüísticas:

Una respuesta sugerida por los *ready-mades* es que una obra de arte no debe limitarse a su constitución física, sino que también puede consistir en hacer una pregunta y por lo tanto el quehacer artístico puede identificarse con la formulación de preguntas. Al usar los *ready-mades* para cuestionar la naturaleza del arte, Duchamp tradujo los experimentos de Roussel en *Impresiones de África* a las artes plásticas.¹⁵

Krauss plantea que Duchamp modifica el contexto original de un objeto de uso cotidiano, al presentarlo en un espacio artístico. Mediante este gesto el artista francés altera el modo en que se suele interactuar con los artefactos que selecciona. Por esta razón Krauss piensa que la dimensión material de estas obras pasa a un segundo plano, para dar lugar a una reflexión sobre el carácter

¹⁴ Vid. Rosalind Krauss. "Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi", en *Passages in Modern Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1977. p. 72.

¹⁵ Rosalind Krauss. "Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi", en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.*, p. 73. Traducción mía.

convencional del arte y sobre cómo se amplían los límites entre lo que es aceptado y rechazado:

Aunque para Duchamp la obra no es más un objeto de uso cotidiano, porque ha sido trasladado a otro lugar. El objeto ha sido volteado o invertido para ser soportado por un pedestal, lo que significa que ha sido reposicionado y este reposicionamiento físico implica una transformación que debe entenderse metafísicamente. De este modo el espectador se percató de que ha ocurrido una trasposición, en la que el objeto pasa del mundo ordinario a la esfera artística.¹⁶

Krauss sostiene que los *ready-mades* de Duchamp no deben analizarse formalmente, pues esto implicaría malinterpretarlos y tratarlos como si fueran pinturas o esculturas tradicionales. Por ello considera que debe evitarse la realización de un análisis formal de este tipo de obras y centrarse únicamente en la percepción sensible de sus cualidades físicas o el diseño de estos artefactos manufacturados previamente: “La estrategia de Duchamp ha sido presentar una obra que no puede analizarse formalmente (...) Mediante su trabajo no pretende analizar al objeto, sino escrudñar el acto mismo de transformación estética.”¹⁷

Al igual que Krauss, pienso que la interpretación de los *ready-mades* no puede basarse en las propiedades formales de los objetos seleccionados, debido a los elementos teóricos que caracterizan a estas obras. A diferencia de ella, sostengo que Duchamp incorpora dichas características en un contexto diametralmente distinto. Esto no implica la anulación de las propiedades formales de los objetos seleccionados por el artista francés, pues siguen conservándose las características del diseño original, sino que más bien les brinda una connotación

¹⁶ Rosalind Krauss. “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi”, en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.* p. 77. Traducción mía.

¹⁷ Rosalind Krauss. “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi”, en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.* p. 80. Traducción mía.

que no puede equipararse con los principios anteriores. Por esta razón, Duchamp critica las convenciones más importantes del arte tradicional y les da un giro totalmente distinto.

5.1.5 El uso de la ambigüedad y la ironía

En este apartado analizo una obra de Marcel Duchamp, que ha sido poco examinada por los críticos de arte, pero que posee una serie de características particulares que requieren de un análisis detenido, sobre todo en lo que se refiere al papel de la ambigüedad en la obra de este artista francés. Me refiero a *Tongue in cheek* de 1959, que es un dibujo del perfil de Duchamp, al que después le adhirió una escultura hecha en yeso, en la que puede apreciarse su mejilla levantada por su lengua.

Una de las características más notables de *Tongue in cheek* se debe a que esta obra muestra una cierta ambigüedad entre lo representado y la forma en que es nombrado por el artista, así como el uso del humor y la ironía, que caracteriza la gran mayoría de sus trabajos. En este apartado voy a analizar de qué modo estos elementos se originaron en el dadaísmo y después Duchamp los incorporó de modo original a su producción artística, destacando el caso de esta obra.

El uso de la ambigüedad, la alteración del contexto y la burla incisiva fueron empleados originalmente por los artistas dadaístas, pero adquirieron un significado único en obra de Duchamp. Su actitud irreverente y provocativa fue la válvula de escape que abrió la esfera artística hacia una dimensión que nunca antes había sido explorada. Es necesario mencionar que aunque Duchamp participó con este movimiento vanguardista, siempre mantuvo cierta distancia, pues no estaba

interesado en pertenecer a un grupo. A pesar de esto, es relevante la estrecha amistad que sostuvo con Francis Picabia, quien fue un destacado dadaísta, con quien colaboró en varios proyectos e influyó notablemente en su carrera.

El dadaísmo usaba el arte como un medio para criticar la cultura y la sociedad de su época, debido a sus diferencias políticas. Por ello, sus representantes más que producir arte, se encargaron de destruir toda noción estable sobre el mismo y de esta forma negarlo. Su actitud irreverente, provocativa y en muchas ocasiones prosaica, fue la válvula de escape que abrió al arte hacia una dimensión que nunca antes había sido explorada. Este movimiento renunció al progreso artístico, pues mezcló lo irracional, lo azaroso, lo espontáneo y lo absurdo, para atacar cualquier convención existente en torno al arte:

En el fondo su ataque sarcástico y despectivo a la sociedad burguesa, sus ideales y su lucha estaban dirigidos contra toda estructura de valores o contra cualquier orden imperante: "Dadá no significa nada" era el mensaje (o antimensaje) del movimiento, expresado mediante infinitas variaciones. Este punto de vista, que resulta ventajoso en la medida en que es únicamente negativo, ejercía cierta atracción sobre los círculos "progresistas", es decir, antiburgueses.¹⁸

El modo en que Duchamp incorporó estos elementos a su obra se debe a su interés por la pluralidad de significados que puede tener la transmisión de un mensaje o la interpretación de un objeto, como puede ser una manifestación artística. Para lograr dicho efecto en el espectador, combinaba las palabras con imágenes, de las que eliminaba el referente o lo volvía confuso, además de generar una serie de equívocos entre lo que representaba y la forma en que lo

¹⁸ Sandro Bocola. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Serbal, 1999. p. 328.

nombraba. Esta será una preocupación constante a lo largo de su carrera y constituirá una de las claves centrales para comprender y apreciar su obra.¹⁹

Krauss apunta que el papel del lenguaje es central en la obra de Duchamp, lo que se nota en el modo en que este artista titula sus obras, dando lugar a una serie de equívocos y ambigüedades. Por esta razón en los trabajos de Duchamp encontramos una serie de experimentos literarios que a su vez se fusionan con las cualidades visuales de los objetos que nos presenta. Esto se relaciona directamente con el hecho de que este artista altera el significado e interpretación que suele tener un artefacto y da lugar a una nueva lectura sobre el mismo:

La obra de arte es privada de su significado convencional. En cambio, el significado de las obras de arte es orientado por una amplia gama de ideas y sentimientos del creador, que mediante el acto creativo se han traducido a la obra y por lo tanto son transmitidos a un espectador o lector del mismo.²⁰

Su interés por el lenguaje se presentó desde el inicio de su carrera, aún antes de convertirse en un artista conceptual. Una obra que permite ilustrar esto es una pintura que realizó en 1910, conocida como *El arbusto*. En este cuadro se representan dos desnudos femeninos situados frente a un arbusto. Al titular de este modo su obra, descarta la totalidad del referente y sugiere que el espectador es un fisgón, pues no sólo observa un arbusto, sino también a las mujeres que ahí se encuentran. Duchamp genera una ambigüedad entre lo que representa y la forma en que lo nombra, pero sobre todo se burla de la idea de que el espectador

¹⁹ La ambigüedad no sólo forma parte de sus obras, sino que se extiende a su propia personalidad e incluso de de su identidad sexual. Como claro ejemplo de esto tenemos su alter ego femenino, Rose Sélavy, quien aparecerá en un gran número de sus obras. (Vid. Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 144.)

²⁰ Rosalind Krauss. "Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi", en *Passages in Modern Sculpture. Op. Cit.* p. 76. Traducción mía.

siente un goce estético al contemplar una pintura, y por ello lo equipara con un voyerista.²¹

Un ejemplo posterior de esta actitud irreverente y del uso de la ironía, lo encontramos en su polémica obra *L.H.O.O.Q.* de 1919, que consistió en una reproducción de la *Mona Lisa*, a la cual Duchamp pintó barba y bigote. Parte de la broma consiste en que al pronunciar el título de esta obra en francés, descubrimos una referencia prosaica sobre la mujer representada en ella. De este modo Duchamp critica los cánones tradicionales y se manifiesta en contra de la idea de que el arte es intocable, sobre todo en el caso de las obras maestras. En última instancia ataca la idea de que el arte se restrinja a un ámbito exclusivo y se muestra en contra de toda postura dogmática, que sea defendida por críticos o historiadores del arte.²²

En el caso de *Tongue in cheek* es central el modo en que Duchamp nombra esta obra, pues no se limita a su significado literal. Esto se debe a que esta expresión en inglés puede traducirse como “No lo tomes tan en serio”. Mediante este juego de palabras resulta plausible pensar que Duchamp se burla del papel privilegiado que se suele otorgar a los curadores, críticos y cualquier otro experto en arte, que tenga como finalidad orientar la recepción del público. Por ello, Judovitz señala que la ironía del título radica en que el significado de esta frase es ambiguo y admite varios sentidos:

Al observar con atención este trabajo se revela el juego de palabras entre el título y la obra, que literalmente hace referencia a la burla, ironía o falta de sinceridad. La

²¹ Vid. Dalia Judovitz. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 23.

²² Vid. Sandro Bocola. *El arte de la Modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Op. Cit.* p. 329.

frase “con mi lengua en mi mejilla” es una declaración humorística, al mostrar que el significado de esta oración no puede ser literal, pues presenta una disyunción entre lo dicho y su significado.²³

Este artista traslada la ironía a un medio plástico, pues produce una representación escultórica de la frase y de este modo la burla se materializa. En este sentido, Duchamp juega con la ambigüedad que genera la representación en el arte, pues para crear el dibujo y la pieza en yeso tuvo que usar como modelo su propio gesto. De este modo se desplaza en dos planos representacionales: el del dibujo bidimensional de su perfil y el del molde tridimensional de su mejilla. Por ello la ambigüedad de esta obra no se limita a una cuestión lingüística, sino que se asocia directamente con la experiencia visual que el gesto produce en el público:

A nivel visual esta imagen es profundamente ambigua, a pesar de su ilusionismo literario. Consiste en la superposición de dos disciplinas artísticas independientes, es decir el dibujo y la escultura (...) Ambos medios artísticos, a partir de la idea de molde, generan la impresión de algo vivo, al capturar su contorno en materiales cuya lejanía y falta de vida intensifica la ilusión.²⁴

Para finalizar este apartado es necesario recalcar que los *ready-mades* de Duchamp, y el arte conceptual en general, admiten la aplicación de un análisis formal, debido a que las cualidades sensibles de los objetos originales no se pierden al momento de ser exhibidas, tal como defiende Danto. Sin embargo, pienso que el problema de fondo es que se pierde de vista que toda manifestación artística involucra tanto una dimensión conceptual, como una dimensión sensible, por lo que no pueden separarse radicalmente, sino que es necesario examinar cómo se vinculan entre sí.

²³ Dalia Judovitz. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 116. Traducción mía.

²⁴ Dalia Judovitz. *Unpacking Duchamp. Art in transit. Op. Cit.* p. 116. Traducción mía.

La creación y producción de una obra tradicional implica el empleo de la creatividad e imaginación por parte del artista, así como una detenida planeación, por lo que no se reduce únicamente a la solución de un problema formal. Por su parte, el arte conceptual emplea un soporte material y el éxito de una obra perteneciente a este movimiento depende de que sus características formales sean un medio eficaz para que el artista transmita lo que desea y para que su propuesta resulte convincente al público. No debemos olvidar que para que un artista conceptual pueda transmitir su mensaje requiere de un medio físico y no basta con la justificación teórica de su obra.

Por esta razón considero que el arte conceptual posee una dimensión visual que no puede pasarse por alto y que es indispensable para comprender este tipo de obras. En este mismo sentido, el análisis formal de una obra no puede basarse únicamente en su apariencia externa, ni en la percepción de sus cualidades sensibles, sino que depende estrechamente de una concepción teórica que sustente este tipo de aproximación, contrario a lo que defiende Monroe Beardsley mediante su formalismo exagerado.

Para concluir este apartado me interesa retomar las características más importantes que he examinado sobre la obra de Marcel Duchamp, destacando su relación con las artes visuales y el papel de la interpretación formal en los *ready-mades*:

- 1) Marcel Duchamp realiza una crítica a las convenciones que regían en el arte de su época. Por ello da lugar a una reflexión sobre qué es el arte, sobre cómo algo adquiere ese estatuto y cuáles son los factores involucrados en este proceso. Es necesario recalcar que Duchamp se

interesa por una aproximación teórica al arte, que genere este tipo de preguntas, a partir la práctica artística.

- 2) Por medio de sus *ready-mades*, Duchamp pone de manifiesto el papel de la elección y el hecho de que no sea necesaria la producción de un artefacto que sea construido manualmente por el artista. De este modo Duchamp enfatiza el peso del autor para transformar las convenciones artísticas, así como el poder de su firma para validar prácticamente cualquier cosa como arte.
- 3) Duchamp pone de manifiesto las siguientes condiciones para que algo sea considerado arte, de modo semejante a la teoría institucional de George Dickie: la existencia un objeto o de cierto soporte físico de la obra; la relación de dicho objeto con el artista, quien lo propone como candidato; el vínculo del objeto con el receptor, que incluye tanto al público en general, como a los especialistas; y la conexión del objeto con la institución que lo admite y exhibe.
- 4) La ambigüedad, el humor y la ironía son empleados por Duchamp para generar un efecto desconcertante en el espectador y dar lugar a múltiples lecturas sobre una misma obra. Esto no se limita a sus juegos de palabras y al modo en que Duchamp titula sus trabajos, sino que también se asocia con los efectos visuales y perceptuales que genera en el espectador.
- 5) Las obras conceptuales tienen propiedades materiales y sensibles que admiten un análisis formal. En el caso de los *ready-mades* encontramos

tanto una experiencia visual, como una dimensión escultórica, que es central en su recepción. Sin embargo, es necesario señalar que la calidad de estas obras depende directamente del modo en que sus propiedades formales se vuelven un medio eficaz para transmitir las ideas del autor.

5.2 Los *combinados* de Robert Rauschenberg

En este apartado analizo las características principales de la obra de Robert Rauschenberg, centrándome en sus *combinados* y las razones por las que constituyen un género híbrido que no puede comprenderse mediante las categorías tradicionales. Este artista estudió en *Black Mountain College* donde recibió una fuerte influencia por parte de John Cage y Merce Cunningham, especialmente en lo que se refiere al descubrimiento de una dimensión “teatral” en las artes plásticas, así como la inclusión del azar y la espontaneidad como parte del proceso creativo, que caracterizaron al *happening*.²⁵

Es necesario mencionar que en *Black Mountain College* conoció a Jasper Johns con quien entabló una larga amistad, lo que dio lugar a una influencia mutua, pues estos pintores solían visitar sus respectivos estudios e intercambiar ideas. Ambos artistas pertenecieron a la denominada *Beat Generation* y dieron lugar a uno de los momentos más importantes de la historia de la pintura estadounidense, además de sentar los precedentes para el futuro desarrollo del *pop art*.

²⁵ *Vid.* Oxford Dictionary of 20th Century Art. Nueva York: Universidad de Oxford, 1998. p. 74-75.

De su época como estudiante datan las *Pinturas blancas* creadas en 1951. Lo característico de estas obras es que se circunscriben a la tradición de la pintura monocromática, aunque realmente no fueron pintadas por Rauschenberg, sino que se tratan de lienzos totalmente en blanco que fueron colgados en una galería. Esto se relaciona con la idea de que el espectador complementa la obra e incluso produce un cambio en ella, pues la blancura del lienzo es alterada por la sombra se quien se sitúa frente a ella.²⁶ Por ello la iluminación de la sala y la ubicación espacial del espectador juegan un papel central en la recepción de estas obras. Rauschenberg pone de manifiesto que no tiene un control total sobre ellas y sobre todo que no es necesario producir un artefacto nuevo para hacer arte, lo que está en consonancia con algunos principios de los *ready-mades* de Duchamp:

Se trata de una serie de lienzos, cuyas superficies blancas permanecen puras e inmaculadas. Los lienzos rectangulares fueron concebidos para ser agrupados de uno a siete paneles. De este modo negaba la marca personal del artista, pues mostraban una total neutralidad. Posteriormente Rauschenberg indicó que si se deterioraba su superficie debían restaurarse o remplazarse por completo.²⁷

Otra obra en la que puede hablarse del alejamiento de la marca individual del artista y de su habilidad técnica lo encontramos en *Impresión con llanta de automóvil* de 1953, mediante la que cuestionó la autoría y el control total de los factores involucrados al momento de la creación. Para realizar esta pieza colocó en la calle veinte hojas para dibujar y fue ayudado por John Cage, quien condujo su auto cuidadosamente, mientras él añadía la pintura sobre la llanta en movimiento. Rauschenberg crea obras que están en continua conexión con la ciudad, por lo que no son producidas dentro de su estudio, ni exhibidas en espacios cerrados. Al respecto, Robert Mattison comenta que: “En este trabajo, “literalmente” lleva su arte fuera de su estudio; Rauschenberg se apropió de la

²⁶ Vid. Helen Molesworth. “Before Bed”, en *October*, 1993, Vol. 63, p. 70.

²⁷ Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries*. Nueva York: Universidad de Yale, 2003. p. 52-53. Traducción mía.

calle, al convertirla en el tema de su obra. *Impresión con llanta de automóvil* personifica nociones de movimiento, cambio y dinamismo, que son las experiencias centrales de la calle Fulton.”²⁸

A pesar de esto, es necesario considerar que no toda obra de Rauschenberg enfatiza la idea de que el arte está al alcance de cualquiera, ni de que la creación de una obra se reduce a la incorporación de objetos ordinarios. En este sentido, encontramos *Individual*, que fue llevada a cabo en China en 1982. Para crear esta obra, Rauschenberg viajó al país asiático y le solicitó a un grupo de artesanos locales que crearan a mano un lienzo de papel lo más grueso y resistente posible, al que después le añadió algunos objetos. Los artesanos emplearon una técnica ancestral, que adaptaron a las necesidades y especificaciones de Rauschenberg, lo que nos remite a la habilidad técnica del experto, que a su vez le sirvió de base para crear una pieza única.

Este artista produjo algunas piezas de lujo que sólo podían ser adquiridas por coleccionistas que tuvieran el suficiente poder adquisitivo y contaran con alguna mansión para exhibirlas. Esto puede apreciarse en una obra como *BMW 635CSi Art Car* de 1986, que consistió en la intervención pictórica de Rauschenberg sobre la carrocería de un auto de esta prestigiada marca alemana. Por esta razón, Rauschenberg defiende el lugar exclusivo de sus piezas, el que se reconozca su originalidad y autenticidad, pero además le interesa que se coticen altamente en el mercado.

²⁸ Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries. Op. Cit.* p. 56. Traducción mía.

5.2.1 La tridimensionalidad al extremo

Rauschenberg realizó una serie de experimentos con el *collage* y lo llevó al extremo. En un principio esta técnica, inventada por Picasso y Braque, consistió en adherir materiales externos a la obra y lograr que se fusionaran a tal grado con la superficie pictórica, que no pudiera discernirse a simple vista si estaban pegados o habían sido pintados. La añadidura de estos objetos en los cuadros cubistas se subordinaba a la ilusión óptica que producía en el espectador y tenía una función representacional, a pesar de tratarse de obras abstractas. En contraste, Rauschenberg se centra en la tridimensionalidad y la corporeidad de los diversos objetos que añade a su obra, con lo que acentúa la plasticidad de la pintura y la dota de una serie de connotaciones escultóricas. De este modo incorpora la cotidianidad en su sentido literal, lo que después será adoptado por los miembros del *pop art*.

Los cubistas mostraron los pedazos de periódico como metáforas. Los transformaron en representaciones de periódicos reales o de naturaleza muerta. En cambio, los fragmentos de periódico empleados por Rauschenberg conservan su integridad material. No son más que ejemplares que ha tomado de los puestos de periódico y de las calles cercanas a su estudio. De este modo, Rauschenberg se muestra en contacto con la vida cotidiana.²⁹

De aquí se deriva su idea de recolectar objetos que encontraba por casualidad en las calles aledañas a su estudio y que después añadía a sus obras, con lo que rechazaba el desperdicio y afirmaba la posibilidad de crear a partir de cualquier cosa. Es así como surgieron sus *combinados*, que constituyen un género híbrido que no puede clasificarse como pintura, ni como escultura, lo que muestra la ruptura con las convenciones anteriores y la imposibilidad de establecer con precisión cuáles son los límites entre cada una de estas disciplinas artísticas. Una

²⁹ Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries. Op. Cit* p. 52. Traducción mía.

de las primeras obras de este tipo fue su *Colección* de 1954, que consistió en un lienzo pintado al que le añadió páginas de periódico, secciones de cómics, fragmentos de madera, una bufanda con reproducciones de obras de arte y un espejo, que después cubrió de pintura.

La incorporación de objetos de uso cotidiano en Rauschenberg tiene una connotación muy distinta en comparación con las obras de Duchamp. Esto se debe a que la meta de este artista era producir un efecto desconcertante en el espectador y mostrarle algo que nunca antes hubiera considerado como arte. En cambio, Rauschenberg busca hacer de la cotidianidad el tema principal de su obra e incorporar el proceso de urbanización, buscando que el espectador reconozca estos elementos y se sienta identificado con ellos.

Además, para Rauschenberg el *collage* se convierte en una especie de *índex* de su propio cuerpo y de su paso por el mundo. Esto significa que los objetos adheridos a sus piezas tienen una connotación simbólica, que hace referencia directa a algún aspecto de su vida, lo que puede notarse en una obra como *Cama* de 1955, que consistió en su propia cama pintada y exhibida verticalmente, que será examinada con detenimiento más adelante.

Otra característica relevante de *Colección* es la apropiación de la obra de otros artistas, mediante su reproducción. En el caso de este combinado se trata de las imágenes de grandes obras maestras, que aparecen estampadas en la bufanda pegada al cuadro. Este uso del *collage* tiene una connotación irónica y lúdica, que se asocia con los elementos humorísticos de las tiras cómicas pegadas a su superficie. Este tipo de apropiación también la encontramos en algunos cuadros de Jasper Johns, aunque él no emplea reproducciones de las obras de

alguien más, sino que las copia pictóricamente y las fusiona con el resto de elementos de su composición.

5.2.2 La emancipación de la superficie pictórica

No podemos olvidar que Rauschenberg fue influenciado por el expresionismo abstracto y por lo tanto es posible realizar una interpretación psicológica o simbólica de sus piezas. Sin embargo, este pintor rechazó algunos de sus principios más importantes, como la búsqueda por reducir la pintura a su superficie y limitarla a un solo plano, tal como defendía Greenberg en su concepción del modernismo. Una obra que muestra esto es *Monograma*, 1955-1959, que se caracteriza por incorporar una cabra de angora disecada y presentarla de modo vertical, a la que posteriormente rodeó con una llanta de auto pintada, con lo que demostró que era posible añadir prácticamente cualquier cosa a sus cuadros. Al respecto, Mattison apunta lo siguiente:

Él ha dicho que su meta era ver si la cabra podría relacionarse con otra cosa. *Monograma* se ha convertido en una de las obras más conocidas e ilustradas de Rauschenberg, demostrando al público su habilidad para incorporar cualquier objeto a su obra.³⁰

El haber incluido una llanta de automóvil en este *combinado* implica una referencia directa al modo en que la ciudad se refleja en su obra. El contraste entre algo que fue un ser vivo y un artefacto manufacturado por el hombre produce un desconcierto en el espectador y a su vez genera una intensa experiencia visual. Sobre este aspecto de su obra, Mattison señala que el empleo de la llanta de automóvil simboliza el cambio constante del mundo moderno, lo que también

³⁰ Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries. Op. Cit.* p. 72. Traducción mía.

puede apreciarse en *Impresión con llanta de automóvil*. Por otro lado Rauschenberg le añadió ruedas a la versión final de *Monograma*, para poder desplazarla lo largo de la galería o cualquier sitio en que fuera exhibida, y de este modo la convirtió en un objeto cambiante.³¹

A diferencia de la mayoría de sus *combinados*, la cabra de angora es uno de los pocos objetos que Rauschenberg compró y no la recogió de la calle, como solía hacer con el resto de cosas que encontraba en sus paseos. Este pintor se encontró con este animal disecado en una tienda de antigüedades que estaba cerca de su estudio y se sintió atraído inmediatamente por su aspecto exótico. El encuentro fue fortuito, pero no su decisión de llevarse la cabra a su estudio. Esto nos muestra la fuerte influencia ejercida por John Cage en su concepción del proceso creativo y productivo, especialmente en lo referente a la adopción del *happening* en las artes plásticas, que se nota en su inclusión del azar como método esencial para construir una obra.

Otro aspecto llamativo de *Monograma* consiste en que el peso y las dimensiones de la cabra disecada, implicaba situarla en una posición adecuada para ser apreciada por el espectador y por ello la coloca en el piso. La materialidad de la cabra disecada se asocia con las propiedades escultóricas de la obra y provocan una subordinación de sus elementos pictóricos, lo que se nota al momento de su exhibición.

Los *combinados* de Rauschenberg son una especie de testimonio plástico y gráfico de su tránsito por la ciudad de Nueva York, de sus encuentros fortuitos, así como de las anécdotas que rodean la recuperación de los objetos desechados por

³¹ Vid. Robert Mattison. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries. Op. Cit.* p. 75.

alguien más. Esto nos lleva a un problema crítico, analizado en los capítulos anteriores y que consiste en cuestionarnos si es indispensable conocer el proceso que está detrás de la creación de una obra como *Monograma*, para ser capaces de apreciarla e interpretarla adecuadamente.

Para responder a esto es necesario recalcar que *Monograma* posee una variedad de elementos pictóricos y escultóricos, pero no puede clasificarse en ninguna de estas disciplinas, sino que se trata de una obra que requirió de una categoría nueva. Para comprender este tipo de obras es indispensable recuperar la información sobre su planeación y producción, así como su meta correspondiente, pues estos elementos nos ayudan a comprender la serie de decisiones que Rauschenberg tomó y qué pretendía generar en el espectador. Sin embargo, este no puede ser el único criterio que guíe la interpretación, sino que también debe tomarse en cuenta las características intrínsecas de su obra y su relación con la práctica artística correspondiente.

5.2.3 El paso de lo vertical a lo horizontal

Otro caso difícil de interpretar es su famosa *Cama* realizada en 1955, que como su nombre lo indica consistió en pintar su cama y exhibirla de forma vertical. Lo peculiar de este *combinado* consiste en que se trata de un objeto sumamente personal que se hace público, al transformarse en una pieza artística, además de dar lugar a una serie de lecturas simbólicas y psicoanalíticas sobre el significado de las manchas y chorros de pintura que constituyen referencias escatológicas sobre los humores y fluidos corporales.³²

³² También se han realizado distintas interpretaciones sobre las implicaciones eróticas de esta obra, así como su vínculo con la vida personal de Rauschenberg, a partir de un análisis simbólico de los distintos materiales

Esta referencia al cuerpo del artista se volvió parte de la obra, o al menos ésta nos remite a su presencia, lo que acentúa la plasticidad de la misma. Por otro lado esta *Cama* es una pieza que resulta impactante por el tamaño y el volumen que tiene, pues no puede equipararse con un cuadro tradicional. Rauschenberg anula la función práctica de la cama, al colgarla de modo que permita contemplar sus cualidades plásticas, así como la intervención realizada por el pintor.

Leo Steinberg plantea que una de las características más importantes de esta obra fue el contraste visual que Rauschenberg planteó entre la posición horizontal de la cama y la necesidad de colocarla verticalmente para exhibirla como si se tratara de un cuadro. De este modo, Rauschenberg no sólo realiza un comentario sobre el uso ordinario de las camas en la vida de todo ser humano, sino que da lugar a una reflexión sobre las convenciones que regían la pintura y su relación con la experiencia visual de una obra:

Tal vez el gesto simbólico más profundo de Rauschenberg se dio en 1955 cuando se apropió de su cama, llenó de pintura su cobertor y su almohada y la colocó derecha en la pared. Colocada en la postura vertical del arte nos sigue remitiendo a su horizontalidad, al lecho en que procreamos, concebimos y soñamos.³³

El cambio de posición de esta obra se relaciona con lo que Steinberg denomina como el paso de la perspectiva visual natural a la experiencia visual propiamente humana. Esto se debe a que la postura erguida del ser humano y el modo en que están situados los ojos en la cara es determinante en la exhibición de las obras visuales en general. Esta nueva orientación de los cuadros se caracteriza porque deja de responder a la verticalidad de la postura humana y por

empleados, así como la aplicación del color y las diversas texturas de la pintura en la cama. Para conocer algunas de ellas ver Helen Molesworth. "Before Bed", en *October. Op. Cit.* p. 71-72.

³³ Leo Steinberg. "Other Criteria", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*. Nueva York: Universidad de Oxford, 1972. p. 89-90. Traducción mía.

lo tanto rompe con el naturalismo visual que prevaleció durante mucho tiempo en la historia de la pintura:

Lo que cuenta no es la ubicación física de la imagen. No hay ley alguna sobre colgar un tapete en la pared o producir una pintura narrativa en un piso de mosaico. Lo que tengo en mente es el efecto psicológico de la imagen, su modo de confrontación imaginativa y tiendo a entender el paso del plano vertical a horizontal como el tema más importante del arte, es decir el paso de lo natural a lo humano.³⁴

Steinberg asocia este cambio con la aparición de cuadros que ya no simulan espacios verticales, sino planos horizontales carentes de profundidad, como ocurre con las pinturas de Jean Dubuffet. Una de las obras de Rauschenberg en las que puede apreciarse este efecto es su *Pintura Blanca con números* de 1949, que es una red geométrica con una serie de números dibujados a lo largo de toda su superficie. Lo llamativo de esta obra es que produce una desorientación espacial, pues el espectador no es capaz de ubicar dirección alguna en la superficie del cuadro.³⁵

5.2.4 Una muestra de arte ultra-conceptual

En este apartado analizo una de las obras más polémicas de Rauschenberg, que constituye uno de los ejemplos más radicales de arte conceptual. Me refiero a *De Kooning borrado* de 1953, que consistió en un dibujo que le obsequió este pintor expresionista, para que después Rauschenberg lo borrara cuidadosamente y por último lo firmara. Lo peculiar de esta obra es que pone de manifiesto que no

³⁴ Leo Steinberg. "Other Criteria", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 84. Traducción mía.

³⁵ Vid. Leo Steinberg. "Other Criteria", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 85. Traducción mía.

es necesario crear un artefacto, ni pintar un cuadro para hacer arte. *De Kooning borrado* ha sido calificado por Lucy Lippard como un ejemplo de arte ultra-conceptual, debido a que produce una desmaterialización casi total de la obra, además de que no es posible clasificarla en las artes plásticas tradicionales.³⁶

Rauschenberg, al borrar el dibujo de de Kooning, se afirma como el agente de esta acción y por tanto como el autor de esta “obra”. Esto se relaciona directamente con la teoría de Harold Rosenberg sobre la *action painting* y su idea de que el lienzo es un espacio dispuesto para ser intervenido por el pintor, es decir un sitio para desplegar su acción. Claro que Rauschenberg invierte este principio, pues la anulación de la obra de alguien más se convierte en una nueva acción, lo que se asemeja al tipo de negación a la que daban lugar los *ready-mades* de Duchamp.

En este sentido me parece que es relevante que Rauschenberg haya planeado intervenir una obra de este pintor, quien fue uno de los máximos exponentes del expresionismo abstracto. Con este gesto muestra su alejamiento de la versión más ortodoxa de dicho movimiento pictórico, que tenía como meta la representación de los estados internos y el proceso psicológico del autor durante la creación de una obra. Del mismo modo, esta obra muestra una ambigüedad respecto a su autoría, pues el dibujo originalmente fue creado por de Kooning, pero la acción de borrarlo corresponde a Rauschenberg.

La apariencia de esta obra es insuficiente para entenderla y por lo tanto un análisis formal de la misma resulta incapaz de desentrañar su significado. A pesar

³⁶ Vid. Lucy Lippard. “The Dematerialization of Art”, en *Changing: essays in art criticism*. Nueva York: Dutton, 1971. p. 261.

de esto, Steinberg propone que Rauschenberg produjo “un cambio en el ángulo de confrontación visual”. Es decir que el papel en blanco nos remite al momento en que de Kooning intervino dicha superficie y realizó un dibujo recargado en su escritorio. Por ello una vez borrado el dibujo, Rauschenberg nos da la posibilidad de llenar la hoja con miles de líneas y diseños imaginarios, con lo que el espectador adquiere un lugar central en esta obra.³⁷

Esta interpretación de Steinberg nos muestra que aún en los casos más extremos de arte conceptual, las obras siguen teniendo propiedades físicas y visuales. En este sentido pienso que la clave está en vincular estos elementos de la obra con sus aspectos conceptuales, pues si sólo tomamos en cuenta los primeros, una obra como *De Kooning borrado* no puede entenderse, ni apreciarse. Por ello, es necesario remitirnos a los elementos teóricos y conceptuales que subyacen en este tipo de obras, gracias a los cuales es posible entender su significado.

Para finalizar este apartado me interesa resaltar algunas de las características más importantes de la obra de Rauschenberg y cuáles son los elementos clave para interpretar los casos complejos que han sido analizados:

- 1) La despersonalización del proceso creativo y productivo, mediante la incorporación del azar y el uso del mecanicismo. Esto significa que Rauschenberg no tiene un control absoluto sobre los materiales y técnicas que emplea en la creación de sus obras, lo que no implica estos elementos sean arbitrarios, sino que esto es tomado en cuenta desde la planeación.

³⁷ Vid. Leo Steinberg. “Other Criteria”, en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 86-87.

- 2) La incorporación de prácticamente cualquier objeto a su obra, lo que se debió a su experimentación con el *collage* a un grado extremo, tal como puede apreciarse en sus *combinados*. A diferencia del *collage* tradicional, Rauschenberg no pretende camuflar los objetos que emplea con el resto de elementos pictóricos, sino que más bien resalta su materialidad y de este modo acentúa su plasticidad.

- 3) La constante transición entre pintura y escultura, que da lugar a un tipo de obra que no puede clasificarse mediante las categorías tradicionales, lo que ha sido denominado como género híbrido. Por ello sus obras resaltan el paso de la superficie bidimensional de la pintura a la estructura tridimensional de los objetos añadidos. De este modo Rauschenberg muestra los límites intrínsecos a la concepción de Greenberg sobre el modernismo y las metas buscadas por el expresionismo abstracto, especialmente en lo que se refiere a la idea de que la pintura debía apegarse lo más posible a la superficie plana del cuadro.

- 4) La experiencia visual tiene un lugar central en la obra de Rauschenberg. El juego con la perspectiva vertical y horizontal es un elemento indispensable para comprender sus obras, especialmente en el caso de *Cama*. La alteración del modo tradicional de relacionarnos con la pintura y la escultura da lugar a una serie de preguntas sobre el montaje de sus piezas y sobre cómo se vinculan con la percepción del espectador.

- 5) Los elementos formales de las obras de Rauschenberg están supeditados a su carga conceptual. Esto quiere decir que para apreciar y comprender una obra como *De Kooning borrado*, es necesario considerar que la percepción sensible es insuficiente y que su apariencia física está

subordinada a otros fines. Esta obra enfatiza el papel del autor en la creación artística, que no se limita a la construcción de un artefacto, sino que también involucra la ejecución de una acción, mediante la que se niega la obra de alguien más.

5.3 Los objetos representacionales de Jasper Johns

Una de las características más notables de la obra de Jasper Johns consiste en que emplea objetos de uso ordinario a los que interviene posteriormente mediante la aplicación de pintura. Al respecto, encontramos obras como *Lienzo* (1956), *Libro* (1957), *Periódico* (1957) y *Cajón* (1957).³⁸ Es necesario mencionar que más que centrarse en el significado o la carga simbólica de estos objetos, a Johns le interesa trabajar con la dimensión escultórica de los materiales que emplea, además de experimentar con la superficie del cuadro y la idea de tridimensionalidad. Por ello, el tema de estas piezas no se limita a la incorporación de la cotidianidad, como parecería en primera instancia, sino que este artista muestra una preocupación formal sobre las posibilidades de las artes visuales.

La influencia del expresionismo abstracto en la obra de Jasper Johns se nota en la forma en que este artista aplicaba las pinceladas y el color en sus cuadros, aunque también encontramos notables diferencias con este movimiento. Entre ellas podemos destacar que el carácter figurativo de sus pinturas no se limita a la representación de objetos, sino que involucra la incorporación de estos y su fusión con el resto de elementos pictóricos. Esta es una característica que Johns

³⁸ Vid. Leo Steinberg. "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 19.

comparte con Rauschenberg, al igual que su rechazo a la idea de que la pintura deba reducirse lo más posible a su superficie.

5.3.1 La fusión entre lo representado y lo real

En este apartado analizo *Tiro al blanco con cuatro caras* de 1958, que consistió en la representación de un tiro al blanco, en cuya parte superior Johns colocó cuatro rostros de yeso pintado. Esta obra ha sido calificada por algunos críticos como una reinterpretación de los principios sostenidos por el dadaísmo, especialmente en lo referente a su crítica social y artística. Sin embargo, Steinberg plantea que esta explicación es imprecisa, además de que se convirtió en un cliché, pues no se opone a los valores predominantes de la clase media, sino que más bien se trata de una experimentación formal con una nueva técnica pictórica.³⁹

Los artistas *pop* fueron asociados con el dadaísmo debido a su adopción de objetos de uso cotidiano, a su empleo de la producción en serie y a la inclusión del humor en sus obras. Sin embargo, el *pop art* no fue un movimiento radical, sino que por el contrario, resultó sumamente complaciente, pues reivindicó los valores de la sociedad norteamericana y se subordinó al sistema económico. Al respecto, Barbara Rose comenta que calificar a estos artistas como neo-dadaístas resulta inadecuado, pues sus motivaciones y metas no son equiparables con las vanguardias europeas. Por ello, Johns y el resto de artistas de su generación no tienen como finalidad realizar una crítica a las convenciones de su época, sino

³⁹ Vid. Leo Steinberg. "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 23-24.

más bien dar lugar a una experimentación constante con los elementos formales de sus cuadros:

Este movimiento no es anti-artístico, sino que busca legitimarse como arte (...) Los artistas de hoy en su intento por enaltecer y transformar lo ordinario en arte, se encargan de componer y ordenar, en el sentido tradicional. Lo que es característico de estas obras, desde los tiros al blanco de Johns, hasta los montones de basura de Whitman es la experimentación formal. Estos artistas están muy lejos de ser anárquicos y están consientes de que su tarea es ordenar.⁴⁰

El interés de Johns en la tridimensionalidad no se limita a agregar objetos ordinarios a sus cuadros y jugar con el efecto visual que estos producen en el espectador, sino que se cuestiona sobre la noción misma de representación pictórica. Johns se interesa por aquellas representaciones que se identifican con el objeto representado y que en su constitución son objetos planos, tal como ocurre con el dibujo de un tiro al blanco, que si le fuera permitido al público lo podría usar como tal. De este modo nos damos cuenta que la dimensión escultórica de la pintura es uno de los temas centrales de la obra de Johns, además de jugar con los límites entre arte y realidad.

Otro aspecto que es necesario resaltar de *Tiro al blanco con cuatro caras* es el hecho de que los rostros de yeso aparecen separados del cuerpo. Esto se relaciona con otra obra hecha el mismo año, me refiero a *Tiro al blanco con moldes de yeso*, en la que en lugar de caras encontramos miembros del cuerpo humano, de los que aparentemente el artista fue el molde. Lo relevante es que en ambos casos los moldes de yeso son representaciones tridimensionales fragmentadas, aisladas e incorporadas al cuadro, sin jerarquización aparente. Johns emplea el tiro al blanco porque es un objeto plano y no sólo una

⁴⁰ Barbara Rose. "Dada, Then and Now", en *Pop Art: A Critical History*. California: Universidad de California, 1997. p. 58.

representación, en contraste con las esculturas en yeso que son objetos tridimensionales y no sólo representaciones. Esto muestra su oposición a la idea modernista de que la pintura debe reducirse lo más posible a su superficie y limitarse a un solo plano.

Steinberg señala que este pintor logra alterar el papel de la representación en la pintura y realiza una serie de cuestionamientos prácticos sobre su aplicación. Esto se debe a que una de las metas más importantes de la representación pictórica en la historia del arte ha sido imitar lo más fielmente posible el modo en que vemos la realidad, con la finalidad de producir una mayor ilusión óptica. En cambio, la clave para entender la obra de Johns radica en que este pintor dota de corporeidad y tridimensionalidad a los objetos que representa, de modo que la pintura se vuelve objeto de sí misma:

La paradoja consiste en revertir el proceso común de representación en el que un objeto tridimensional del mundo real es pintado como una ilusión bidimensional. Johns otorga mayor substancia, peso y textura a estos signos bidimensionales de la que tienen en el mundo. En otras palabras los convierte en objetos.⁴¹

Para este crítico los cuadros de Johns fusionan la forma con el contenido, pues lo que muestra en sus pinturas se relaciona directamente con el modo en que lo vemos. De ahí que las principales preocupaciones de este pintor sean las siguientes: 1) el uso de artefactos o signos creados por el hombre, 2) la incorporación de la cotidianidad a la obra, 3) la reflexión sobre las convenciones pictóricas, 4) los signos o artefactos empleados determinan la forma y dimensión

⁴¹ Leo Steinberg. "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 26. Traducción mía.

de los cuadros, 5) no existe una jerarquización entre los distintos elementos que componen sus cuadros, 6) los signos o artefactos suelen ser planos.⁴²

Johns emplea objetos genéricos en la creación o representación de las obras, de modo que el espectador los identifique fácilmente. Esta estrategia posteriormente fue llevada al extremo por los artistas *pop*, quienes representaron las marcas y los productos más populares, que eran consumidos por la clase media estadounidense. Johns no altera el significado original de los objetos que usa, sino que los toma tal cual, sin mostrar una actitud crítica, ni una postura política, a diferencia de los dadaístas: “Jasper Johns no se burla de lo convencional. No muestra ninguna actitud de enojo, ironía o esteticismo frente a la figura que transcribe. Nada nos remite al capricho, la irreverencia o al desorden de la mayoría de producciones dadaístas.”⁴³

5.3.2 De lo pictórico a lo escultórico

En este apartado analizo *Bronce pintado* de 1960 que fusiona elementos pictóricos y escultóricos. Lo relevante de esta pieza consiste en que se trata de una escultura hecha en bronce que representa dos latas de cerveza, que posteriormente fueron pintadas a mano por el artista. En esta obra encontramos de modo más directo la preocupación de Johns por la tridimensionalidad, pues ahora la traslada a la escultura. Un aspecto llamativo de *Bronce pintado* es el gran parecido que tiene con la popular marca de cerveza, debido a la calidad y el detalle con que están pintadas las etiquetas.

⁴² Vid. Leo Steinberg. “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 26.

⁴³ Leo Steinberg. “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 31. Traducción mía.

El tema de *Bronce pintado* es el lugar de la representación en el arte y el modo en que ésta puede lograrse de modo convincente, además de que Johns cuestiona los límites entre pintura y escultura. Esto se debe a que la calidad de esta escultura depende directamente de lo bien pintadas que están la etiqueta, pero a su vez la etiquetas adquiere mayor fuerza pictórica gracias a que están hecha sobre la escultura en bronce. Por esta razón Johns nos hace reflexionar sobre las diferencias entre una representación pictórica o escultórica y por lo tanto no se limita a la experiencia visual que su obra genera en el espectador. Esto nos remite a los géneros híbridos y al surgimiento de obras que rompen con las categorías tradicionales, que muestran una fuerte tendencia hacia la interdisciplinariedad, lo que es sumamente útil para entender manifestaciones como el arte conceptual.

Otro de los aspectos que pone de relieve *Bronce pintado* y que es común a la mayoría de las obras de este artista, consiste en que se trata de una pieza figurativa, que nos remite al objeto original que le sirvió de modelo y que suele ser cualquier cosa de uso ordinario. Lo relevante del empleo de elementos figurativos en la obra de Johns consiste en que de este modo se aleja del predominio de la abstracción en la pintura, sobre todo de los principios que regían al expresionismo abstracto y la denominada *action painting*. Al respecto, Steinberg cita el propósito de Johns de romper con el arte oficial de su época:

Probablemente esto se debe a que yo pintaba imágenes (arte figurativo) durante la época de la *action painting*, cuando no era común hacerlo. Ahora se ha vuelto algo usual en la pintura. A pesar de ello me siento orgulloso de que mis primeros trabajos rompieron con el academicismo que predominaba en ese período.⁴⁴

⁴⁴ Leo Steinberg. "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 99. Traducción mía.

5.3.3 El significado de la imagen visual

La última obra que analizo es *Tres banderas* de 1958, en la que Johns representa tres banderas estadounidenses, pintadas en tres lienzos de tamaños distintos, superpuestas y pegadas entre sí. Lo llamativo de esta pieza consiste en que a simple vista no es posible distinguir si se trata de una representación pictórica de tres banderas o de tres cuadros distintos puestos uno encima del otro. De modo semejante a como ocurre en el *Tiro al blanco con cuatro caras*, la representación de una bandera se identifica con una bandera real. La diferencia radica en que en el caso de *Tres banderas* la tridimensionalidad originada por la ilusión óptica se fusiona con la tridimensionalidad de cada uno de los lienzos y de este modo enfatiza la plasticidad de la pintura.

En relación a sus cuadros de banderas, Johns señala que su interés en este tipo de obras radica en el significado visual de estas imágenes y la pluralidad de lecturas a las que dan lugar. Al tratarse de la representación de una bandera es posible pensar en ella solamente como una pintura, sin remitirnos a la original. Por otro lado, debido al modo en que ha sido representada es posible tomarla como una bandera verdadera y no sólo verla como una pintura. Para Johns no es necesario escoger una u otra lectura, sino que la posibilidad queda abierta y por lo tanto tiene la intención de generar esta ambigüedad.⁴⁵

La yuxtaposición de elementos contradictorios es una de las características más notables de la obra de Johns, tal como ocurre con la oposición entre arte y realidad. Por esta razón, es necesario tomar en cuenta el papel que juegan estos elementos y cómo se contraponen plásticamente. La experiencia visual de algunas

⁴⁵ Vid. Jasper Johns. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews*. Nueva York: MOMA, 1997. p. 82.

de sus pinturas puede generar una reflexión sobre los medios de representación pictórica, sobre sus límites y sobre las posibilidades a las que dan lugar. Al respecto, Steinberg sostiene lo siguiente: “Lo que digo es que Johns coloca en una pintura dos elementos inflamables y los pone a trabajar uno contra otro a tal grado que la mente chispea. En este sentido ver se convierte en un modo de pensar.”⁴⁶

Sobre este punto es necesario aclarar que no se trata de una reflexión teórica o académica, sino más bien de poner al espectador frente a una obra que admite una pluralidad de lecturas. En este sentido Johns se interesa por la diversidad de experiencias y perspectivas visuales que producen sus cuadros en el receptor. Esto se nota en su concepción sobre la crítica de arte y su opinión sobre una aproximación teórica sobre la pintura. De hecho en cierta manera descalifica el papel de la discusión teórica sobre el arte y considera que el mejor comentario de una obra es la creación de otra obra. Al respecto, Johns menciona lo siguiente en una entrevista que le realizaron en Tokio:

Si una reseña ha sido escrita bellamente y de acuerdo a los usos de la crítica, la encontraré interesante por sí misma, aunque rechace mis cuadros. La calidad de un texto va más allá de si presenta una visión favorable o no de una obra. El significado del criticismo radica en eso. Para ser claro, la mejor crítica de una pintura es otra pintura.⁴⁷

La apropiación de objetos ordinarios en la obra de Jasper Johns responde a su interés por emplear materiales nuevos y ver cómo funcionan en la composición de una pintura. Por esta razón, no se limita a una apreciación estética de estos artefactos, de modo semejante a como ocurre con los *ready-mades* de Duchamp.

⁴⁶ Leo Steinberg. “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, en *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art. Op. Cit.* p. 54. Traducción mía.

⁴⁷ Jasper Johns. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews. Op. Cit.* p. 89. Traducción mía.

Sin embargo, existe una diferencia notable entre ambos artistas, pues Johns construye una obra plástica a partir de los objetos que selecciona y en cambio, Duchamp escoge un artefacto, se apropia de él, lo firma y lo exhibe como arte. Sobre la experimentación de Johns con nuevos materiales, él mismo dice lo siguiente:

Trato de no usar únicamente pintura, sino otros materiales. Sin embargo, la razón de esto no es que me atraigan estos objetos. No los escojo por su diseño o por razones estéticas (...) Lo hago simplemente para mostrar que en un lienzo hay diferencias entre cada uno de los materiales.⁴⁸

En este sentido rechaza el diseño de los objetos que incorpora en sus obras, pero no renuncia del todo a sus cualidades formales, sobre todo en lo referente a sus propiedades visuales, por lo que es posible hablar de otro tipo de aproximación estética. Esto se debe a que las ideas con que trabaja se materializan en la apariencia de sus cuadros y por lo tanto se traducen en un lenguaje visual. Para Johns la experiencia sensible es indispensable para relacionarnos con las artes plásticas, incluso cuando se trata de obras en las que lo más importante es la idea con que trabaja el artista. Por esta razón, Johns considera que la obra de Duchamp no puede descartar ninguno de estos elementos, lo que desde mi perspectiva puede aplicarse al resto del arte conceptual:

Siempre he pensado que el modo en que las ideas convergen en una pintura es mediante su apariencia y no existe modo de evitarlo, por lo que Duchamp tampoco puede hacerlo. Si se crea algo para ser visto, es absurdo decir que no importa su apariencia. Por lo tanto si se ve de un modo es una cosa y si se ve de otro, entonces es algo distinto.⁴⁹

⁴⁸ Jasper Johns. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews. Op. Cit.*, p. 100. Traducción mía.

⁴⁹ Jasper Johns. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews. Op. Cit.* p. 108. Traducción mía.

No podemos perder de vista que a Johns le interesa pintar objetos que se identifiquen con su representación y que generen una ambigüedad al momento de su recepción. La mayoría de sus obras se caracteriza por representar tiros al blanco, banderas, números, mapas, números y letras de modos distintos. Lo que le interesa a Johns no es el carácter específico de estos objetos, ni su vínculo personal con ellos, sino sus propiedades plásticas y el modo en que se conjugan con el resto de elementos que forman parte de su obra. Esto nos brinda otra clave al momento de su interpretación, pues nos muestra su alejamiento del arte como reflejo de la interioridad del artista o del proceso psicológico por el que pasa al momento de crear, tal como defendían los expresionistas abstractos:

Me interesa lo que sugiere al mundo, más que mi personalidad. Me preocupa aquello que nos remite a cosas existentes, más que juicios sobre ellas. Los objetos más ordinarios y convencionales son los que no requieren ser juzgados, sino que existen como hechos claros, sin que involucren una jerarquización estética.⁵⁰

Por último es necesario destacar las características que considero más importantes de la obra de Jasper Johns, especialmente en su que se refiere a su empleo de la representación en las artes plásticas:

- 1) Johns incorpora objetos de uso cotidiano a sus cuadros, como un modo de experimentar con nuevos materiales y se interesa por el efecto que pueden generar en una obra, destacando la aplicación del color, la textura y el volumen. Por esta razón Johns emplea el *collage* como un modo de acentuar los diversos elementos pictóricos y escultóricos de su obra.

⁵⁰ Jasper Johns. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews. Op. Cit.*, p. 113. Traducción mía.

- 2) El tema central de su producción artística es el papel de la representación y los distintos modos en que ésta puede desarrollarse en las artes plásticas. En este sentido tiene como meta generar una ambigüedad entre la representación y el objeto representado, de modo que sus obras pueden ser vista desde ambas perspectivas.

- 3) Su interés en la representación no se limita la pintura, sino que también experimenta con la escultura y el modo en que estas dos disciplinas artísticas se relacionan entre sí. En este sentido le interesa explorar qué elementos se mezclan entre una y otra, así como las preocupaciones formales tienen en común.

- 4) Los objetos de los que Johns se apropia se caracterizan por su neutralidad, pues no muestran un vínculo único, ni personal con el autor. Esto se debe en gran parte a su rechazo a la emotividad y a la expresión individual que caracterizó a los pintores expresionistas, lo que se asocia con la idea de indiferencia perceptual que surgió con los *ready-mades* de Duchamp.

- 5) Otros de los principios que Johns rechazó del expresionismo abstracto fue que la pintura debía limitarse a su superficie y ser lo más abstracta posible. Johns comparte esta oposición con Rauschenberg y por esta misma razón ambos exploran la dimensión escultórica de la pintura, a través del *collage*. Sin embargo, Johns trabaja esta oposición desde la representación pictórica y no lleva al extremo la tridimensionalidad física, como vemos en los *combinados* de Rauschenberg.

Conclusiones

Los distintos tipos de interpretación en el arte nos muestran que esta práctica no se limita a la elaboración de una explicación, ni al esclarecimiento de un aspecto que resulta ambiguo en una obra, sino que también consiste en un ejercicio creativo que puede darse tanto por parte del artista, como del crítico o del teórico del arte. Esto se debe a que ciertos aspectos de una obra no están determinados del todo y por lo tanto admiten soluciones más o menos convincentes, de acuerdo a la habilidad del intérprete.

La historia del arte y la crítica no tratan su objeto de estudio del mismo modo que las ciencias empíricas, sino que nos brindan una lectura que puede resultar interesante y que no sólo busca claridad cognitiva. La interpretación en el terreno artístico no sólo consiste en la explicación de algo que no se comprende inmediatamente, sino que también involucra imaginación e ingenio. Esto ha sido examinado a profundidad por David Novitz, lo que resulta sumamente útil al aplicarse en distintos ámbitos, pero sobre todo cuando se emplea en el análisis de las manifestaciones artísticas.

La dimensión creativa de una interpretación no es suficiente para que resulte plausible al público, sino que además debe guiarse por las características intrínsecas de cada obra y ser coherente con las convenciones que rodean a la práctica artística correspondiente, de acuerdo a la época y la cultura. Por esta razón, es necesario tomar en cuenta el papel de las propiedades intencionales en la configuración de las manifestaciones artísticas y su importancia en la interpretación de las obras.

La interpretación no puede basarse únicamente en las motivaciones, ni en las metas del artista. Si bien es cierto que en algunos casos la información sobre la vida del artista puede proporcionarnos claves para la interpretación de su obra, éste no puede ser el único criterio, ni el más confiable. De lo contrario se perdería de vista la dimensión social de toda práctica artística, así como el papel del público en la recepción de las obras. Este es un rasgo que se encuentra tanto en la concepción de Arthur Danto sobre las manifestaciones artísticas, como en la teoría de Joseph Margolis sobre la interpretación del arte.

El tema de la intencionalidad se relaciona estrechamente con la oposición entre un monismo y un pluralismo interpretativo en el terreno artístico. La defensa de una sola interpretación correcta en el arte se sostiene en la idea de que la comprensión y apreciación de una obra debe guiarse únicamente por quien la produjo. Sin embargo, no es imposible conocer todos los procesos mentales por los que pasó un artista antes, durante y después de la creación de una obra. Además el monismo interpretativo no toma en cuenta el papel del público en la recepción del arte, el carácter abierto de algunas obras y la pluralidad de aproximaciones a las que dan lugar.

También he llegado a la conclusión de que la interpretación en el arte se relaciona con una concepción cultural que no siempre es explícita, pero que implica una serie de categorías, supuestos y prejuicios que interviene directamente en la comprensión y apreciación de las obras. Este modo de entender la interpretación se vincula con la necesidad de fundar una teoría adecuada sobre la cultura, lo que a su vez es indispensable para comprender los cambios que encontramos en las manifestaciones contemporáneas.

Una teoría sobre la interpretación debe tomar en cuenta la naturaleza de su objeto y por ello es necesario entender cómo se configura la cultura humana. Los productos culturales involucran la aparición de nuevas concepciones, valores y prácticas sociales, que no pueden explicarse únicamente en términos biológicos, ni fisiológicos. Esto muestra la complejidad de las manifestaciones artísticas y se opone a cualquier tipo de reduccionismo. Con esta finalidad, he retomado el planteamiento de Margolis sobre los productos culturales, su relación con una adecuada concepción antropológica y el papel de la intencionalidad en la interpretación del arte.

La necesidad de llevar a cabo una adecuada aproximación antropológica se debe a que las manifestaciones culturales en general y las obras de arte en particular son el resultado de la acción humana. Las personas poseen una serie de rasgos que se originan en la vida en sociedad y que sólo en ella adquieren sentido, tal como puede notarse en la construcción de la identidad y el dominio del lenguaje. Por esta razón, entender la condición histórica y cultural del hombre es lo que hace posible comprender el carácter cambiante de las manifestaciones artísticas.

A pesar de las ventajas de la teoría de Margolis, ésta presenta algunas dificultades serias. En ciertos momentos de su argumentación confunde la percepción sensible con la interpretación del arte, o al menos no deja en claro la diferencia entre ambas operaciones mentales y cuáles son las consecuencias de no hacerlo. Margolis defiende que toda percepción sensible está determinada por las coordenadas históricas y culturales de cada individuo. El problema es que si esto se lleva al extremo, puede darse lugar a un relativismo epistémico, mediante el que se negaría la existencia de un conocimiento común en los seres humanos, lo que resulta insostenible.

A diferencia de Margolis, pienso que la defensa de un relativismo cultural no tiene por qué basarse en un relativismo epistémico, pues el hecho de que la interpretación de una obra cambie, de acuerdo a la época y la cultura, no altera la percepción sensible de la misma. Al igual que él, defiende que un relativismo cultural puede ser de gran ayuda para explicar cómo se modifican los valores y creencias en la interpretación de las manifestaciones artísticas. Por esta razón, mi investigación no se ha centrado en la percepción de las propiedades materiales de una obra, como puede ser su color, su tamaño o su figura, sino más bien en el significado que se les atribuye debido a las coordenadas históricas y culturales del receptor.

Margolis tiene razón al establecer una estrecha relación entre la descripción de una obra y su interpretación, pues estas operaciones no se distinguen claramente entre sí, pero se equivoca al confundir la percepción con la interpretación. Esto se debe a que el rasgo convencional, histórico e intencional de las obras de arte influye directamente en su descripción, lo que no ocurre con la percepción sensible. De este modo, puede comprenderse la importancia de vincular una concepción adecuada de los productos culturales con una teoría de la interpretación de las manifestaciones artísticas.

En relación al tipo de aproximación histórica que requieren las artes visuales posteriores a los movimientos de vanguardia, Danto sostiene que ya no es posible identificar una meta-narrativa, que implique una historia lineal y sucesiva de las diversas corrientes. Esto se debe a que no existe una concepción homogénea que permita identificar y apreciar las características de las nuevas obras, por lo que su historia no puede contarse de ese modo. Es necesario aclarar que cuando Danto habla de un arte posthistórico, no significa que dejarán de producirse obras en el futuro, sino más bien que las nuevas manifestaciones artísticas ya no pueden analizarse mediante los principios anteriores.

El planteamiento de Danto se entiende únicamente si se vincula con su concepción sobre la pérdida de las narrativas, pero no si se lleva a cabo otro tipo de aproximación teórica que tenga como finalidad explicar los mismos cambios históricos. Esto nos revela que la comprensión y apreciación del arte se ve afectada directamente por la interpretación histórica que se lleve a cabo desde el presente. De este modo, se pone de manifiesto el carácter provisional de toda teoría sobre el arte y se muestra el hecho de que todo acercamiento histórico está sujeto a ajustes y continuas revisiones.

Al contrario de Danto, defiendo que la apertura de las nuevas manifestaciones artísticas no es absoluta y es posible establecer algunos parámetros que nos sirvan de orientación. En este sentido, pienso que se requiere de un análisis contextual que tome en cuenta los cambios más importantes que se dieron en las convenciones artísticas, en los modos de producción y en la recepción del arte, a partir de los movimientos de vanguardia. Este tipo de aproximación histórica sirve para explicar casos difíciles de interpretación pertenecientes a las artes visuales, tal como he demostrado a lo largo de mi investigación.

La aparición de los géneros híbridos en las artes visuales muestra los límites de las categorías previas y a su vez revela la tendencia a la interdisciplinariedad que caracteriza al arte contemporáneo. La progresiva desmaterialización de las artes visuales, a partir del minimalismo, pone al proceso creativo por encima del resultado final, cuestiona la necesidad de que el artista construya la obra por sí mismo y se opone a la aplicación de un análisis formal. Estos elementos nos brindan claves para comprender y apreciar las obras que he seleccionado, por lo que su interpretación no es del todo abierta.

Si bien es cierto que las obras conceptuales se caracterizan por difuminar su soporte material y en algunos casos lo vuelven prácticamente nulo, es necesario considerar que siguen teniendo propiedades físicas y visuales, que son indispensables para transmitir su mensaje al público. Por esta razón, aún en los casos más extremos de arte conceptual, el espectador tiene la libertad de llevar a cabo una aproximación estética, aunque éste no haya sido el propósito del artista, como ocurre en los *ready-mades* de Duchamp.

A pesar de lo radicales que resultan algunas obras de Duchamp, Rauschenberg y Johns, ninguno de estos artistas renuncia del todo a ciertos principios que pueden considerarse “tradicionales”. En el caso de Duchamp encontramos un fuerte deseo de ser aceptado en el mundo del arte, a pesar de su rechazo a las convenciones e instituciones predominantes en su época, por lo que su provocación inicial terminó formando parte del sistema al que se opuso. Además, este artista no dejó de lado la experiencia visual que producen sus obras en el espectador, ni abandonó la pintura en su totalidad, a pesar de insistir en su alejamiento de esta disciplina artística y de mostrar una actitud-antiretinal.

Por su parte, los *combinados* de Robert Rauschenberg se caracterizan por llevar el *collage* al extremo, al incorporar prácticamente cualquier cosa como parte de una misma pieza artística. Al tratarse de la inclusión de objetos de uso cotidiano, el espectador tiene la capacidad de identificar fácilmente estos elementos y en esta medida se vuelve un arte que puede ser entendido por la mayoría. A pesar de esto, algunas piezas de Rauschenberg enfatizan su carácter exclusivo e irrepetible, pues se trata de artículos de lujo que están dirigidos a coleccionistas privados, debido a su alto costo y a las condiciones necesarias para su exhibición.

En la obra de Jasper Johns puede notarse una experimentación constante con los diversos elementos de sus cuadros, especialmente en el empleo de la representación pictórica y su multiplicidad de lecturas. En este sentido, Johns enfatiza las propiedades plásticas de sus pinturas y se aleja de una concepción del arte como reflejo de la interioridad del artista o del proceso psicológico involucrado en el acto creativo, en contraste con el expresionismo abstracto. Esto significa que la interpretación de su obra da lugar a un nuevo tipo de apreciación estética, que no es equiparable con la recepción del arte previo, pero que de algún modo sigue tratándose de una categoría tradicional.

La interpretación de estas obras requiere de una adecuada contextualización, que tome en cuenta cómo algunos de sus principios se vinculan con las convenciones y metas del arte tradicional, y cuáles ya no pueden comprenderse mediante ellas. Esto nos proporciona una visión más completa del modo en que se han desarrollado las artes visuales y sobre todo nos brinda elementos que resultan sumamente útiles en la interpretación de casos difíciles. Por esta razón, concluyo que para entender la complejidad de las manifestaciones artísticas es indispensable una aproximación teórica que explique la naturaleza de los productos culturales, su condición histórica y el carácter indeterminado de las propiedades intencionales.

Obras de Marcel Duchamp



Rueda de bicicleta, 1913



Porta botellas, 1914



Fuente, 1917

Obras de Robert Rauschenberg



Monograma, 1959



Cama, 1955



De Kooning borrado, 1953

Obras de Jasper Johns



Tiro al blanco con cuatro caras, 1955



Bronce pintado, 1960



Tres banderas, 1958

Bibliografía

Ades, D. (ed.) *The Dada Reader: A Critical Anthology*. Chicago: Universidad de Chicago, 2006.

_____ (et. al.), *Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hundson, 1999.

_____ *In the Mind's Eye: Dada and Surrealism*. Chicago: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 1985.

Alloway, L. "Systemic Painting", en Battcock, 1968. pp. 37-60.

Battcock, G. *La idea como arte*. Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

_____ *Minimal Art*. Nueva York: Dutton, 1968.

Beardsley, M. "An Aesthetic Definition of Art", en Lamarque, 2004, pp. 55-62.

_____ "Intentions and Interpretations: A Fallacy Reviewed", en Lamarque, 2004, pp. 189-199.

_____ *The Aesthetic Point of View*. Nueva York: Universidad de Cornell, 1982.

_____ "What is an Aesthetic Quality?", en *Theoria. A Swedish Journal of Philosophy*, 1973, Vol. 39, pp. 50-70.

_____ *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1958.

Bernstein, Richard. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania, 1983.

Bocola, S. *El arte de la modernidad*. Barcelona: Serbal, 1999.

Bourdieu, P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trad. Susan Emanuel. California: Universidad de Stanford, 1992.

Bozal, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996.

Branden, J. *Robert Rauschenberg*. Massachusetts: MIT, 2002.

_____ "A Duplication Containing Duplications: Robert Rauschenberg's Split Screens" en *October*. Massachusetts, Vol. 95, 2001. pp. 3-27.

Buchloh, B. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" en *October*. Massachusetts, Vol. 55, 1990. pp. 105-143.

Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000.

Buskirk, M. "Thoroughly Modern Marcel" en *October*. Massachusetts, Vol. 70, 1994. pp. 113-125.

_____ (et. al.) "Conceptual Art and the Reception of Duchamp" en *October*. Massachusetts, Vol. 70, 1994. pp. 126-146.

Cabanne, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. Jordi Marfá. Barcelona: Anagrama, 1984.

Camfield, W. "Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, Anti-Art?", en de Duve, 1991, pp. 134-171.

_____ *Marcel Duchamp: Fountain*. Texas: Imprenta de Bellas Artes de Houston, 1989.

Carlshamre, S. (ed.) *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*. Montreal: Universidad McGill-Queen, 2003.

Carroll, N. *Philosophy of art*. Nueva York: Routledge, 2006.

_____ "Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism", en Margolis, 2000, pp. 75-95.

_____ "The Intentional Fallacy: Defending Myself", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1997, Vol. 55, pp. 305-308.

_____ "Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, pp. 245-252.

_____ "Interpretation, History and Narrative", en *The Monist*, 1990, vol. 73, pp.134-162.

Castro, S. (ed.) *Arte y Ciencia: mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.

Craft, C. *Jasper Johns*. Nueva York: Parkstone, 2009.

Crichton, M. *Jasper Johns*. Nueva York: Museo Whitney de Arte Americano, 1994.

Cros, C. *Marcel Duchamp*. Londres: Reaktion, 2006.

Crow, T. (et. al.) *Rauschenberg: Combines*. Los Ángeles: Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

Curtis, P. *Jasper Johns, the Sculptures: An Exhibition*. Leeds: Instituto Henry Moore, 1996.

Danto, A. "The Artworld", en Lamarque, 2004. pp. 27-34.

_____ *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court, 2003.

_____ *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá. Barcelona: Paidós, 2002.

_____ Arthur Danto. "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis", en *British Journal of Aesthetics*, 1999, Vol. 39. pp. 321-329.

_____ "Responses and Replies", en Rollins, 1993, pp. 193-216.

_____ *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York: Universidad de Columbia, 1986.

Davies, D. *Art as Performance*. Cambridge: Blackwell, 2004.

Davies, S. *Definitions of Art*. Nueva York: Universidad de Cornell, 1991.

De Duve, T. *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT, 1996.

_____ *Clement Greenberg between the lines*. París: Ediciones Dis Voir, 1996.

_____ y Rosalind Krauss. "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism" en *October*. Massachusetts, Vol. 70, 1994. pp. 60-97.

_____ *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1991.

_____ (ed.) *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Massachusetts: MIT, 1991.

_____ "Marcel Duchamp, or "The Phynancier" of Modern Life" en *October*. Massachusetts, Vol. 52, 1990. pp. 60-75.

De Man, P. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1989.

Demos, T. "Duchamp's Labirynth: First Papers of Surrealism, 1942" en *October*. Massachusetts, Vol. 97, 2001. pp. 91-119.

D'Harnoncourt, A. *Marcel Duchamp*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1973.

Dickie, G. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005.

_____ "The New Institutional Theory of Art", en Lamarque, 2004, pp. 47-54.

Duchamp, M. *Notes*. Boston: G. K. Hall, 1983.

Elderfield, J. (et. al.) *Jasper Johns: An Allegory of Painting, 1955-1965*. Washington: Galería Nacional de Arte, 2007.

Fodor, J. "Dejà vu All over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind", en Rollins, 1993, pp. 41-54.

Foster, H. (ed.) *Art since 1900: Modernism, anti-modernism and postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004.

Frascina, F. *Pollock and After: the Critical Debate*. Nueva York: Routledge, 2000.

Fried, M. "Art and Objecthood", en Battcock, 1968. pp. 116-147.

Gale, Mathew. *Dada & Surrealism*. Londres: Phaidon, 1997.

Goldie, P. (ed.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Universidad de Oxford, 2007.

Goodman, N. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, 1992.

_____ *Los lenguajes del arte*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Greenberg, C. *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Nueva York: Universidad de Oxford, 1999.

_____ "Modernist Painting", en O'Brian, 1993. pp. 85-93.

_____ *The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Universidad de Chicago, 1986.

_____ "Recentness of Sculpture", en Battcock, 1968. pp. 180-186.

_____ *Art and Culture; Critical Essays*. Boston: Editorial Beacon, 1961.

Guasch, A. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.

Herrera, M. "Representación e interpretación en la teoría de las artes", en *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. México: UNAM, 1998. pp. 59-79.

Hopkins, D. *After Modern Art: 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000.

Hopps, W. *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. Nueva York: Museo Guggenheim, 1997.

_____ *Robert Rauschenberg, the Early 1950s*. Houston: Imprenta de las Bellas Artes de Houston, 1991.

Hunter, S. *Robert Rauschenberg: works, writings and interviews*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

Iseminger, G. (ed). *Intention & Interpretation*. Filadelfia: Universidad de Temple, 1992.

Jauss, H. "Modernity and Literary Tradition", en *Critical Inquiry*, 2005, Vol. 31, pp. 329-364.

_____ "Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1988, Vol. 46, pp. 375-388.

_____ *Toward and Aesthetic of Reception*. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1982.

_____ *Aesthetics Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: Universidad de Minnesota, 1982.

Jacquette, D. "Margolis on Emergence and Embodiment", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1986, Vol. 44, pp. 257-261.

Johns, J. *Writings, Sketch Book Notes, Interviews*. Nueva York: MOMA, 1997.

Jones, A. *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Massachusetts: MIT, 2004.

_____ *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Nueva York: Universidad de Cambridge, 1994.

Judovitz, D. *Unpacking Duchamp*. California: Universidad de California, 1998.

Kirk, V. (ed.) *Jasper Johns. Writings, Sketch Book Notes, Interviews*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1997.

Kivy, P. (ed.) *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Cambridge: Blackwell, 2004.

Kelly, M. (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*. Nueva York: Universidad de Oxford, 1998.

Kolbowski, S. "An Inadequate History of Conceptual Art" en *October*. Massachusetts, Vol. 92, 2000. pp. 52-70.

Kosinski, D. *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. Dallas: Museo de Arte de Dallas, 2005.

Kosuth, J. y Seth Siegelau. "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art" en *October*. Massachusetts, Vol. 57, 1991. pp. 152-157.

Kosuth, J. "Arte y Filosofía", en Battcock. 1977. pp. 60-79.

Kotz, M. *Rauschenberg, Art and Life*. Nueva York: Harry N. Brahams, 2004.

Krauss, R. *El inconsciente óptico*. Trad. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997.

_____ *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Trad. Adolfo Gómez. Madrid: Alianza, 1996.

_____ (et. al.) "The Reception of the Sixties" en *October*. Massachusetts, Vol. 69, 1994. pp. 3-21.

_____ *Passages in Modern Sculpture*. Londres: Thames y Hudson, 1977.

Krausz, M. (ed.) *Is there a Single Right Interpretation?* Pennsylvania: Universidad de Pennsylvania, 2002.

_____ "Interpretation and Its Objects", en Krauss, 2002, pp. 122-144.

_____ *Interpretations, Relativism, and Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*. Nueva York: Humanity Books, 1999.

Lamarque, P. *The Philosophy of Literature*. Cambridge: Blackwell, 2009.

_____ (ed.) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Cambridge: Blackwell, 2004.

_____ "Objects of Interpretation", en Margolis, 2000, pp. 96-124.

Landau, E. *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Yale: New Haven, 2005.

Levinson, J. "Intention and Interpretation in Literature", en Lamarque, 2004. pp 200-222.

_____ "Defining Art Historically", en Lamarque, 2004, pp. 35-46.

_____ "Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies", en Krausz, 2002, pp. 309-318.

_____ "The irreducible Historicality of the Concept of Art", en *The British Journal of Aesthetics*, 2002, Vol. 42, pp. 367-379.

_____ *The Pleasures of Aesthetics*. Nueva York: Universidad de Cornell, 1996.

_____ "Extending Art Historically", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, pp. 411-424.

_____ "Refining Art Historically", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, Vol. 47, pp. 21-33.

Lippard, L. *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York: Dutton, 1971.

Livingston, P. *Art and Intention. A philosophy Study*. Oxford: Universidad de Oxford, 2005.

Madoff, S. (ed.) *Pop Art. A critical history*. California: Universidad de California, 1997.

Margolis, J. *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism*. Nueva York: Universidad de Columbia, 2010.

_____ "Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias". Trad. Sixto Castro, en Castro, 2010, pp. 25-47.

_____ *The Arts and the Definition of the Human*. California: Universidad de Stanford, 2009.

_____ *Culture and Cultural Entities: Toward a New Unity of Science*. Nueva York: Springer, 2009.

_____ "Nouva risposta alla domanda: Che cos'è la filosofia morale?", en *Discipline Filosofiche*, 2009, Vol. 9, pp. 121-144.

_____ *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction*. Canada: Wadsworth, 2009.

_____ "One and Only One Correct Interpretation", en Krausz, 2002, pp. 26-44.

_____ *The Quarrel between Invariance and Flux: A Guide for Philosophers and other Players*. Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 2001.

_____ *Selves and other Texts: The Case for Cultural realism*. Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 2001.

_____ (ed.) *The Philosophy of Interpretation*. Cambridge: Blackwell, 2000.

_____ "Relativism and Interpretive Objectivity", en Margolis, 2000, pp. 200-224.

_____ *What, After All, is a Work of Art?* Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 1999.

_____ "Farewell to Danto and Goodman", en *British Journal of Aesthetics*, 1998, Vol. 38. pp. 353-374.

_____ *Interpretation Radical but Not Unruly*. Berkeley: Universidad de California, 1995.

_____ *Historied Though, Constructed World: Conceptual Premier for the Turn of the Millennium*. Berkley: Universidad de California, 1995.

_____ (ed.) *A Companion to Aesthetics*. Cambridge: Blackwell, 1995.

_____ "Texts", en *Poetics Today*. 1993, Vol. 14, pp. 193-211.

_____ *The Truth About Relativism*. Cambridge: Blackwell, 1991.

_____ "Reinterpreting Interpretation", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, Vol. 47, pp. 237-251.

_____ *Pragmatism without Foundations: Reconciling Realism and Relativism*. Nueva Cambridge: Blackwell, 1988.

_____ *Philosophy Looks at the Arts*. Filadelfia: Universidad de Temple, 1987.

_____ (ed.) *Rationality, Relativism, and the Human Sciences*. Boston: Publicaciones Martinus Nijhoff, 1986.

_____ "Constraints on the Metaphysics of Culture", en *The Review of Metaphysics*. 1986, Vol. 39, pp. 65-673.

_____ (ed.) *The Worlds of Art and the World*. Amsterdam: Rodolpi, 1984.

_____ "Recent Currents in Aesthetics of Relevance to Contemporary Visual Artists", en *Leonardo*, 1979, Vol. 12, pp. 111-119.

_____ *Persons and Minds: The Prospect of Nonreductive Materialism*. Boston: Reidel Publishing, 1978.

_____ "The Ontological Peculiarity of Works of Art", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, Vol. 36, pp.45-50.

_____ *The Languages of Art & Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*. Detroit: Universidad de Wayne, 1965.

_____ "Describing and Interpreting Works of Art", en *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, Vol. 21, pp. 537-542.

_____ "Aesthetic Perception", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1960, Vol. 19, pp. 209-213.

_____ "The Identity of a Work of Art", en *Mind*, 1959, Vol. 68, pp. 34-50.

_____ "Proposals on the Logic of Aesthetic Judgments", en *The Philosophical Quarterly*, 1959, Vol. 9, pp. 208-216.

_____ "The Mode of Existence of a Work of Art", en *The Review of Metaphysics*. 1958, Vol. 12, pp. 26-34.

Masheck, J. (ed.) *Marcel Duchamp in Perspective*. Massachusetts: Editorial Da Capo, 2002.

Matthews, R. "Describing and Interpreting a Work of Art", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977, Vol. 36, pp. 5-14.

Mattison, R. *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries*. Nueva York: Universidad de Yale, 2003.

Michaud, Y. *El arte en estado gaseoso*. Trad. Laurence de Bouhellec. México: F.C.E., 2007.

Moffitt, J. *Alchemist of The Avant-garde: The Case of Marcel Duchamp*. Albania: Universidad del Estado de Nueva York, 2003.

Molesworth, H. "From Dada to Neo-Dada and Back Again" en *October*. Massachusetts, Vol. 105, 2003. pp. 177-181.

_____ "Before Bed" en *October*. Massachusetts, Vol. 63, 1993. pp. 68-82.

Morgan, R. (ed.) *Clement Greenberg: Late Writings*. Minnesota: Universidad de Minnesota, 2003.

Moure, G. *Marcel Duchamp: Trabajos, escritos y entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.

Naumann, F. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry Abrams Publishers, 1999.

_____ *Making Mischief: Dada invades New York*. Nueva York: Museo Whitney de Arte Americano, 1996.

Nesbit, Molly. "Ready-made Originals: The Duchamp Model" en *October*. Massachusetts, Vol. 37, 1986. pp. 53-64.

Norton, L. "Buddha of the Bathroom", en Ades, 2006. pp. 154-156.

Novitz, D. "Participatory Art and Appreciative Practice", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001, Vol. 59, pp. 153-164.

_____ "Interpretation and Justification", en Margolis, 2000. pp. 4-24.

_____ "Disputes about Art", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, Vol. 54, pp. 153-162.

O'Brian, J. (ed.) *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Universidad de Chicago, Vol. 4, 1993.

Orton, F. *Figuring Jasper Johns*. Massachusetts: Universidad de Harvard, 1994.

Pettersson, A. "Introduction", en Carlshamre, 2003, pp. 3-29.

Pettersson, T. "What Is an Interpretation", en Carlshamre, 2003, p. 30-51.

Polcari, S. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Nueva York: Universidad de Cambridge, 1991.

Richter, H. *Dada, Art and Anti-art*. Londres: Thames y Hudson, 1965.

Robinson, J. "From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the conceptual Turn in Art of the 1960's", en *October*. Massachusetts, Vol. 127, 2009. pp. 77-108.

Rockmore, T. "Interpretation as Historical, Constructivism, and History", en Margolis, 2000, pp. 184-199.

Rollins, M. (comp.) *Danto and his critics*. Cambridge: Blackwell, 1993.

Rosenberg, H. *Art & Other Serious Matters*. Chicago: Universidad de Chicago. 1985.

_____ *The Anxious Object*. Nueva York: Horizon, 1966.

_____ *Art on the Edge: Creators ad Situations*. Nueva York: MacMillan, 1975.

_____ *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, and Politics*. Chicago: Universidad de Chicago, 1973.

_____ *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*. Nueva York: Editorial Horizon, 1972.

_____ *The Tradition of the New*. Nueva York: Horizon, 1959.

Ross, C. *Abstract Expressionism: Creators and Critics, an Anthology*. Nueva York: Abrams, 1990.

Sandler, I. *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation*. Nueva York: Escuela de Artes Visuales, 2009.

Sclafani, R. (ed.) *Aesthetics. A Critical Anthology*. Nueva York: St. Martin's, 1977.

Shawrz, A. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions, 2000.

Steinberg, L. *Encounters with Rauschenberg: A Lavishly Illustrated Lecture*. Chicago: Universidad de Chicago, 2000.

_____ *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century art*. Nueva York: Universidad de Oxford, 1972.

Taylor, M. *Marcel Duchamp: Étant donnés*. Filadelfia: Museo de Arte de Filadelfia, 2009.

Thom, P. "Rightness and Success in Interpretation", en Krausz, 2002, pp. 45- 62.

_____ *Making Sense. A Theory of Interpretation*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2000.

_____ "On Changing the Subject", en *Metaphilosophy*, 2000, Vol. 31, pp. 63-74.

Thompson, J. *Twentieth Century Theories of Art*. Canadá: Universidad de Carleton, 1990.

Van Horne, J. *The Harold Letters, 1928-1943: The Making of an American Intellectual*. Washington: Counterpoint, 2000.

Varnedoe, Kirk. *Jasper Johns: A Retrospective*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1996.

_____ (ed.) *Jasper Johns: writings, sketchbook notes, interviews*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1996.

Weitz, M. "The Role of Theory in Aesthetics", en Lamarque, 2004, pp. 12-18.

Wollheim, R. "Mi pensamiento estético", en *Daímon*, 2003, No. 28, pp. 97-106.

_____ "Danto's Gallery of Indiscernibles", en Rollins, 1993, pp. 28-38.

_____ *Art and its objects*. Cambridge: Universidad de Cambridge, 1992.

_____ "Are the Criteria of Identity that hold for a Work of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?", en *Ratio*, 1978, Vol. 20, pp. 29-48.

_____ *On art and the mind*. Cambridge: Universidad de Harvard, 1974.

Woodfield, R. (ed.) *Gombrich Esencial*. Madrid: Debate, 1997.

Yau, J. *A Thing among Things: The Art of Jasper Johns*. Nueva York: D. A. P., 2008.

Ziff, P. "The task of Defining a Work of Art", en *The Philosophical Review*, 1953, Vol. 62, pp. 58-78.