



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

Hacia un modelo lúdico de la experiencia de la obra de arte

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:
ADRIANA CLAVEL VÁZQUEZ**

**DIRECTORA
DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO**



MÉXICO, D.F.

FEBRERO DE 2012

Agradecimientos

A César, mi hogar, mi cómplice, con quien nada es imposible y sin quien todo es
impensable.

A mi madre, pues con su amor y su ejemplo me lleva siempre de la mano, cuando estoy
cansada, cuando tengo miedo, cuando estoy perdida.

A Jimena, mi perfecta compañera de andanzas.

A Ígor y a Tadzio, porque todo su amor y sus cuidados siempre me hacen sentir más
segura.

A mi abuela Rosa, fuente de amor y consuelo incondicional.

A mis amigas, Alejandrina, Pilar, Marcela, Haydee, por todas sus palabras de aliento.

A la Dra. María Antonia González Valerio, quien con su apoyo, guía y contribuciones
ayudó siempre a dar forma a este trabajo.

A mis lectores, Dra. Mariflor Aguilar, Dra. Erika Lindig, y Dr. Gerardo de la Fuente, por
sus muy valiosas contribuciones a este trabajo.

Muy especialmente al Dr. Luis Xavier López Farjeat, quien con sus palabras ha guiado
siempre mi vocación filosófica.

A very special thanks to Professor Arthur Danto, a true inspiration, who welcomed me with
open arms to discuss the arguments presented here, answered all my questions and
contributed enormously to my philosophical formation.

Este trabajo, así como todo en mi vida, está dedicado a mi padre, sin quien nada sería posible. Maestro y consejero, amigo, fue su ejemplo y sus palabras las que me guiaron por el camino indicado. Hoy, como lo ha sido y lo será siempre, es su amor, desde donde quiera que esté, el motor que empuja mis pasos cuando me he cansado, la luz que ilumina el camino cuando me he perdido, el ritmo al que se mueve este *árbol bien plantado mas danzante*.

Hacia un modelo lúdico de la experiencia de la obra de arte

Introducción.....	1
1. El ser de la obra de arte para Arthur Danto, ¿de la pureza de lo estético a la interpretación?	12
1.1 Aboutness, La distancia entre las obras de arte y la representación	17
1.2 Embodied Meaning: arte y materialidad.....	28
1.3 ¿Un espacio para el espectador? La interpretación como identificación artística	32
2. Justicia para el arte en Gadamer: el abandono de lo estético y el regreso a la interpretación.....	38
2.1 ¿Una obra de arte abierta?.....	41
2.1.1 Un árbol bien plantado mas danzante	43
2.1.2 El largo retorno a casa.....	48
2.2 Un espectador activo para una obra de arte abierta	50
3. Hacia un nuevo modelo de la experiencia de la obra de arte: el espectador lúdico	59
3.1 La experiencia de la obra de arte como experiencia.....	62
3.1.1 El encuentro con la obra como posibilidad de encuentro del espectador consigo mismo	71
3.2 Espacio magnetizado	73
3.2.1 El eterno presente de la obra de arte	83
3.3 El espectador lúdico.....	92

3.3.1 El arte como autorepresentación	94
3.3.2 El arte como re-presentación.....	99
4. Danto Vs Danto: de la pureza de lo estético a la interpretación.....	105
4.1 Contra el fetichismo del vehículo	106
4.2 De la representación tout court a la representación transfigurativa: de la metáfora y el significado encarnado	110
4.3 La experiencia de la metáfora en la obra de arte: interpretación	117
Conclusiones.....	122
Anexo: Figuras	131
Bibliografía.....	138

Introducción

Debemos agradecerle al arte post-histórico el haber hecho patente la aparente imposibilidad de una definición de arte. La declaración del fin del arte hecha por Arthur C. Danto en 1984 parece también una declaración del fin de la definición del arte: con el *Ready-Made* parece haber desaparecido no sólo la posibilidad de una discriminación inmediata del objeto artístico respecto del real, sino también la posibilidad de un pronunciamiento general respecto al mundo del arte.

En la tradición estética anglosajona contemporánea mucho se ha discutido acerca de la posibilidad de formular una definición del arte. El espectro de respuestas va desde la más radical negación¹ hasta la transformación de la pregunta en “¿cuándo es arte?”². De

¹ Posturas anti-esencialistas declaran la absoluta imposibilidad de formular una definición del término “arte” y de preguntarnos por su naturaleza. William E. Kennick, en su artículo “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, destaca dos errores de la estética filosófica tradicional: 1) el supuesto de que existe una naturaleza común a todos los objetos artísticos, y 2) la idea de que para poder llevar a cabo un criticismo responsable es necesario poseer una definición de arte. Kennick cree que es natural suponer que existe un sustrato común a todas las obras de arte, pues es cierto que utilizamos el término arte para referirnos a objetos muy diversos. Sin embargo, cuando examinamos los diversos objetos agrupados bajo el término “arte” no somos capaces de identificar características que los unifiquen. Y esto no debe atribuirse, piensa Kennick, a una definición tan compleja que sea escurridiza. Lo que debe decirse es que la razón por la que podemos identificar objetos tan diversos como arte es porque conocemos nuestro lenguaje, y sabemos utilizarlo correctamente: “Lo ‘correcto’ y lo ‘propio’ no tienen nada que ver con una ‘naturaleza común’ o ‘común denominador’ de todos los objetos artísticos; simplemente tienen que ver con las reglas que gobiernan el uso comúnmente aceptado de la palabra ‘arte’” (The ‘correctly’ and ‘properly’ here have nothing to do with any ‘common nature’ or ‘common denominator’ of all works of art; they have merely to do with the rules that govern the actual and commonly accepted usage of the Word ‘art’”, Kennick, p. 321). Por otro lado, piensa que no debe pretenderse un juicio de las obras de arte basado en reglas generales. Es decir, no debemos juzgar un objeto artístico como objeto artístico, sino como este objeto artístico: “Las bases de una crítica responsable deben por supuesto encontrarse en la obra de arte y en ningún otro lado, pero esto de ninguna manera implica que los juicios críticos presuponen algún canon, regla, estándar o criterios aplicables a todas las obras de arte” (The bases of responsible criticism are indeed to be found in the work of art and nowhere else, but this in no way implies that critical judgment presuppose any canons, rules, standards, or criteria applicable to all Works of art.” Kennick, p.327). La estética filosófica, piensa el autor, tiene que olvidarse de la tarea de responder a la pregunta “¿qué es el arte?” para concentrarse en una empresa que de hecho vale la pena, a saber, enseñar a los espectadores a mirar el arte: “Leamos la Poética de Aristóteles no como un ejercicio filosófico en la definición, sino como instrucción en una forma de leer poesía trágica, y cobra una nueva vida. Muchas de las otras obras de los estetas también pueden ser examinadas bajo esta luz. Sabemos que como definiciones no servirán, pero como instrumentos de instrucción o reforma sí.” (“Read Aristotle’s Poetics, not as a philosophical exercise in definition, but as instruction in one way to read tragic poetry, and it takes on a new life. Many of the other dicta of the aestheticians can also be examined in this light. We know that definitions will not do; but as instruments of instruction or reform they will do.” Kennick, p. 325)

cualquier modo, parece que lo que es común a casi todas es la idea de que hoy en día es imposible un acercamiento al arte.³ Lo que debe buscarse, en cambio, es la aproximación a cada objeto artístico en particular. Cualquier teoría estética deberá considerar que, tras el panorama que nos presenta el arte post-histórico, donde todo es posible, cada instancia deberá ser examinada por separado, sin que sea posible formular una preceptiva general de la recepción estética.

Ahora bien, incluso si es cierto que, frente al panorama artístico actual, la imposibilidad de una definición del arte se ha hecho patente, me parece que no debe excluirse como una tarea primordial de la estética contemporánea una caracterización del objeto artístico. El objetivo es menos una delimitación del conjunto de obras de arte y más una guía (entendida como orientación y no como un conjunto de normas que regulen) que permita un examen de cada caso en particular que desemboque, no simplemente en una reflexión académica sobre el objeto artístico, sino en la recuperación de la verdadera experiencia estética por parte del espectador.

² Me refiero aquí a la solución propuesta por el norteamericano Nelson Goodman, quien cree que la pregunta que podrá solucionar tanto los problemas de la indiscernibilidad de objetos reales y objetos artísticos, como los problemas que surgen con manifestaciones como el arte abstracto, no es “¿cuáles son las características propias del objeto de arte?”, sino “¿cuándo un objeto se considera artístico?”. Más allá de acentuar la carga convencional de un término como “arte”, lo que Goodman busca apuntar es su carácter de símbolo. Incluso un objeto común y corriente podrá, entonces, integrarse al conjunto de obras de arte siempre y cuando se convierta en un símbolo. Lo principal de la obra de arte es que siempre apunta a algo más allá de ella misma: ya sea un ejemplo de arte representacional, expresivo o producto de la estética de lo puro – en cuyo caso la obra de arte se refiere a las propiedades materiales del arte a manera de muestra –, la obra de arte es siempre referencial: “Una obra de arte sin importar que tan desprovista esté de representación o de expresión, es aún un símbolo, incluso cuando lo que simbolice no sean cosas o personas o sentimientos sino ciertos patrones de forma, color, textura que muestra.” (“A work of art, however free of representation or expression, is still a symbol even though what it symbolizes be not things or people or feelings but certain patterns of shape, color, texture, that it shows forward”, Goodman, “When is Art?”, p. 65)

Ahora, si bien de acuerdo a Goodman toda obra de arte es un símbolo, no todos los símbolos son obras de arte, así que esta caracterización aún no es suficiente para identificar las obras de arte. Goodman identifica entonces ciertos síntomas del símbolo artístico: densidad sintáctica, densidad semántica, cierta saturación, ejemplificación y referencia múltiple y compleja. (Cfr. Goodman, pp. 67- 68) Si bien éstos no configuran una definición y no se presentan como condiciones suficientes para ser arte, sí funcionan como herramientas para la discriminación de los objetos.

³ Tanto autores antiesencialistas como autores más moderados, como Ziff, Walton o Gallie, por nombrar algunos, coinciden en que el arte contemporáneo ha mostrado la insuficiencia de una filosofía del arte que no realice un análisis casuístico. Walton, por ejemplo, cree que la insuficiencia de criterios perceptivos para enfrentarnos al arte contemporáneo se debe a que es el contexto de cada objeto artístico el que nos permitirá seleccionar de entre sus cualidades físicas las que deben ser tomadas en cuenta como parte de la obra. (Cfr. Walton, “Categories of Art”).

Ahora bien, ¿de qué podría servir esta caracterización si el objetivo último es el disfrute del trabajo por parte del espectador? El arte post-histórico ha dejado al espectador sumido en un desconcierto total. La erradicación de la belleza y de los paradigmas miméticos de la producción artística ha dejado a quien se enfrenta a la obra sin criterios que le permitan acercarse a lo que se le presenta ante los ojos. Y más aún, con la falta de criterios perceptivos para enfrentarse a la obra de arte, el artista contemporáneo no sólo ha hecho más difícil la experiencia de la obra, sino que parece haber roto el puente que existía entre el objeto y su receptor, y con ello modificado el papel del espectador. Hoy en día no sólo cabe la pregunta acerca del rol que juega este último, sino que cabe incluso preguntarse si todavía puede asignársele un papel en el mundo del arte contemporáneo. La labor de la filosofía del arte contemporánea parece concentrarse en una reformulación del intento de definir la obra de arte con miras a dar respuestas a un problema distinto: la experiencia del arte.

Lo que se busca es una caracterización del objeto artístico que promueva criterios útiles para el espectador cuando se encuentra con una obra; y útiles no nada más en el sentido de que le permitan distinguir qué es arte, sino que le permitan tener una experiencia satisfactoria. En última instancia, debido a que las teorías estéticas del s. XX han fallado en proveer una definición clasificatoria del arte frente a una producción artística absolutamente impredecible, parece que las apuestas deberán ir ahora por el lado de una definición evaluativa, que le permita al espectador distinguir el buen arte del mal arte. Esto quiere decir que tal vez sea hora de que la filosofía del arte deje de rasgarse las vestiduras por no dar con una caracterización definitiva de qué es el arte, para regresar la vista a la práctica de la recepción de las obras de arte. Ahí donde todo puede ser arte la verdadera pregunta es ¿qué es el buen arte? Y, por lo tanto, ¿cómo hemos de recibir estas obras para poder determinar si son o no buenas obras de arte?

El análisis de la caracterización del objeto artístico en el presente trabajo tendrá, por lo tanto, tres objetivos. En primer lugar deberá determinar si puede, o no, decirse todavía que el espectador juega un papel primordial en la producción artística. En segundo lugar, deberá determinar el nivel de participación que tiene el receptor de la obra de arte.

Finalmente, deberá dotar a este nuevo espectador de las pautas necesarias para desempeñar su papel como el mundo del arte lo ha estipulado.

Con este propósito en mente, se analizarán dos teorías estéticas del s. XX; dos propuestas que surgen en un mundo post-Duchamp, y que buscan dar respuestas frente al problema de la experiencia de obras de arte radicalmente distintas a las tradicionales: la de Arthur Danto, como representante de la filosofía del arte analítica, y la de Hans-Georg Gadamer, como exponente de la estética continental. Fruto de este tipo de manifestaciones artísticas, ambas posturas buscan distanciarse del reduccionismo estético que identifica a la obra de arte con sus propiedades materiales, y culminan así en una experiencia de la obra de arte entendida como interpretación. El objetivo es confrontarlas para poder determinar por qué, aunque ambas hablan de interpretación, derivan en experiencias de la obra completamente distintas; y, en consecuencia, determinar cuál es más pertinente para el espectador frente al arte contemporáneo.

La insuficiencia de los criterios perceptivos para discriminar las obras de arte – y juzgar su calidad – provocó que la filosofía se diera a la tarea de encontrar una definición del arte que pudiera incluir tanto las manifestaciones artísticas nuevas como el resto de la historia del arte. Dada la imposibilidad de encontrar una definición del arte en la materialidad del objeto, el filósofo norteamericano Arthur C. Danto recurre a las propiedades semánticas para aventurar una definición que pueda abarcar todas las instancias del mundo del arte.

Las propiedades semánticas se refieren, en primer lugar, a la ubicación contextual de la obra, a su situación histórica. Danto expresa que muchas veces, en la búsqueda de una verdadera ontología de la obra de arte, se dejan fuera todas las consideraciones contextuales del objeto, siendo que “(...) estos hechos no son externos; sirven para caracterizar la(s) obra(s) y, por supuesto, para individualizarla(s) de su indiscernibilidad gráfica. (...) no se

puede aislar dichos factores de la obra, ya que penetran, por así decirlo, en la esencia de la misma.”⁴

El olvido del estudio de las coordenadas históricas en el análisis de una obra de arte se da, de acuerdo con nuestro autor, debido a la exigencia de universalidad y necesidad de la filosofía. La a-historicidad que debe caracterizar a la filosofía se confunde con una a-historicidad de su objeto que no le corresponde. Una de las ventajas del advenimiento del arte post-histórico es que permite a la filosofía del arte cobrar consciencia de la importancia del mundo del arte para poder enfrentarse al objeto artístico; el primer paso para discriminar al arte de la realidad es recurrir al contexto en el que el objeto es producido: muchos objetos que hoy se encuentran entre las filas de nuestras galerías, no hubieran sido admitidos en una exposición dos siglos antes.⁵

Sin embargo, el contexto histórico no agota las propiedades semánticas del objeto artístico. El significado de una obra debe ser tomado en cuenta en la comprensión de ésta. Esta segunda propiedad semántica se deriva directamente, para Danto, del contexto: “(...) lo que se habría perdido en este traslado imaginario [de la obra de arte a un momento histórico anterior] es de lo que he hablado como los significados que dan vida a la obra de arte. Esto se debe a que el significado está basado en la conexión del arte con el mundo, y las relaciones entre el diseño y el mundo son históricas.”⁶

Para Danto, el significado de la obra de arte, permeado por su historicidad, será dado por la representación, de modo que las propiedades semánticas de la obra se refieren a las propiedades representacionales. Es necesario aclarar que para Danto, la representación no debe ser entendida como imitación. Es decir que el autor no busca que el significado de la obra se agote en la referencia⁷, sino que se tiene que hablar necesariamente de sentido.

⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Massachusetts: Harvard University Press, 1981, p. 69

⁵ Cfr. Arthur Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003, p. x

⁶ Arthur Danto, *The Abuse of Beauty...*, p. xii, “(...) what will have been lost in this imagined transit is what I have spoken of here as the meanings that give the work life. For meaning is based on art’s connection to the world, and the relations between the design and the world are historical.”

⁷ Danto hace alusión a los dos modos de entender “significado”. Por un lado, puede entenderse como mera referencia o extensión del concepto. Sin embargo, podemos distinguir también el contenido o el sentido del

La representación, por lo tanto, debe entenderse en este último modo.⁸ De aquí que el autor conciba la obra de arte como un “significado encarnado”.

De cualquier modo, lo más importante para el autor es que esta reflexión derive en una nueva práctica de la recepción del arte. La experiencia de la obra de arte que se deriva de la caracterización del objeto como significado encarnado será, de acuerdo a Danto, una interpretación del objeto. Las puertas del mundo del arte se abren al espectador con la afirmación del filósofo en la que caracteriza el ser del arte como interpretación.⁹

Sin embargo, la ilusión de una verdadera experiencia de la obra de arte desde la filosofía del arte del norteamericano se desvanece pronto. La interpretación que se sigue de la obra como significado encarnado es lo que Danto denomina una *identificación artística*. Es decir que el espectador sólo tiene una verdadera experiencia cuando, por medio de una actividad puramente intelectual, logra localizar la obra en un contexto histórico y en un momento particular en la vida del artista. La interpretación, por lo tanto, se reduce a la dilucidación de las intenciones bajo las que la obra fue concebida.¹⁰

Una experiencia del arte que se reduce a la reconstrucción de las condiciones originales del objeto artístico en realidad no resuelve las dificultades. Si bien es cierto que la obra de arte no es a-histórica, tampoco puede decirse que el espectador sea a-histórico, de tal manera que esta reconstrucción siempre se verá obstaculizada por sus propias condiciones históricas.

Parece que, como bien lo ve Danto, una verdadera apreciación de la obra de arte debe ser entendida como interpretación. Lo que se necesita en esta nueva práctica de la recepción de la obra de arte es un tipo de interpretación que, al contrario de la propuesta por él, verdaderamente integre al espectador en el mundo del arte.

concepto. Para purgar el término “representación” de la idea de copia, el autor se refiere al segundo modo de entender significado: sentido. (Cfr. *The Transfiguration...*, pp. 112- 118)

⁸ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, pp. 115 y 116

⁹ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration ...*, p. 125

¹⁰ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 111

La propuesta de Gadamer en *Verdad y método* y *La actualidad de lo bello* parece mucho más adecuada para lograr rescatar al espectador del olvido. De la misma manera que Danto, Gadamer reconoce como primera característica de la obra de arte su propiedad representativa.¹¹ Sin embargo una gran diferencia entre la filosofía del arte de estos dos filósofos es que, mientras que para Danto la obra nunca puede deshacerse de las ataduras de su contexto, la obra de arte en Gadamer, aunque determinada por su horizonte histórico, funda un mundo completamente independiente del que le vio nacer:

La realidad de la obra de arte y su poder expresivo no puede ser restringida a su horizonte histórico original, en el cual quien la observa es, de hecho, el contemporáneo del creador. Parece, por el contrario, propio de la experiencia del arte que la obra tenga su propio presente. Sólo en un sentido limitado mantiene su origen histórico como parte de ella misma.¹²

La clave, por lo tanto, para la inclusión del espectador radica en una obra de arte abierta. No se trata de concebir el objeto como un significado encarnado que espera ser descubierto por el espectador, sino de pensar una obra de arte abierta, en la que el espectador participa como co-creador de dicho mundo. El mundo del arte se encuentra, de suyo, referido a un espectador que esté dispuesto a tomar las riendas de la experiencia de la obra mediante su plena participación en la configuración de su sentido.

Tomando en cuenta la problemática enunciada, este trabajo pretende investigar cuáles son los elementos de la obra de arte que deberán ser tomados en cuenta por el espectador cuando se aproxima a ella. Se busca mostrar que más allá de restablecer el vínculo del mundo del arte con su espectador, la obra de arte de suyo exige un receptor que desempeñe un papel activo en la aproximación. El objetivo de la tesis es proponer un modelo de experiencia de la obra de arte que lo involucre de manera esencial y que permita un verdadero encuentro con la obra. Y, por esta razón, el trabajo intentará dar con las cualidades propias de la representación artística que permitan dicha experiencia.

¹¹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 82-94

¹² Hans Georg Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics", en *Philosophical Hermeneutics*, California: University of California Press, 1977, p. 96, "*The reality of the work of art and its expressive power cannot be restricted to its original historical horizon, in which the beholder was actually the contemporary of the creator. It seems instead to belong to the experience of art that the work of art always has its own present. Only in a limited way does it retain its historical origin within itself.*"

El primer paso consistirá en mostrar que la postura de Arthur C. Danto, aunque reconoce el ser de la obra de arte como interpretación, es insuficiente para reconstruir el vínculo de la obra con su espectador. Esto se debe a que la caracterización de la obra de arte como un significado encarnado implica que hay un sentido escondido en el objeto, el cual sólo puede ser descubierto por el receptor mediante la reconstrucción del mundo del artista en la identificación artística.

Así, en el primer capítulo se analizarán las dos condiciones necesarias y suficientes propuestas por Danto para definir el arte – el *aboutness* y el *embodied meaning* – y sus consecuencias para reformar la práctica de la recepción artística. Si bien es cierto que Danto afirma que el ser de la obra de arte es la interpretación, este capítulo pretende mostrar que el papel del espectador en ésta es dudoso porque la noción misma de interpretación no es clara. Más aún, las dos condiciones propuestas en realidad niegan cualquier posibilidad de interpretación del espectador, pues constituyen una obra de arte completamente cerrada sobre sí. La única posibilidad para acceder a la obra es una identificación artística: la reconstrucción del contexto que la vio nacer para acceder a la intencionalidad del artista. Por lo tanto, pareciera ser que la experiencia de la obra de arte, atrapada entre los polos de la interpretación y la respuesta a estímulos materiales, no encuentra cabida desde la postura del norteamericano. Además de mostrar que Danto no logra dar con un nuevo modelo de experiencia de la obra de arte que se ajuste a las exigencias del arte contemporáneo, se argüirá que la caracterización desde el *aboutness* y el *embodied meaning* no logra tampoco dar cuenta de lo propio de las representaciones artísticas.

La filosofía del arte que puede derivarse de la estética gadameriana, en cambio, permite sortear las dificultades del planteamiento de Danto. La caracterización del arte como símbolo permite pensar en una obra abierta que depende del espectador para la construcción del sentido; el espectador no busca un significado escondido en el objeto, sino que co-construye el sentido de la obra de arte. La caracterización del arte como fiesta evita que la experiencia de la obra de arte se convierta en una reconstrucción del pasado; la experiencia abre el mundo del arte al espectador porque constituye una actualización del

sentido. Finalmente, pensar al arte como juego permite incluir al espectador como un jugador sin el cual la obra no accede a su plena representación.

Desde el juego, la experiencia del arte exige un espectador activo que sea capaz de co-crear la obra mediante la actualización del sentido. Esto no implica, de cualquier modo, que deba pensarse como una experiencia relativa, sino que es la misma obra la que pone límites a la interpretación del espectador. La caracterización del arte como juego permite también concebir al espectador con un comportamiento libre dentro de los márgenes establecidos por la obra que se auto-re-presenta.

En el segundo capítulo se analizará la caracterización de la obra de arte abierta propuesta por Gadamer para mostrar que es ésta la que posibilita una nueva práctica de la recepción del arte: la identificación hermenéutica. Se mostrará cómo Gadamer parte, de la misma manera que Danto, del carácter representacional de la obra de arte pero, al contrario de éste, propone una modalidad de representación que hace justicia al carácter único del arte, más allá de presentarlo como un mero vehículo de significado. El carácter abierto de la representación artística es el que permite la participación del espectador para co-crear la obra de arte: se transita del carácter simbólico a la imagen. Además, como nota esencial de la imagen, se revisará la noción del reconocimiento para apuntar a una experiencia del arte que no desdeña al espectador como un intruso, sino que lo invita a configurar un mundo propio del objeto artístico. Finalmente, este capítulo concluirá apuntando hacia un modelo de interpretación que corresponda a la identidad hermenéutica de la obra: una identificación hermenéutica que abra la obra a una verdadera experiencia.

Es importante aclarar que, si bien el segundo capítulo es un análisis del ser de la obra de arte a la luz de las reflexiones de Gadamer, la lectura está también atravesada por la lectura de *El arco y la lira* de Octavio Paz. El carácter abierto de la obra de arte es analizado en buena medida desde la imagen propuesta por Gadamer, pero también desde las reflexiones del mexicano, para explicar la indeterminación especial del poema que lo erige como una experiencia de revelación del mundo. Lo que se busca es, ante todo, resaltar la peculiaridad de la representación artística y, por lo tanto, de la experiencia del arte frente a otras experiencias del mundo. Se sostiene que en realidad toda obra de arte debe ser

entendida desde la imagen, que Paz desarrolla desde el poema y la ambigüedad de su palabra, para poder explicar la representación que implica apertura.

En el tercer capítulo se partirá del análisis de la experiencia del arte como experiencia con el objetivo de dar cuenta tanto de la historicidad de la obra como del espectador, y precisar en qué consiste este movimiento de identificación hermenéutica. Como experiencia, se mostrará que en realidad el encuentro con la obra no supone una distinción entre sujeto y objeto, sino que apunta a un mundo en el que ambos se integran en un solo horizonte. La noción de espacio magnetizado, y su temporalidad especial, se propondrá para caracterizar el mundo fundado por la obra de arte, un espacio que invita al espectador a borrar de manera voluntaria las fronteras que lo separaban de la obra para integrarse en aquello que los unirá a ambos: el juego.

Este capítulo se dedicará a caracterizar este último como el *quid* de la experiencia del arte, y se mostrará por qué resuelve los problemas que la identificación artística de Danto no podía. Pero, sobre todo, se analizará el juego de la experiencia de la obra de arte para mostrar que una interpretación constitutiva del espectador no tiene por qué derivar en una práctica de la recepción del arte sin límites, en la que cualquier interpretación es válida. Como se dijo en un principio, el objetivo es dar con criterios que permitan guiar la experiencia del espectador con miras a una experiencia de la obra satisfactoria.

Finalmente, en el cuarto capítulo se busca mostrar que la filosofía del arte de Arthur Danto también se abre al espectador si se enfatiza la noción de la metáfora por encima del significado encarnado y la expresión. Se puede rescatar la tesis del ser de la obra de arte como interpretación en *The Transfiguration...* bajo una nueva lectura que acentúe la representación transfigurativa como propia de la obra de arte y que muestre al espectador como la otra cara del movimiento de transfiguración. Los argumentos presentados en este apartado se siguen del último capítulo del libro, “Metaphor, Expression and Style”, y se concentran en las nociones de metáfora y transfiguración para mostrar que apuntan, de la misma manera que la imagen en Gadamer y Paz, a una obra de arte abierta que está irremediabilmente referida a su espectador/creador.

De esta manera, el trabajo cierra con el énfasis en la peculiaridad de la representación artística, de tal manera que no olvidemos que no se trata de una representación sin más, sino que la obra de arte posee ciertas cualidades que verdaderamente atrapan al espectador, lo envuelven en un mundo que rompe con la cotidianeidad, y lo obligan a involucrarse por completo en la comprensión del mundo de la obra en un movimiento lúdico: el juego de la muerte y la transfiguración del espectador y su mundo.

1. El ser de la obra de arte para Arthur Danto, ¿de la pureza de lo estético a la interpretación?

En *The Transfiguration of the Commonplace*, Arthur C. Danto se enfrenta a la difícil tarea de encontrar una definición de Arte que sea posible tras el advenimiento – con Duchamp y Warhol – de objetos artísticos indiscernibles de sus homólogos reales, y que marcan lo que el autor reconoce como el fin del arte. Si bien parece que el filósofo no logra formular una definición como tal del término, como él mismo lo admite en la conferencia que cerró la celebración del 25 aniversario de la publicación de su libro, éste propone dos condiciones necesarias para que el objeto sea una obra de arte. La caracterización aquí expuesta, sostenida en propiedades del objeto, pretende, en primer lugar, desentenderse de la teoría institucional del arte que parecía desprenderse de su artículo “The Artworld”¹³.

¹³ En su artículo de 1964, cuando Danto se enfrenta a la pregunta sobre qué es lo que hace que la caja Brillo de Warhol sea un objeto de arte, mientras que sus homólogos cotidianos no lo son, el norteamericano afirma que se debe a la existencia de una teoría artística que lo respalda: “Lo que al final hace la diferencia entre una Brillo Box y una obra de arte que consiste en una Brillo Box es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que se encarga del mundo del arte y evita que colapse en el objeto real que es (en un sentido de *es* que no corresponde al de la identificación estética). Por supuesto, sin la teoría, es poco probable que lo veamos como arte, y para poder verlo como parte del mundo del arte, uno debe dominar una buena parte de la teoría artística, así como una buena parte de la historia reciente de la pintura neoyorkina.” (“*What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of is other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting.*” Arthur Danto, “The Artworld”, p. 581).

A partir de pasajes como éste, George Dickie afirma que la teoría institucional del arte, propuesta por él mismo, está inspirada en la visión del propio Danto. (Cfr. George Dickie, *The Art Circle*, pp. 10-11) La teoría institucional, como es formulada por Dickie, concluye que un objeto es arte como resultado de un estatus, como resultado de la posición que ocupa en un marco institucional o contexto.. (Cfr. George Dickie, *The Art...*, p. 8)

Sin embargo, Danto es enfático al pronunciarse contra esta postura. No es que el objeto adquiera ciertas cualidades porque lo tratamos de determinada manera, sino que tratamos al objeto de determinada manera porque *posee de hecho* ciertas cualidades que exigen una actitud hacia él: “No: saber que algo es una obra de arte significa que tiene cualidades a las que atender que su homólogo no transfigurado no tiene, y que nuestra respuesta estética será diferente. Y esto no es institucional, es ontológico. Estamos tratando con otro orden de cosas por completo.” (“*No: learning it is a work of art means that it has qualities to attend to which its untransfigured counterpart lacks, and that our aesthetic responses will be different. And this is not institutional, it is ontological. We are dealing with a different order of things.*” Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 99)

Danto propone en *The Transfiguration of the Commonplace* caracterizar al arte mediante dos condiciones necesarias del objeto que se revisarán a lo largo del presente capítulo: 1) que el objeto trate sobre algo (*aboutness*), y 2) que el objeto encarne su significado (*embodied meaning*). Ambas condiciones, como ya se mencionó, se refieren estrictamente a la naturaleza del objeto de arte, de tal manera que, aunque el filósofo reconoce la necesidad de un marco artístico en el que se cree la obra, la definición clasificatoria que propone busca la independencia del objeto respecto del contexto en el que es recibido.

Sin embargo, dicha independencia no implica que la contextualidad no forme parte esencial de la obra. Al contrario, tanto el *aboutness* como el *embodied meaning* implican el retorno a las consideraciones semánticas de la obra. De hecho, uno de los principales objetivos de la postura de Danto es “rescatar” al objeto artístico de la ahistoricidad. La reconsideración de la *mimesis* como elemento constitutivo de la obra de arte pretende distanciarse de la mirada ingenua de la pureza de lo estético de posturas como la de Clement Greenberg. Las condiciones necesarias planteadas para que un objeto sea una obra de arte son propiedades semánticas que nos permiten distinguirlo de sus homólogos cotidianos incluso ahí donde las diferencias materiales entre uno y otro llegaran a anularse. Dichas propiedades semánticas son constitutivas de la obra de arte, y no agregadas tras una reflexión posterior sobre el objeto: “(...) estos hechos no son externos; sirven para caracterizar la(s) obra(s) y, por supuesto, para individualizarla(s) de su indiscernibilidad

La caracterización del objeto artístico es, por lo tanto, imprescindible para Danto. La respuesta estética, la experiencia del arte, está determinada por las cualidades del objeto, y no al contrario. De manera que la única forma de saber cuál es la manera correcta de relacionarse con el trabajo es determinar cuáles son las propiedades que lo hacen ser arte.

Sin embargo, cabe destacar que la lectura que realiza Danto de la teoría institucional del arte está viciada por la lectura hecha por Richard Wollheim. Según Dickie, es Wollheim el responsable de que la teoría institucional se haya distorsionado hasta ser entendida como una teoría en la que una institución confiere a un objeto el estatus de arte (Cfr. George Dickie, “The Institutional Theory of Art”, en Noël Carroll (Ed.), *Theories of Art Today*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000). El problema con la lectura de Wollheim y, por lo tanto, de Danto, es que sólo recoge la primera formulación propuesta por Dickie en 1969. En ésta el arte se caracteriza al objeto artístico como a) un artefacto, b) propuesto por un grupo o subgrupo de la sociedad que le confiere el estatus de candidato para apreciación. Sin embargo, tras ésta, Dickie propone otras tres reformulaciones. La última, contenida en su libro *The Art Circle*, se da a la tarea de solucionar las dificultades generadas por la lectura de los dos autores anteriores.

gráfica. (...) no se puede aislar dichos factores de la obra, ya que penetran, por así decirlo, en la esencia de la misma.”¹⁴

Ahora bien, incluso cuando la definición propuesta por el autor es clasificatoria, Danto es claro al afirmar que la caracterización del objeto artístico debe servir para reformular la recepción del mundo del arte. Esto quiere decir que no sólo debe brindar al espectador pautas para distinguir una obra de arte de un objeto real, sino que además debe brindarle las herramientas para recibir la obra como ésta lo amerita. El objetivo del presente capítulo es analizar qué consecuencias tiene para la recepción de las obras de arte la caracterización propuesta por Arthur Danto.

Derivada de las propiedades semánticas que constituyen las verdaderas condiciones para que un objeto sea artístico, la experiencia de la obra de arte no puede limitarse a una recepción inmediata de la materialidad del objeto. Un acercamiento de este tipo no podría sino mostrarle al espectador las cualidades que posee el objeto como real y no artístico. La mirada del espectador debe transformarse, de tal manera que atienda a las propiedades semánticas de la obra. La verdadera experiencia de la obra de arte radica en la experiencia del *aboutness* y el *embodied meaning*. Es necesaria, por lo tanto, una reflexión acerca del modo en el que el espectador tiene acceso a estas propiedades.

Debe decirse, sin embargo, que si bien Danto pretende derivar de esta caracterización del objeto artístico una nueva práctica para su recepción, en realidad el papel que juega el espectador es dudoso.

Lo primero que cabe cuestionar es si el autor incluye en *The Transfiguration...* alguna referencia al modo en el que la experiencia de las propiedades semánticas deba darse. A primera vista, el espectador permanece en el olvido, pues la discusión se centra exclusivamente en el modo en el que el objeto *adquiere* las propiedades que lo transforman en un objeto artístico. Lo curioso es que en la parte final de la obra el filósofo norteamericano recurre a una expresión que resulta desconcertante cuando se han

¹⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Massachusetts: Harvard University Press, 1981, p. 69

acentuado a lo largo del libro propiedades inherentes al objeto mismo: el ser de la obra de arte es interpretación, y sin ella, la obra desaparecería.¹⁵

Con esta radical afirmación Arthur Danto, efectivamente, parecería estar abriendo las puertas del mundo del arte al espectador. En primer lugar, cuando se caracteriza como interpretación, la recepción que se deriva de las propiedades semánticas de la obra es activa. En segundo lugar, y más significativo, la participación del espectador es tan constitutiva como las propiedades mismas. La práctica de la recepción que, en un primer momento, debía ser reformada tras la consideración de la práctica de la creación artística, de pronto resulta ser co-originaria.

Sin embargo, el segundo cuestionamiento que se levanta es el tipo de interpretación al que Danto se refiere cuando aventura tan radical pronunciamiento. En realidad el presente capítulo examina es que, dadas las condiciones propuestas por el autor, la introducción de la interpretación levanta una inconsistencia en el planteamiento: Danto debería elegir entre pronunciarse por una obra con las dos propiedades exigidas, o bien por una obra de arte cuyo ser sea la interpretación.

La argumentación pretende mostrar que tanto el *aboutness* como el *embodied meaning* no pueden, en realidad, ser sujeto de interpretación. En tanto que el *aboutness* constituye un pronunciamiento del artista respecto del mundo, y está ya prefigurado en el objeto como un *embodied meaning*, la única interpretación adecuada del objeto es la que el propio artista puede dar de su trabajo. Esto contradice claramente la afirmación anterior: la recepción de la obra de arte no es co-originaria, el espectador tampoco es activo, sino que se limita a desentrañar las pretensiones del artista. Pero incluso si se admite que la recepción es absolutamente necesaria para el mundo del arte, pues sólo en ella y mediante la interpretación se hacen patentes las propiedades semánticas, se nos presenta otro problema.

El tercer cuestionamiento será, por lo tanto, si el espectador es capaz, en algún momento, de lograr dicha “interpretación”. Si la obra de arte que se propone es cerrada, en

¹⁵ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Massachusetts: Harvard University Press, 1981, p. 125

tanto que el significado está escondido de alguna manera en el objeto que lo encarna, y si depende únicamente del contexto histórico-artístico en el que fue creada, el espectador se enfrenta a severas dificultades para aproximarse a la obra. Todo parecería indicar que en realidad el espectador, desde un contexto distinto, sería incapaz de reconstruir las propiedades semánticas originales de la obra, y, por lo tanto, no podría decirse que interprete – en el sentido que Danto exige – el objeto artístico. Si esto es cierto pero, al mismo tiempo, la obra de arte sólo se completa en el descubrimiento del significado por el espectador, la obra nunca llegaría a constituirse como tal.

Este capítulo abordará las dificultades para sostener, desde las condiciones necesarias sostenidas por Danto, la tesis de la interpretación como ser de la obra de arte. Se intentará mostrar que, sin importar los intentos del autor por reabrir el mundo del arte al espectador, este paso no es posible desde una filosofía del arte que apuesta por una obra que se constituye en la introducción de un significado a un objeto. Además, independientemente de la tesis de la interpretación, el capítulo pretende mostrar que la recepción de la obra no puede ser reformulada, puesto que dada la imposibilidad de acceder al significado escondido en la obra, al espectador no le quedaría más remedio que atender a las propiedades materiales por ser las únicas accesibles.

En el primer apartado se analizará cómo el *aboutness* implica, más allá de la reconsideración de la *mimesis*, una noción de la obra de arte como expresión de la concepción del mundo del artista. Se mostrará cómo esto trae como consecuencia una obra de arte cerrada para el espectador. Si la obra de arte se concibe como un pronunciamiento del artista respecto de su mundo, ésta se tendría que concebir simplemente como un puente entre dos sujetos separados por la distancia histórica. Al espectador le quedaría la labor de cruzarlo para encontrarse con el creador. La forma en la que el espectador cruza este puente depende de la manera en la que es construido por el autor, de tal manera que tendrá que analizarse la relación entre la expresión del punto de vista del artista y la materialidad mediante la que lo transmite.

Por lo tanto, en el segundo apartado se analizará qué tipo de actividad creativa propone Danto, de tal manera que la obra sea capaz de transmitir la visión del artista. Con

este objetivo, se estudiará el *embodied meaning* como el resultado de la interpretación del artista de un objeto bajo una visión del mundo determinada por un contexto histórico-artístico cerrado. El acto creador es caracterizado por Danto como una identificación artística por parte del autor, en el que interpreta un objeto real como un pronunciamiento respecto del mundo. En este punto se analizará el *es* de la identificación artística como la interpretación originaria a la que cualquier espectador aspira en la experiencia de la obra.

Finalmente, en el tercer punto se verá cómo se deriva de esta interpretación originaria una experiencia del arte que cierra las puertas del mundo del arte al espectador. En este apartado se analizará cómo Danto concibe la verdadera experiencia de la obra de arte como una identificación artística en la que el receptor de la obra se esfuerza por reconstruir el contexto original con el objetivo de vislumbrar el significado encarnado en la obra. El objetivo es mostrar que la que propone Danto no es una verdadera interpretación, y que un modelo así concebido de la experiencia de la obra de arte no hace, por un lado, justicia a la obra, ni permite, por el otro, que la obra se encuentre con su espectador.

1.1 Aboutness, La distancia entre las obras de arte y la representación

Después del desconcierto inicial que dejó la aparición de la *Fuente* de Duchamp o la *Caja Brillo* de Warhol, se hizo patente entre los integrantes del mundo del arte la necesidad de una justificación de la presencia en un museo de un objeto común y corriente. El artículo “The Artworld” de Arthur Danto pretendía aventurar una respuesta.

En éste, Danto propone que las formas artísticas que el mundo estaba viendo nacer eran reconocidas porque se habían creado desde una teoría artística que las enmarcaba. Frente al problema de la indiscernibilidad levantado por el *Ready Made*, era necesaria una definición de arte que no atendiera a la materialidad del objeto, sino a otra serie de propiedades que lo distinguieran de los objetos cotidianos. La alternativa más viable era proponer una definición contextual. De esta manera, Danto propone que somos capaces de dar cuenta de la pertenencia de estos objetos al mundo del arte porque hay una teoría

artística que nos ayuda a distinguir al arte del no arte, y porque es ésta la que posibilita la existencia de tales instancias.¹⁶

Inspirado por estas dos afirmaciones, George Dickie presentará, por primera vez en 1969, la teoría institucional. El autor propone dos condiciones para que un objeto pertenezca al conjunto de obras de arte: que sea un artefacto, y que se le confiera el estatus de candidato para la apreciación por un grupo de personas. Las siguientes dos formulaciones de la teoría, en 1971 y 1974, seguirán más o menos la misma línea. En la de 1971, Dickie aclara que no se trata de un grupo, sino de una persona o personas que actúan como representantes del mundo del arte: el artista o un grupo de artistas. Y en 1974 aclara que es una serie de aspectos del objeto la que le confiere el estatus para ser candidato a la apreciación; esto quiere decir que Dickie afirma que el papel del artista consiste en el uso creativo del medio, de forma consciente e intencional.¹⁷

Las críticas no tardaron en llegar. Danto malinterpreta la propuesta de Dickie y la transforma en la idea de que para que un objeto sea considerado arte, basta con que sea admirado como tal desde el marco del mundo del arte. Danto piensa que esta respuesta no es suficiente para dar cuenta de por qué unos objetos son admirados desde este marco y otros no.¹⁸ Además afirma que cuando propuso en su artículo al *mundo del arte* como el marco que permitía el surgimiento de dichos objetos, no se refería a una institución formal, sino al marco histórico en el que se modifican las teorías.

Es necesario recalcar que Dickie tampoco afirma esto. En primer lugar, nunca afirma que basta con que sean admirados, sino que propone condiciones necesarias y suficientes para que el objeto sea arte. Se trata de un artefacto; éste implica una acción intencional por parte de un agente que manipula creativamente el medio. El término clasificatorio “arte” efectivamente es un estatus, pero es un estatus que el artefacto descrito gana por las propiedades que lo conforman y por la posición que ocupa en un marco o contexto institucional al que es presentado. En segundo lugar, también es falso que Dickie

¹⁶ Cfr. Arthur Danto, “The Artworld”, p. 572

¹⁷ Cfr. George Dickie, “The Institutional...”, en Noël Carroll, *Theories...*, pp. 93 y 94

¹⁸ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 5

conciba al mundo del arte como un cuerpo institucional organizado formalmente. De la misma manera que Danto, Dickie lo concibe como un contexto, una esfera cultural específica que se desarrolla históricamente y en la que se enmarcan las acciones intencionales de un sujeto. Además, este marco institucional incluye al público a quien está dirigido el objeto. Tanto el artista como el espectador pertenecen al mundo del arte, no porque explícitamente se hayan hecho miembros de una organización formal, sino simplemente porque son parte del desarrollo histórico de la práctica en tanto que han experimentado objetos de arte anteriormente.¹⁹

De cualquier modo, Danto se dará a la tarea de deslindarse de la propuesta de Dickie. La filosofía del arte debe encontrar en el objeto artístico propiedades que lo conforman como tal. En *The Transfiguration of the Commonplace*, la cuestión central no es únicamente por qué se han admitido objetos como un urinal o una lata de sopa dentro del mundo del arte, sino cuál es la diferencia entre un urinal y El Urinal. El autor piensa que las características del objeto artístico que nos permiten definirlo como tal se encuentran en la diferencia que existe entre las obras de arte y las cosas reales.

La primera característica que asigna Danto a los objetos de arte, y que los distingue radicalmente de las cosas, es que los primeros siempre poseen *aboutness*, mientras que los objetos reales no²⁰. Lo que este *aboutness* implica es que la obra de arte no puede identificarse con sus características materiales sin más, sino que debe además decirse que cada obra de arte se trata de *algo*.

Ahora bien, no se trata únicamente de que la obra de arte tenga una cualidad representativa. Si bien Danto dedica bastante espacio en *The Transfiguration...* a elaborar un argumento acerca de por qué los objetos de arte son representaciones ahí donde falta el parecido, esto no es novedoso. Ya Aristóteles había pensado en la *mimesis* en estos términos.²¹ Precisamente por esta razón considero que el argumento fuerte en la obra de

¹⁹ Cfr. George Dickie, *The Art...*, pp. 17-27

²⁰ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 3

²¹ Es importante señalar que Aristóteles en la *Poética* rechaza la idea de que la *mimesis* consista simplemente en una copia de la realidad. Desde esta obra, la *mimesis* aparece como un término confuso. En primer lugar, parece que Aristóteles no admite que la función del arte se limite a la imitación de la naturaleza, ya que

expresa que el artista puede llevar a cabo la mimesis de tres maneras posibles: puede “imitar” las cosas como eran o son, puede “imitar” las cosas como se cree que son, o bien puede “imitar” las cosas como deben ser (Cfr. Aristóteles, *Poética*. Valentín García Yebra (Ed.). Madrid: Gredos, 1974, 1460b7). De este modo se ve que cuando Aristóteles habla de *mimesis*, poco parece tener que ver con la representación entendida como imitación o copia.

Por otro lado, para Aristóteles, el arte en general, no sólo el arte dramático – aunque en este caso la representación sea más evidente – se encarga de imitar a los hombres que actúan (Cfr. *Poética*, 1448a), ya sea en sus cualidades morales, en sus sentimientos o en sus acciones. Estas tres acciones a “imitar” constituyen procesos internos, y no meras disposiciones físicas que pueden ser copiadas en el sentido estricto de la palabra: “Todo lo que exprese la vida mental, que revela una personalidad racional, caerá dentro de este sentido amplio de ‘acción’. Tales acciones no son necesariamente procesos que se extienden en un periodo de tiempo: pueden encontrarse en un solo momento; pueden encontrarse en un estado de ánimo en particular, en una circunstancia en particular. (...) El original común, entonces, al que todas las artes se refieren es la vida humana, - sus procesos mentales, sus movimientos espirituales, sus actos externos que emanan de fuentes más profundas; en una palabra, todo lo que constituye la actividad interna y esencial del alma.” (“Everything that expresses the mental life, that reveals a rational personality, will fall within this larger sense of ‘action’. Such actions are not necessarily processes extending over a period of time: they may realize themselves in a single moment; they may be summed up in a particular mood, a given situation. (...) The common original, then, from which all the arts draw is human life, - its mental processes, its spiritual movements, its outward acts issuing from deeper sources; in a word, all that constitutes the inward and essential activity of the soul.”) S.H. Butcher, *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, Nueva York: Dover Publications, 1951, p. 123

Dado este modo de entender la *mimesis*, podemos decir que la representación podrá darse ya sea a partir de un original en el mundo real, o a partir de una idea, como causa ejemplar, en la mente del artista.

Sin embargo, no queda lugar dentro de la teoría aristotélica para una comprensión del arte desde el símbolo: “Un signo o símbolo, no tiene un parecido esencial, ni una conexión natural, con la cosa que significa. (...) Por otro lado, las impresiones mentales no son signos o símbolos, sino copias de una realidad externa, equivalentes de las cosas mismas. En el acto de la percepción sensorial, los objetos se imprimen a ellos mismos como un anillo en la cera, y la imagen (□□□□□□□□ grabada en la memoria se compara a un retrato.” (A sign or symbol has no essential resemblance, no natural connection, with the thing signified. (...) On the other hand mental impressions are not signs or symbols, but copies of external reality, likenesses of the things themselves. In the act of sensuous perception objects stamp upon the mind an impress of themselves like that of a signet ring, and the picture (□□□□□□□□ so engraven on the memory is compared to a portrait.”). S.H. Butcher, *Aristotle’s...*, p. 125

El siguiente paso en la teoría de la *mimesis* aristotélica consiste en ligar necesariamente el proceso mimético con la sensibilidad: “El arte apunta, no a la razón abstracta, sino a la sensibilidad y a la facultad que produce imágenes; lo que le interesa son la apariencias externas; emplea ilusiones; su mundo no es el que es revelado por el puro pensamiento; ve la verdad, pero en sus manifestaciones concretas, no como una idea abstracta.” (“Art addresses itself not to the abstract reason but to the sensibility and image-making faculty; it is concerned with outward appearances; it employs illusions; its world is not that which is revealed by pure thought; it sees truth, but in its concrete manifestations, not as an abstract idea.”). S.H. Butcher, *Aristotle’s...*, p. 127

Sin embargo, el hecho de que la producción artística se encargue de la representación sensible de elementos de la realidad, no quiere decir que Aristóteles caracterice la noción de mimesis como una simple copia o una imitación de la realidad. Esto puede deducirse de la caracterización del arte no como verdadero, sino como verosímil: si el arte, de hecho, constituyera una copia absolutamente fiel de la realidad, y no una simple representación, de la misma manera que se exige verdad en la realidad, se exigiría verdad en el arte. O, al contrario, cuando se ve algo representado en el arte, se exigiría que tenga un equivalente en la realidad: “Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso. Por eso, en efecto, si la primera es falsa, tampoco, aunque exista la segunda, es necesario que [la primera] exista o se produzca o se suponga; pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. (...) Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble.” (*Poética*, 1460a20-25)

Danto radica no en la distancia entre los objetos reales y las obras de arte, sino en la distancia entre las representaciones cualesquiera y las obras de arte.

Al principio, Danto apuesta la argumentación a la idea de la que diferencia entre las cosas reales y el arte radica en el significado. Lo propio de la obra de arte no está en sus cualidades materiales, pues éstas podría compartirlas con objetos que no han sido clasificados como arte, sino en el significado del que es vehículo. Este significado debe entenderse como contenido y no como referencia de tal manera que no se caiga en el error de pensar la representación como imitación de un original.²²

Sin embargo, Noël Carroll pone en riesgo la tesis central del libro al sugerir que algunos objetos reales también pueden contener significado.²³ Las cajas de Brillo, el ejemplo favorito de Danto, podrían considerarse cargadas de significado si pensamos que se trata de un empaque que tiene por objetivo atraer al consumidor. Y York Gunther se suma a esta crítica al afirmar que otros objetos cotidianos, como un espectáculo, una señal

Luego, otra nota esencial del arte, en cuanto mimesis, es la verosimilitud, no la verdad. De aquí que se diga que la mimesis aristotélica no pueda reducirse a mera copia de la realidad. Parece, entonces, que debe entenderse como una representación sensible de un elemento de la realidad. en tanto que representación y no mera imitación, Aristóteles no sólo admitirá, sino que prácticamente exigirá que el arte incorpore lo irracional como causa más importante de lo maravilloso: “Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; (...) Y lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agrandar.” (*Poética*, 1460a10-15)

El arte es entendido por Aristóteles como un acto creativo que pretende, no imitar una forma sensible del mundo real, sino producir algo nuevo, mejor, incluso, a lo existente: “El artista en su mundo mimético lleva más lejos este movimiento hasta un término más perfecto. Las creaciones de su arte están enmarcadas por las líneas ideales que la naturaleza ha marcado: sigue sus indicaciones, sus consejos. Él apunta, además, a algo mejor que lo existente. Él produce una cosa nueva, no el objeto mismo de la experiencia, no una copia de la realidad, sino un □□□□□□□□, o realidad más alta” (“The artist in his mimic world carries forward this movement to a more perfect completion. The creations of his art are framed on those ideal lines that nature has drawn: her intimations, her guidance are what he follows. He too aims at something better than the actual. He produces a new thing, not the actual thing of experience, not a copy of reality, but a □□□□□□□□ or higher reality”. S.H. Butcher, *Aristotle's...*, p.152)

²² Cfr. Arthur Danto, *The Trasnfiguration...*, p. 72

²³ Cfr. Arthur Danto, “Art and Meaning”, en *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, California: University of California Press, p. xxi. Danto se refiere a esta objeción por parte de Noël Carroll aunque no especifica en dónde la adujo.

de tránsito o una receta, también pueden considerarse casos de objetos que funcionan como vehículos de significado.²⁴

Por eso creo que es más significativa para su teoría del arte la manera en la que Danto responde a estas objeciones. Si bien encontramos otros tipos de representación, la representación artística es especial porque constituye un pronunciamiento respecto al contenido. Danto cae en la cuenta de que el significado no es condición suficiente para que algo sea arte y por esta razón da un giro a la noción de *aboutness* como mero contenido.

Danto anticipa la objeción de Gunther e incluso la lleva más allá. No sólo hay otro tipo de representaciones que comparten las características semánticas de la obra de arte, sino que hay obras de arte que, de hecho, tienen contrapartes representacionales con las que comparten contenido y significado, y, sin embargo, las segundas no son obras de arte. Esto no se debe a una mera consideración del espectador, sino que la obra posee algo más, además de sus propiedades semánticas, que la distingue de otros métodos de representación. Cuando se trata de la obra de arte hay que ir, dice Danto, más allá de sus características semánticas:

La tesis es que las obras de arte, en contraste categórico con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de una manera que no es exhaustivamente especificada cuando uno ha exhaustivamente especificado lo que está siendo representado. Éste es un uso que trasciende las consideraciones semánticas (consideraciones de *Sinn* y *Bedeutung*).²⁵

La obra de arte es *aboutness* porque no sólo representa, sino que expresa.²⁶ Tomemos como ejemplo uno de los argumentos que explota el autor para sostener que hay representación incluso cuando falta el parecido: las manifestaciones artísticas que explotan la estética de lo puro. De acuerdo a éstas, lo propio de la obra de arte es su materialidad, el

²⁴ Cfr. York Gunther, "Content, Embodiment and Aesthetic Force", p.4

²⁵ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, pp. 147-148, "The thesis is that works of art, in categorical contrast with mere representations, use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what is being represented. This is a use that transcends semantic considerations (considerations of *Sinn* and *Bedeutung*)."

²⁶ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 148

objeto no tiene que referirse a nada fuera de sí. La pintura es sólo pintura, y será valiosa siempre que explote aquellas cualidades que la distinguen de otros tipos de arte, como su carácter plano, el color, las pinceladas, etc. La materialidad de la obra de arte toma el papel protagónico, y es considerado un error pensar que deba apuntar a algo más allá de sí misma. Sin embargo, piensa Danto, la idea de erradicar el contenido de la obra de arte, implica un contenido y, además, un pronunciamiento respecto a éste: una obra de arte producida bajo la idea de explorar lo que le es propio se trata de la exploración de lo propio del arte; y, más aún, busca exclamar que lo que ella explora es lo verdaderamente propio de una obra de arte.²⁷ O incluso pinturas que proclamen no tratarse de nada, no pueden escapar ser un pronunciamiento acerca de tratarse de nada: “Pero hay un problema en distinguir entre no ser acerca de nada y ser acerca de nada, y yo me inclino por la perspectiva de que nada es de lo que se trata la pintura”.²⁸

Para Danto, la intencionalidad detrás del acto de la creación artística implica que el artista no simplemente presenta algo frente a los ojos del espectador, sino que busca decirle algo de ese contenido: “Es como si una obra de arte fuera una exteriorización de la conciencia del artista, como si pudiéramos ver su forma de ver y no sólo lo que vio.”²⁹

Danto utiliza para ejemplificar estas condiciones semánticas especiales de la obra de arte objetos diversos, entre ellos una pieza de Feliz Gonzalez-Torres llamada *Untitled-Perfect Lovers* (Figura 1). La pieza muestra dos relojes idénticos: ambos fueron programados con la misma hora, pero, eventualmente, uno de ellos se retrasó un par de minutos. La obra es una oda al tiempo, una elegía para su amante que moría de sida, un reclamo a la mortalidad. En algunas exposiciones la pieza es mostrada con una carta escrita por Gonzalez-Torres en 1988: “No temas a los relojes, esos son nuestros tiempos, el tiempo ha sido tan generoso con nosotros. Hemos marcado el tiempo con el dulce sabor de la victoria. Hemos conquistado el destino al conocernos en determinado momento, así que

²⁷ Cfr. Arthur Danto, “Art and Meaning”, en *The Madonna...*, p. xx

²⁸ Arthur Danto, “Art and Meaning”, en *The Madonna...*, p. xx, “*But there is a problem between not being about anything and being about nothing, and I incline to the view that nothing is what the painting is about*”

²⁹ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 164, *It is as if a work of art were like an externalization of the artist’s consciousness, as if we could see his way of seeing and not merely what he saw.*”

tenemos que dar crédito cuando es debido: tiempo. Estamos sincronizados, ahora y por siempre.”³⁰ Así, la obra no sólo trata del tiempo y la muerte, sino que es una expresión de enojo, de frustración, de agradecimiento y de amor.

La inclusión de la expresión como propia de la representación artística trae, sin embargo, nuevos problemas. En primer lugar, si el *aboutness* de la obra de arte está compuesto, como todo parece indicar hasta aquí, por un significado y una toma de postura respecto de este significado, cabe cuestionar qué clase de expresión encontramos en la obra de arte.

Podría ser que el artista esté simplemente expresando una opinión acerca de un tema determinado. Si este fuera el caso, parecería no haber ninguna razón para distinguir este contenido como expresión y no simplemente como significado. Afirmaciones como la siguiente podrían sugerir que a esto apunta el norteamericano: “Como obra de arte, la *Caja Brillo* hace más que insistir que es una caja brillo bajo atributos metafóricos sorprendentes. Ésta hace lo que las obras de arte siempre han hecho – externalizan una forma de ver el mundo, expresan el interior de un periodo cultural, se ofrecen como un espejo en el cual atrapar la conciencia de nuestros reyes.”³¹ Ahora bien, si la forma de ver el mundo se reduce a la expresión de un periodo cultural, en realidad no habría necesidad de introducir a la discusión la expresión como característica de la representación artística.

Hay otros fragmentos que apuntan a que Danto caracteriza la obra de arte como *aboutness* porque la obra de arte trata sobre el estado interior que genera una determinada realidad en el artista:

Lo que es, entonces, interesante y esencial en el arte es la habilidad espontánea que el artista tiene para permitirnos ver su forma de ver el mundo – no sólo el mundo, como si la pintura fuera una ventana, sino el mundo entregado por él. Al

³⁰ “Don’t be afraid of the clocks, they are our times, time has been so generous to us. We imprinted time with the sweet taste of victory. We conquered fate by meeting at a certain time; therefore we give back credit where it is due: time. We are synchronized, now and forever. I love you.”

³¹ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 208, “As a work of art, the *Brillo Box* does more than insist it is a *brillo box* under surprising metaphoric attributes. It does what works of art have always done – externalizing a way of viewing the world, expressing the interior of a cultural period, offering itself as a mirror to catch the conscience of our kings.”

final, no vemos simplemente esa mujer desnuda sentada en una roca, como voyeristas que roban un vistazo por una rendija. La vemos como se ve con amor, por virtud de una representación mágicamente incrustada en la obra.³²

La afirmación anterior implica que la expresión se refiere tanto a una forma de ver el mundo como al estado interior que genera ésta en el artista. Esta segunda postura sería mucho más coherente con la afirmación acerca de la diferencia entre las representaciones y la representación artística. Esto tampoco deja de ser problemático. Si bien una obra de arte puede expresar algo de un contenido, nada garantiza que sea expresión directa de la interioridad del artista. Es decir, la manifestación de una expresión dada no implica que ese fuera el estado interior del artista en el momento de la producción. Lo más que se puede decir es que se trata de la expresión de un punto de vista; afirmar que se trata necesariamente del punto de vista del autor en el momento de la creación y que, por lo tanto, en la experiencia de la obra tenemos experiencia del artista es bastante arriesgado.

La respuesta de Danto a este problema es, como se verá en el siguiente apartado, la intencionalidad del artista. Dado que la producción es un acto consciente e intencional, se puede decir que no resulta una falacia de afirmación del consecuente, sino que es el artista el que manifiesta intencionalmente un estado interior en la obra de arte. Como ejemplo podríamos considerar el video *I'm too sad to tell you* (Figura 2) del holandés Bas Jan Ader, en el que el artista se muestra al espectador llorando. De cualquier modo, la validez de esta respuesta se examinará cuando se toque el problema del arte como *embodied meaning*.

De cualquier modo, la siguiente cuestión será determinar cómo puede el artista plasmar en la representación su estado interior frente a una forma de ver el mundo. Podríamos suponer que, como las teorías expresivistas proponen, si la obra de arte expresa, es porque puede decirse que el artista tiene un estado mental *x* que plasma en el material en

³² Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 207, "What, then, is interesting and essential in art is the spontaneous ability the artist has of enabling us to see his way of seeing the world – not just the world as if the painting were like a window, but the world as given by him. In the end we do not simply see that naked woman sitting on a rock, as voyeurs stealing a glimpse through an aperture. We see her as she is seen with love by virtue of a representation magically embedded in the work."

el acto creativo.³³ Y bien, ¿cómo se plasma en el material? Dado que la creación es un acto intencional, el artista tendría que producir el objeto con propiedades que remitieran a su estado de ánimo. Wollheim, por ejemplo, propone que el artista trabaja propiedades en la obra en las cuales proyecta determinados estados de ánimo. Así, frente a un estado *x*, se incluye una propiedad *y*. Esto quiere decir que la obra no sólo tiene como contenido un estado mental, sino que el contenido está directamente relacionado con ciertas propiedades materiales en las que se proyectan estos estados de ánimo.

Sin embargo, esto representa un problema si consideramos que lo que quiere negar Danto es que la materialidad tenga algo que ver con la identidad del objeto artístico. La primera incongruencia a la que se enfrenta la postura del norteamericano es que, si la materialidad no juega ningún papel en la configuración de la identidad de la obra de arte, resulta un retroceso integrar la noción de expresión que forzosamente implica la materialidad de la obra. Es decir, si lo que conforma la identidad de la obra de arte es su significado, de manera que podamos resolver los problemas de la indiscernibilidad material, ¿cómo puede regresarse a una obra de arte que depende de la configuración material? Este problema puede resolverse si se dice que en realidad la materialidad sigue supeditada al contenido: es el significado el que determina la configuración del material de tal manera que pueda ser expresado.

El siguiente problema que se le presenta a Danto es el del espectador. Si la obra de arte expresa, es porque el contenido pretende ser expresado a alguien. Este punto resulta favorable para las intenciones de Danto de replantear la recepción del arte. La obra como expresión permite volver a traer a cuento al espectador como aquél para quien está dirigido el contenido expresado. Pero, ¿cómo puede el espectador tener acceso al contenido expresado? Sólo en la medida en que éste tenga acceso al estado interior del artista podría decirse que la obra cumple su cometido.

Para Derek Matravers esto constituye una imprecisión. Incluso cuando la obra de arte constituye una expresión de la interioridad del artista, ésta no puede funcionar como el

³³ Cfr. Derek Matravers, "Art, Expression and Emotion", en *Routledge Companion to Aesthetics*, Nueva York: Routledge, 2008, p. 446

criterio para determinar si la experiencia de la obra se logra o no. En realidad, el espectador sólo tiene acceso a un artista hipotético: incluso cuando hay intencionalidad en la creación de la obra, ésta permanece velada para el público. A lo único a lo que se puede aspirar es a construir una explicación plausible a partir de las propiedades de la obra. El criterio de corrección entonces va dado por las intenciones que *podrían* ser atribuidas al autor, no por aquellas que de hecho tenía el artista.³⁴

Danto, en cambio, lo que busca es que, si la obra de arte está constituida por la expresión de una toma de postura frente al mundo, para tener una verdadera experiencia de la obra se necesita acceder de hecho al significado de la representación, es decir, al estado interior que el artista expresa. Este problema se retomará en el siguiente apartado, pero es por esta razón que es importante determinar cómo es que el espectador podría tener acceso a este estado mental. Si accede a él porque las propiedades materiales despiertan en el público las mismas emociones que se produjeron en el artista frente a una realidad dada,³⁵ parece que nuevamente se regresa a la inmediatez de la experiencia del arte.

Al contrario, Danto argumentará que el espectador accede a este estado no porque él sienta lo mismo que el artista, sino porque un estudio de las propiedades de la obra lo lleva a reconstruir el mundo que nos entrega el artista vía la representación. En el siguiente apartado se analizará cuál es la relación entre la expresión y la materialidad que expresa pues, como se pudo ver, las dificultades para reintegrar al espectador al mundo del arte

³⁴ Cfr. Derek Matravers, “Art, Expression and Emotion”

³⁵ Algunas posturas expresivistas sostienen que sólo puede decirse que la obra de arte expresa si de hecho logra despertar en el espectador una respuesta. Así, una propiedad *x* expresa y siempre que un estado mental causado por *x* sea una reacción apropiada ante la expresión de una emoción. (Cfr. Derek Matravers, “Art, Expression and Emotion”) Ahora bien, el problema está en determinar cuándo una reacción es apropiada frente a una expresión de una emoción; además, cabría destacar que la consciencia del espectador de que se encuentra frente a una ficción podría modificar la manera en la que reacciona frente a dicha propiedad. Por lo tanto, tendría que analizarse cuáles son las respuestas emocionales adecuadas frente a la ficción, y si guardan un paralelismo con respecto a la no ficción, de tal forma que pudiéramos determinar si una reacción es adecuada o no.

Por otro lado, autores como Collingwood sostienen que cuando se espera que la obra de arte *despierte* en el espectador una emoción, en realidad se está confundiendo al arte con la técnica. De la misma manera que el proceso de creación interviene un acto de imaginación, en la recepción esta facultad también juega un papel imprescindible. (Cfr. Gordon Graham, “Expressivism. Croce and Collingwood”)

comienzan a hacerse patentes cuando se identifica el contenido de la obra con un estado interior del artista.

1.2 Embodied Meaning: *arte y materialidad*

Como se vio, lo más interesante de la filosofía del arte de Danto es que, si bien éste le da todo el peso a la distancia entre los objetos artísticos y reales para determinar qué es el arte, resulta más ilustrativo analizar el espacio entre las representaciones sin más y las representaciones artísticas. Todas las representaciones son vehículos de significado. El arte es especial porque no transporta su significado, sino que lo transmite mediante la expresión. Ésta implica que no sólo hay un contenido en la obra de arte, sino que la obra de arte expresa la reacción del autor frente a la realidad.

Esto quiere decir que si la obra de arte no puede entenderse como vehículo de significado es porque existe una relación especial entre lo que la obra expresa y la manera en la que lo expresa, entre significado y materialidad. De este modo, el siguiente paso para dilucidar en qué consiste la obra de arte es analizar la relación que establece Danto entre la obra y sus propiedades materiales. El objetivo es determinar qué cualidades debe tomar en cuenta el espectador para poder tener acceso a aquello que aparentemente dota de identidad a la obra, a saber, la interioridad del artista.

Resulta revelador el concepto que adopta Danto para caracterizar la obra de arte: ésta es un significado encarnado. Parece que lo que el autor busca decir con esto es que la configuración del material de la obra de arte ya nos dicen algo acerca de ese pronunciamiento que se expresa. Las cualidades materiales que pertenecen a la obra no serían, por lo tanto, ni accidentales ni accesorias, puesto que contribuyen a que se logre la expresión.

Si el pronunciamiento del artista depende de la materialidad para transmitirse, ¿qué es en realidad lo que sucede en la creación artística? Es decir, ¿cómo establece el autor de la obra este vínculo esencial entre su pronunciamiento y la materialidad? ¿Qué quiere decir que el contenido *encarne*?

Para responder a esta pregunta, Danto retoma el problema de los indiscernibles. La intervención del artista, si bien en épocas anteriores había sido considerada tal en tanto que el artista convertía un objeto cualquiera en arte mediante ciertas modificaciones a su estructura material – un trozo de tela convertido en lienzo, un pedazo de mármol en escultura –, deja de ser una transformación de un objeto con la llegada de los *ready-made*. El crítico debe replantearse en qué puede consistir la interacción entre el creador y el objeto, para poder definir cuál es la relación que existe entre el arte y su soporte material.

La caracterización del objeto artístico como un vehículo de significado, como poseedor de cierto *aboutness*, apunta a que el artista convierte el objeto en arte cuando le introduce un significado. La creación va más allá de la alteración de las propiedades materiales, ya que éstas permanecen. En el caso del arte figurativo, la pintura no deja de ser pintura, la piedra no deja de ser piedra. Y los *ready-made* causan desconcierto precisamente porque no dejan de ser un urinal cualquiera, un banco con una rueda de bicicleta, un peine.

Tampoco cree que sea la consideración estética la que modifica las propiedades del objeto. El objeto no cambia de condición por el hecho de ser observado desde un marco teórico que lo justifique como tal³⁶. Para Danto, el espectador no cae en la cuenta de ciertas características que antes habían pasado desapercibidas cuando alguien le hace notar que se trata de un objeto artístico³⁷:

³⁶ Danto busca, nuevamente, criticar la teoría institucional de Dickie al emitir esta sentencia acerca de cómo la obra no cambia de estatus por ser observada como arte. En realidad, Dickie estaría de acuerdo con él. Éste no cree, de ninguna manera, que sea un cuerpo formal el que, de manera arbitraria, otorga el estatus de arte a un objeto. Efectivamente, Dickie defiende que la categoría “arte” es un estatus que el objeto adquiere. Sin embargo, esto es posible porque es un artista el que ve al objeto con otros ojos. El marco institucional, para Dickie, es consiste en un artista que cumple un rol culturalmente determinado, y que presenta un objeto a un público. (Cfr. George Dickie, *The Art Circle*). Como se verá en la argumentación que sigue, la manera en que el artista de Dickie confiere el estatus de obra de arte al objeto no es muy distinta a la manera en la que el artista de Danto *transfigura* el objeto en obra de arte.

³⁷ Cabe poner esto en duda. En realidad podría argumentarse que en muchas ocasiones los encuentros posteriores con una obra de arte, después de que le hemos contextualizado, descubren cualidades antes desapercibidas. Incluso Danto de alguna manera lo admite cuando habla de la identificación artística necesaria para la verdadera experiencia de la obra (la cual será revisada en el siguiente apartado): contextualizar la obra nos permite identificar las propiedades materiales que son relevantes para la obra de arte. Danto tendría, por lo tanto, que admitir que de la misma manera que identificamos propiedades relevantes, la identificación artística podría corregir nuestra precepción de ciertas cualidades.

[Mi principal interés] Reside en el hecho de que ningún conocimiento del objeto puede hacer que se vea diferente, que un objeto mantiene sus cualidades sensibles intactas sin importar cómo sea clasificado o cómo sea llamado. Para ponerlo en un lenguaje más contemporáneo, las experiencias sensibles de uno no pueden esperar ninguna alteración con los cambios en la descripción del objeto.³⁸

Quiere decir que la creación de la obra no se refiere a la transformación de un objeto. El significado encarna, de acuerdo a Danto, mediante una identificación artística. En “The Artworld”, Danto define el *es* de la identificación artística como la justificación de determinadas cualidades del objeto como esenciales para el objeto artístico. Sin embargo, esto no nos dice mucho. Lo que debe decirse es que la identificación artística consiste en la interpretación de ciertas propiedades materiales de un objeto como expresión de su estado interior. Y por esta razón es que el ser de la obra de arte está constituido por una interpretación.³⁹

Por lo tanto, la génesis del objeto artístico está ahí donde el artista brinda una interpretación de un objeto *x* que logra expresar un estado interior. La pregunta que quedó en el apartado anterior, acerca de cómo es que el objeto expresa, debe resolverse a partir de esta idea. No es que un pronunciamiento del artista respecto del mundo proyecte ciertos estados mentales a ciertas propiedades del objeto. La obra de arte encarna porque, mediante la interpretación de un objeto, el artista de alguna manera reconfigura la estructura material del objeto para que ésta exprese. Lo importante es que sólo expresa bajo la interpretación dada: si la interpretación cambiara, el objeto de arte sería distinto:

En el arte, cada nueva interpretación implica una revolución copernicana, en el sentido en que cada interpretación constituye una nueva obra, incluso cuando el objeto que ha sido interpretado de diferentes maneras permanece, como los cielos, sin transformaciones. Un objeto *o* es entonces una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es una suerte de

³⁸ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 98, “It lies [my main interest] in the fact that no knowledge of an object can make it look different, that an object retains its sensory qualities unchanged however it is classed and whatever it may be called. To put it in a more contemporary idiom, one’s sensory experience would not be expected to undergo alteration with changes in the description of the object”

³⁹ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 125

función que transfigura o en una obra: $I(o)=W$. Por lo tanto, incluso cuando o es una constante perceptual, las variaciones en I constituyen diferentes obras.⁴⁰

La obra de arte se crea en la interpretación de dos formas: en primer lugar, da existencia a la obra de arte (incluso cuando el objeto no sea producido), y además selecciona qué partes materiales pertenecen al objeto y cuáles a la obra. Sherri Irvin lo concibe como un conjunto de identificaciones artísticas interrelacionadas⁴¹; sin embargo, esto implicaría que a cada propiedad se le da una interpretación distinta y que, por lo tanto el objeto no se constituye como una totalidad. Más bien Danto parece apuntar a que el objeto es interpretado como un todo. La intención de expresar presente en todo acto creativo implica que el artista da una interpretación de todo un set de propiedades para poder materializar su pronunciamiento: la interpretación no se da sobre partes, sino sobre algo tomado como un todo.⁴²

A esta interpretación, Carroll la llama una interpretación constitutiva. La identidad de la obra de arte, su significado, se fija mediante este movimiento interpretativo: “La identidad del trabajo y su interpretación está lógicamente interrelacionadas, y ambas son una función de la locación en la historia del arte de la obra en cuestión.”⁴³ Si la interpretación constitutiva del artista fija el significado de la obra, esto implica que no toda interpretación es válida. Si la interpretación constitutiva está reinada por la intencionalidad del artista, quiere decir que las interpretaciones subsecuentes deberán responder a esta misma intencionalidad. La dificultad que se anunciaba desde que Danto califica la obra de arte como un pronunciamiento del artista respecto a su mundo hace su aparición explícita. Si la creación es un acto de pronunciamiento intencional, incluso ahí donde Danto habla de interpretación, se trata únicamente de la que el artista pueda dar de su propia obra.

⁴⁰ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 125, “In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation. An object o is the an artwork only under an interpretation I , where I is a sort of function that transfigures o into an artwork: $I(o)= W$. Then even if o is a perceptual constant, variations in I constitute different works.”

⁴¹ Cfr. Sherri Irvin, “Are Artworks Constituted by Interpretation?”

⁴² Cfr. Arthur Danto, “Final Remarks”

⁴³ Noël Carroll, “Danto, Style and Intention”

Pareciera que Danto abre la puerta a la interpretación del espectador. Ésta es, en contraposición a la constitutiva, una epistemológica. La experiencia de la obra de arte radica en una interpretación que pueda dar cuenta de la relación entre un trabajo artístico – contenido, expresión – y su contraparte material.⁴⁴

El error de Danto radica en las dos propiedades propuestas para caracterizar la obra de arte. Si lo que de verdad pretendía era la reformulación de la experiencia del arte tomó el camino equivocado. Una obra de arte caracterizada como *embodied meaning* implica la existencia de un significado fijo y “escondido” en la materialidad de la obra de arte. La posibilidad de una experiencia de la obra de arte activa se cierra. El espectador tiene aquí una sola tarea: la reconstrucción de las intenciones del artista para poder descubrir el mundo como lo miraba éste. El criterio de la corrección de la interpretación está determinado por las intenciones originarias: “(...) es difícil saber qué podría gobernar el concepto de una interpretación correcta o incorrecta si no es la referencia a lo que [el artista] pretendía.”⁴⁵

1.3 ¿Un espacio para el espectador? La interpretación como identificación artística

Danto enfatiza la intencionalidad del artista como único criterio que puede gobernar una interpretación. La experiencia de la obra de arte, por lo tanto, sólo puede aspirar a rastrear el *es* de la identificación artística para reconstruir la interpretación bajo la que el objeto es obra de arte.

El espectador lleva a cabo una interpretación epistemológica en la cual busca dar con la *ratio* bajo la cual determinadas cualidades materiales expresan la interioridad del artista. Si bien Danto afirmó que no se trata de decir que una vez que se le ha denominado arte a un objeto en particular se cae en la cuenta de ciertas características, lo que sí debe decirse, piensa Danto, es que en la experiencia de la obra hay tal cosa como una identificación artística que debe ser paralela a la identificación artística originaria para que pueda haber experiencia de la obra de arte. Lo que se pretende con la inclusión de tal

⁴⁴ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 113

⁴⁵ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 130

término es que, dada la condición histórica de la obra de arte, un objeto siempre se construye dentro de los márgenes de una teoría del arte, y no puede ser percibido como arte si no es dentro de los mismos márgenes dentro de los que fue creado:

Estoy tratando de afirmar que el ‘objeto estético’ no es una entidad platónica fijada eternamente, un objeto de goce más allá del tiempo, el espacio y la historia, eternamente ahí para la apreciación embelesada de los conocedores. No es únicamente que la apreciación sea una función de la localización cognitiva del esteta, sino que las cualidades estéticas del trabajo son una función de su propia identidad histórica, de manera que uno tendrá que revisar completamente su evaluación a la luz de lo que se descubra del objeto; puede ser que no sea el objeto que se pensó a la luz de la información histórica incorrecta.⁴⁶

La identificación artística tendrá, por lo tanto, dos momentos que, sin embargo, parecen darse a un tiempo: primero, consiste en reconocer que a lo que nos estamos enfrentando es una obra de arte, de manera que nos demos cuenta de que hay que buscar en el objeto algo más que su mera materialidad; segundo, consiste en reconocer la historicidad de la obra de arte para poder determinar qué características deben ser tomadas en cuenta para la evaluación de la obra.

De este modo, consiste, por un lado, en saber que a lo que nos estamos enfrentando es una obra de arte. Sólo en la medida en que estemos sobre aviso, podremos ser capaces de buscar cuál pudo ser la interpretación originaria bajo la cual se estructuraron las características materiales. Esto no quiere decir que la consideración estética sea la que determine cuál es una obra de arte, sino que implica que sólo captaremos el objeto en tanto que obra de arte si sabemos que nos estamos enfrentando a una. La razón es sencilla: dado que las características físicas no han sido modificadas, pero sí hay cualidades distintas que

⁴⁶ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 111, “I am trying to state that the ‘aesthetic object’ is not some eternally fixed Platonic entity, a joy forever beyond time, space, and history, eternally there for the rapt appreciation of connoisseurs. It is not just that appreciation is a function of the cognitive location of the aesthete, but that the aesthetic qualities of the work are a function of their own historical identity, so that one may have to revise utterly one’s assessments of a work in the light of what one comes to know about it; it may not even be the work one thought it was in the light of wrong historical information.”

abran un abismo entre la obra y su homólogo, necesitamos saber qué es lo que se nos presenta para poder ajustar nuestra visión al objeto.⁴⁷

Es decir, la pauta la marca el objeto al que nos enfrentamos: “(...) enterarse de que es una obra de arte significa que tiene cualidades a las que atender que su homólogo no-transfigurado no tiene, y que nuestra respuesta estética será diferente. Y esto no es institucional, es ontológico. Estamos tratando con un orden de cosas completamente distinto.”⁴⁸ No es una obra de arte porque lo tratemos distinto, sino que lo tratamos distinto porque es una obra de arte. Sin embargo, dada la indiscernibilidad, no podemos percatarnos de que debemos tratarlo distinto porque es una obra de arte si antes no sabemos que es una obra de arte. Y es aquí donde entra la identificación artística.

La identificación artística es necesaria, ya que no tenemos ningún criterio perceptivo que nos haga saber cómo tenemos que responder al objeto. Y la respuesta apropiada para el objeto artístico sólo se dará en la medida en que logremos penetrarlo para alcanzar el significado, de otra manera no estaremos experimentando el objeto en tanto que artístico, sino sólo como cotidiano. La identificación artística no define al objeto artístico como tal, sino que es la pauta para el espectador para que recuerde que tiene que buscar algo más que lo que se muestra a la inmediatez de los sentidos. Esta identificación artística es la primera

⁴⁷ Para Danto, dado que no puede reducirse la experiencia de la obra de arte a la experiencia sensorial, incluso si se admite la pertinencia de criterios estéticos en la obra de arte, la respuesta estética que se pueda tener es muy distinta cuando se da frente a la obra de arte y frente a las cosas reales. La respuesta estética, entendida simplemente como una respuesta emocional a las cualidades sensibles de la obra de arte, está supeditada a la captación del significado. Por lo tanto, hay ciertos objetos en los que puede hablarse incluso de una asimetría entre la respuesta estética frente al objeto real y frente a la obra que lo incluye. Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 106 ss

Posteriormente, en la medida en que se determine cuál es la relación que existe entre la obra y el objeto real, Danto abrirá un espacio para las consideraciones estéticas. La condición es que ésta siempre estén enmarcadas y supeditadas al significado de la obra, “No es que la estética sea irrelevante para el arte, sino que la relación entre el objeto artístico y su contraparte material debe ser captada de la manera adecuada para que la estética tenga alguna injerencia, e incluso cuando pueda haber algún sentido estético innato, el aparato cognitivo que se requiere para que entre en juego no puede ser considerado en sí mismo innato.” Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 107, “*It is not that aesthetics is irrelevant to art, but that the relationship between the artwork and its material counterpart must be gotten right for aesthetics to have any bearing, and though there may be an innate aesthetic sense, the cognitive apparatus required for it to come into play cannot itself be considered innate.*”

⁴⁸ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 99, “(...) *learning it is a work of art means that it has qualities to attend to which its untransfigured counterpart lacks, and that our aesthetic responses will be different. And this is not institutional, it is ontological. We are dealing with an altogether different order of things.*”

pauta para el espectador que guiará la experiencia. Se trata de una advertencia de que el objeto que se presenta tiene que experimentarse de manera especial. Se tiene que buscar la intencionalidad oculta.

En segundo lugar, una vez que mediante la identificación se nos ha hecho ver que el objeto es una obra y, como tal, necesita una óptica especial, será la misma identificación artística la que nos permita evaluar el contexto de la obra para así desentrañar la intención del artista y discriminar las cualidades que de hecho pertenecen a la obra respecto de aquéllas que sólo pertenecen al objeto:

(...) ciertamente se puede tener objetos – contrapartes materiales – en cualquier época en la que fuera técnicamente posible que llegaran a la existencia; pero las obras, conectadas con su contraparte material de maneras que apenas hemos comenzado a comprender, están tan referencialmente conectadas a su propio sistema de obras de arte y cosas reales, que es casi imposible pensar cuál pudo haber sido la respuesta al mismo objeto en otra época y otro lugar.⁴⁹

De esta manera, la experiencia de la obra de arte sólo es posible si estamos conscientes de que nos enfrentamos a una obra de arte y no a una cosa real, ya que sólo en esta medida podremos aproximarnos a la obra dentro de los límites marcados por ella misma. El arte está determinado por un marco teórico, pues es este marco en el que el artista realiza la identificación artística original.

Danto cree que bajo los criterios que brinda la identificación artística, puede llevarse a cabo lo que verdaderamente importa en la experiencia de la obra de arte: la captación del significado. Por ejemplo, en el caso de Gonzalez-Torres (figura 1), Danto cree que bastará con que mediante la identificación artística contextualicemos la pieza para saber que fue hecha para recordar la vida de dos amantes. Sin embargo, el examen que se realizó de las dos condiciones propuestas en *The Transfiguration...*, muestra que la identificación artística como verdadera experiencia de la obra no resuelve los problemas. Al contrario,

⁴⁹ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 112, “(...) you can certainly have objects – material counterparts – at any time in which it was technically possible for them to have come into existence; but the works, connected to the material counterparts in ways we have hardly begun to fathom, are referentially so interlocked into their own system of artworks and real things that it is almost impossible to think of what might be the response to the same object inserted in another time and place.”

nuevos problemas parecen surgir de la idea de que sólo la interpretación del artista es la correcta.

En primer lugar, una experiencia concebida de este modo nos hace cuestionarnos si de verdad alguien alguna vez ha tenido experiencia de una obra de arte. El problema radica no solamente en la identificación del contexto artístico-histórico de la representación – que Danto da por solucionado con la identificación artística. Incluso para los contemporáneos cabría poner en duda si se logra la interpretación exigida por Danto. Si la obra verdaderamente es una expresión de la interioridad del artista, de cómo éste ve el mundo, la reconstrucción del contexto es el menor de los problemas del espectador. Incluso un experto en historia del arte no podrá aspirar nunca a alcanzar la interpretación correcta pues, ¿cómo hacemos para ingresar a la mente de nuestro autor y explorar sus verdaderas intenciones? Tal vez Danto haría mejor en aceptar la alternativa propuesta por Matravers: si acaso, el espectador sólo puede aspirar a la intencionalidad del artista hipotético.

Si la que presenta Danto es la única posibilidad de tener una verdadera experiencia de la obra de arte, habrá que preguntarse si de verdad se ha dado la recepción de la obra en algún momento. Danto tiene en su contra el ejemplo de los clásicos. Si los espectadores no pudieran experimentar verdaderamente la obra por falta de acceso a la psique del artista, ¿cómo podríamos explicar que haya obras que tocan a espectadores diversos a lo largo de la historia?

Además habrá que preguntarse si los artistas de verdad conciben los objetos de arte como un puente para que el espectador acceda a su vida. Si regresamos al ejemplo de Ader, resulta significativo recurrir al título de la pieza: *I'm too sad to tell you*, (Estoy demasiado triste para contarte). Tal vez esto significa, al contrario de lo que Danto parece indicar, que el sentimiento del artista no puede transmitirse: incluso mediante la obra de arte, la subjetividad del artista permanece atrapada. Si esto es así, la obra de arte aspira, de alguna manera, a conectar al artista con el mundo y, del mismo modo, al espectador con el mundo, pero no a funcionar como un puente entre dos mentes.

Podemos considerar otros dos ejemplos parecidos. Gonzalo Lebrija propone una pieza en la que proyecta sobre la pared varios videos; en éstos se ve al artista salir de detrás

de la cámara y alejarse corriendo del alcance del lente atravesando el valle de Yosemite: *The Distance Between You and Me* (Figuras 3, 4). En realidad, no importa qué haga el espectador, éste permanece inmóvil observando desde lejos al artista correr libre por los parajes agrestes del valle, y alejarse de las miradas de los curiosos. Del mismo artista podemos considerar *Big Lamento* (Figura 5), en el que se presenta una escultura blanca de cerámica de un hombre recargado en la pared que parece estar llorando. Por más que el espectador trate de encontrarse con la mirada del hombre para tratar de determinar qué es lo que sucede, la cara está viendo directamente al muro y dando la espalda al espectador.

Por otro lado, una experiencia de la obra de arte entendida meramente como una identificación artística, como reconstrucción de la intencionalidad vía el contexto, parece ser únicamente para los estudiosos del arte, ¿qué pasa entonces con los espectadores cotidianos que tienen un conocimiento mínimo de la historia del arte? ¿Qué pasa, además, con la experiencia de la materialidad de la obra de arte? Bajo el escenario que deja la caracterización de la obra de arte de Danto, todo parece indicar que su insistencia en mantener vivo el sustrato material de la obra de arte no es sino fetichismo.

Y sin embargo, Danto no está dispuesto a ceder ante sus propias consecuencias. La insistencia en el término *embodied meaning* parecería sugerir que Danto no está convencido de que la obra se agote en el contenido expresivo. Además, *The Transfiguration...* insiste no únicamente en la interpretación originaria del artista, sino que en repetidas ocasiones Danto parecería dar a entender que la interpretación del espectador también funda la obra. De cualquier modo, para ceder ante estas inquietudes latentes en el texto, Danto tendría que renunciar a sus dos condiciones necesarias o cuando menos reformularlas.

2. Justicia para el arte en Gadamer: el abandono de lo estético y el regreso a la interpretación

La propuesta de Danto a primera vista podría parecer atractiva cara al problema del arte contemporáneo, ya que la introducción de las propiedades semánticas del objeto artístico parece ayudar a solucionar el problema de los indiscernibles. Una definición clasificatoria de arte basada en el *aboutness* y el *embodied meaning* apunta a brindarle al espectador pautas nuevas para que sea capaz de distinguir el arte del no-arte. Es por esta razón que Danto afirma que uno de los objetivos de la filosofía de arte es derivar en una nueva práctica de la recepción de las obras.

Sin embargo, la propuesta del norteamericano no deja de ser problemática. En realidad, la filosofía del arte planteada desde las dos condiciones semánticas analizadas en el capítulo anterior deja sin resolver el verdadero *quid* de la experiencia del arte. En primer lugar, si ésta es sólo recreación del mundo en el que se produjo la obra, tendrá que responderse qué papel juega la materialidad de la obra; como consecuencia, tendrá que responderse también qué papel juega la emoción en la experiencia del espectador y cuál es el límite del aspecto academicista de la interpretación.

En segundo lugar, Danto nunca deja bien claro cuál es el papel del espectador. En algunos fragmentos apunta a que la interpretación que lleva a cabo quien se aproxima a la obra es constitutiva. El espectador tendría entonces un papel activo en la experiencia de la obra como co-creador, y no tendría sentido sostener que la verdadera experiencia se da sólo ahí donde el espectador descubre el sentido escondido en la obra. De otro modo, no queda sino admitir que la tesis de la interpretación constitutiva queda desbancada por un papel pasivo del espectador, en el que la interpretación aspira sólo a extraer el significado original de la obra, mediante la reconstrucción del “mundo” de la obra – la intencionalidad del artista, el contexto histórico, artístico, etc.

En tercer lugar, ambas posibilidades representan problemas para la caracterización de la obra propuesta por Danto. Por un lado, si el espectador es pasivo y la obra de arte sólo funciona como un puente para llegar a otro mundo, entonces la pregunta acerca de lo propio

de la representación artística queda sin resolverse. Bajo este esquema, no hay forma de distinguirla de cualquier otra manifestación cultural en la que quedarán registradas las tendencias de una época determinada, como la manera de vestir, herramientas, etc. Además, tampoco habría manera de distinguirlo de otras expresiones de la subjetividad humana, como un diario, correspondencia, etc. Si, por otro lado, el espectador es activo y se sostiene su actividad como una interpretación originaria y constitutiva, la caracterización de la obra como *embodied meaning* se pondría en entredicho. No podría sostenerse que hay en la obra ya una determinación del sentido encarnada si lo que quiere decirse al mismo tiempo es que cada espectador contribuye en dicha determinación. Ahora bien, si de alguna manera pudiera salvarse dicha noción diciendo que el sentido *encarna* en cada encuentro con su espectador, aún quedaría por explicar cómo es que el espectador lleva a cabo esta actividad cooperativa que permite, en última instancia, que un sentido encarne en la materialidad del objeto.

La renuencia de Danto de admitir la problemática expresada anteriormente, parece radicar en su temor a que la nueva práctica de recepción de obras después del fin del arte se reduzca a relativismo. Si el espectador ha perdido las pautas sensoriales para guiar su aproximación, Danto cree que las propiedades semánticas constituyen un remedio ante el espectador que cree que donde cualquier cosa puede ser arte, también cualquier interpretación puede ser adecuada: sin un único significado, determinado desde la génesis de la obra de arte, ésta parecería convertirse en un espejo de la subjetividad que se aproxima a ella.

Derivado de esta visión, la experiencia del arte parecería estar atrapada en dos extremos. O bien afirmamos que se trata de un comportamiento absolutamente subjetivo, donde la obra sólo constituye un receptáculo de las intenciones del espectador. O bien afirmamos que consiste en una oposición objeto-sujeto, en la que la obra constituye un todo cerrado sobre sí mismo que debe ser violentado para ser penetrado en su significado.

En contraposición a la postura de Danto, se analizará la propuesta de filosofía del arte que podría derivarse de las consideraciones estéticas de Hans-Georg Gadamer. Ésta permite resolver los problemas que la propuesta de Danto no logra, en concreto, la aparente

disolución del espectador en la reflexión sobre las prácticas artísticas. Lo que se pretende defender es que cualquier obra de arte está inevitablemente referida a su espectador desde las características mismas que la constituyen, y, por lo tanto, cualquier filosofía del arte está incompleta si no logra dar cuenta del papel del espectador y de la experiencia de la obra de arte.

En primer lugar, debe decirse que la postura de Gadamer sí deriva en una nueva práctica de la recepción: la caracterización de la obra de arte como juego, como se verá en el siguiente capítulo, permite reconstruir los criterios bajo los cuales se da el encuentro entre el espectador y la obra de arte; estos criterios son posibles gracias a la introducción del espectador como un elemento activo en la experiencia de la obra de arte; y, a su vez, el espectador activo es posible sólo en tanto que se acentúa la interpretación como una actividad que constituye de la obra de arte. De este modo, la nueva práctica no sólo brinda criterios útiles para el espectador, sino que logra caracterizar una práctica artística que sí involucra a éste y le abre las puertas: una obra de arte abierta que no exige reconstrucción del “mundo”, sino su co-construcción.

Con el objetivo de ensayar las soluciones a las dificultades anteriormente expuestas, el presente capítulo explorará el ser de la obra de arte en Gadamer. Vale la pena recordar que, si proponemos una solución sostenida en Gadamer al problema del ser de la obra de arte, el único objetivo es derivar en la experiencia de la obra. Esto implica que la revisión de la naturaleza de la obra será sólo el paso previo al problema que considero verdaderamente significativo: cómo podemos tener un encuentro satisfactorio con la obra de arte. Creo que no debemos de perder de vista que lo central en la discusión del arte debe ser la experiencia del mismo por parte del espectador.

En el primer apartado, se parte del supuesto de que la obra de arte es una representación, para tratar de explorar qué es lo propio de la representación artística y qué características posee de suyo que nos permiten concebir al espectador como parte constitutiva. Se transitará del carácter simbólico a la obra de arte como imagen para dar paso a la apertura que involucra de manera inevitable al espectador. Además, se revisará en este mismo apartado la noción del reconocimiento propio de la representación artística para

dar cuenta del espectador como parte del mundo de la obra y no como un *voyeur* que se aproxima desde lejos y a escondidas.

Finalmente, en el segundo apartado se analizará qué tipo de identidad es esa que de suyo está referida a ser completada por alguien más: la identidad hermenéutica. Con este objetivo se reparará en la estructura de pregunta de la obra de arte para mostrar que la apertura de ésta no implica, de ninguna manera, un relativismo imperante en la práctica de la recepción. Como consecuencia se mostrará que el papel del espectador es activo y que debe entenderse como un trabajo de identificación hermenéutica, en oposición a la identificación artística de Danto, en el que el espectador se esfuerza por responder al reto emitido por el objeto artístico y diseñado para ser respondido únicamente por él.

2.1 ¿Una obra de arte abierta?

Danto tenía razón en buscar lo propio de la obra de arte en la representación. Sin embargo, el autor se pierde al tratar de dar con aquellas características que corresponden únicamente a la representación artística. Al enfatizar de sobremanera las propiedades semánticas de la obra de arte, se confunde la representación del arte con aquella propia del signo. El objeto artístico se convierte en pura referencia al mundo que lo vio nacer. Como se dijo, esta desafortunada identificación de la obra con sus propiedades semánticas deriva en una experiencia del arte como reconstrucción de un mundo ajeno al espectador, y en el olvido de la materialidad peculiar del objeto artístico.

Al contrario, es por medio de la caracterización de la obra de arte como imagen que es posible comenzar a resolver las problemáticas levantadas por el *embodied meaning*. Aquella no debe ser entendida como un significado determinado, pues así se implica que se trata de un objeto terminado en el que fue introducido un significado en el momento en el que fue creado. Y esto deriva en la falsa noción de que únicamente es posible acceder a la obra siempre que logre descubrirse en el objeto el significado que está ahí oculto y encarnado.

Para poder dar con aquello propio de la representación artística que culminará en la imagen, es necesario comenzar con el análisis de representaciones distintas al signo, como

el símbolo. En primer lugar, para evitar las consecuencias analizadas del *embodied meaning* es importante acentuar que la obra de arte es un proceso, no el resultado de un proceso en el que el artista encarna un significado.⁵⁰ Y se trata de un proceso porque en cada encuentro con el espectador, aquello presente en la obra de arte accede a su total manifestación. Si el contexto histórico y todas las condiciones en las que fue creada originalmente se han visto modificadas y sin embargo la obra de arte se muestra en verdadera plenitud a su espectador siempre cambiante, es sólo posible porque había en la obra algo todavía por ser determinado, algo que sólo llega a término cuando ese espectador en concreto se aproxima a ella: “Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado.”⁵¹

Como tal, no puede decirse que el sentido se agote en alguna interpretación, sino que el objeto permanece permanentemente configurándose. La obra de arte no encarna un sentido, sino que lo reconfigura inagotablemente. Esto permite que cualquier encuentro de cualquier espectador sea igual de originario que el acto mediante el que la obra se produce; y de este modo se eliminan las dificultades acerca de cómo es posible que el espectador logre encontrarse con la obra. El sentido no permanece velado para el espectador, oculto tras los obstáculos históricos que le impiden acceder al momento de la producción, ni tampoco enterrado en una subjetividad inalcanzable. El espectador participa cada vez en la configuración del sentido porque la obra de arte no es un significado ya encarnado, sino un símbolo, y solamente éste “(...) aparece como aquello que, debido a su indeterminación, puede interpretarse inagotablemente”.⁵²

La importancia de utilizar el símbolo para explicar de manera más propia el ser de la obra de arte radica en que, en realidad, el sentido accede a la presencia, con la misma intensidad, en la manifestación de la obra de arte tal y como le llega al espectador. En la obra de arte se da la unión indisoluble entre el símbolo y lo simbolizado⁵³, de tal manera

⁵⁰ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 202

⁵¹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 189

⁵² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 112-113

⁵³ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 116

que una vez que el espectador accede al primero no puede sino tener frente a sí también al segundo.

No se trata de que el significado originario palidezca una vez que el artista ha terminado la obra de arte, y permanezca por siempre escurridizo ante los ojos del espectador que no ha sido suficientemente cuidadoso como para reproducir todas las condiciones bajo las que fue traído a la existencia. Es decir que lo que se exige a Danto no es que admita que la experiencia de la obra de arte siempre sea defectuosa, ni que el espectador acuda al encuentro con la obra de arte sabiendo de antemano que no logrará vislumbrar sino un fragmento de la plenitud originaria del objeto artístico.

La experiencia de la obra de arte no es defectuosa ni parcial, sino que se da con plenitud cada vez que el espectador *acude* a la obra: en cada encuentro, la obra de arte se manifiesta con toda su plenitud, mostrándose desnuda y sin nada que ocultar: “La función representativa del símbolo no se reduce a remitir a lo que no está presente. Por el contrario, el símbolo hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre.”⁵⁴

2.1.1 Un árbol bien plantado mas danzante

Sin embargo, este paso no es suficiente para solucionar los problemas planteados anteriormente. Si llegáramos sólo hasta este punto, caeríamos en el mismo error de Danto al no dar con aquello que es propio de las representaciones artísticas. En realidad, a pesar de que en el símbolo adquiere una presencia absoluta lo simbolizado, el primero sigue siendo algo escogido de manera completamente arbitraria para *estar por otra cosa*. Esto quiere decir que, en el fondo, no hay nada especial en la materialidad del símbolo que permita que lo simbolizado se haga presente. De la misma manera que el signo, el símbolo no recibe sentido desde su propio contenido, sino que es consagrado como vehículo de ese *algo* que hace presente a los ojos del espectador: “También el símbolo se remonta a su fundación, que es la que le confiere su carácter representativo, pues su significado no le viene de su

⁵⁴ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 204

propio contenido óntico, sino que es un acto de fundación, de imposición, de consagración, lo que da significado a algo que por sí mismo carece de ella”⁵⁵

La imagen, por otro lado, tiene una función significativa propia, de tal modo que cumple con las especificaciones del símbolo analizadas anteriormente y que permiten solucionar parte de los problemas planteados por el *embodied meaning*, y sin embargo nos presenta el *plus* que permite hacer justicia al arte. En el caso de la imagen, no puede identificarse el momento de la fundación en el que se le otorgue una función significativa que no le corresponde de suyo.⁵⁶ Precisamente por esto podemos decir que está de suyo referida a su espectador. No es que el artista se haya encargado de dotar a la obra de arte de la función significativa que la determinaría de ahí en adelante, sino que la imagen podría concebirse al mismo tiempo como carente de fundación, y como fundada en cada encuentro con el espectador. De esta manera puede mostrarse que no hay un sentido oculto en la representación artística, sino que se consagra en su encuentro con el espectador concreto.

Como imagen, tomo aquí la caracterización hecha por Octavio Paz en *El arco y la lira*, de tal manera que se incluye bajo el término cualquier recurso artístico⁵⁷ que permite que lo re-presentado se haga presente, pero cuya materialidad, al contrario del símbolo, es esencial para que lo re-presentado acceda a plena presencia: “(...) sus imágenes [del poema] no nos llevan a otra cosa, como ocurre con la prosa, sino que nos enfrentan a una realidad concreta.”⁵⁸ Incluso cuando debe considerarse a las imágenes, igual que cualquier recurso artístico, como fruto de la intencionalidad del agente, éstas no pueden reducirse a lo que Paz llama una “verdad psicológica” – efectivamente, podría argumentarse, como lo hace Danto, que el objeto artístico nos brinda pistas sobre el artista y su vida interior – sino que se tiene que recordar que “(...) el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos.”⁵⁹ La imagen tendrá, por lo tanto, un modo de ser peculiar que

⁵⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 206

⁵⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 206

⁵⁷

⁵⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de cultura económica, 2003, p. 110

⁵⁹ Octavio Paz, *El arco...*, p. 108

permite una apertura única a su lector para que pueda encontrarse con el mundo que está ahí, presente siempre en ella.

La obra de arte, tomando palabras de Octavio Paz, es un *árbol bien plantado mas danzante*. No está del todo abierta, pues de lo contrario no podría hablarse de representación – que siempre es *de algo* –; pero, al mismo tiempo, dado que no hay un momento de fundación, tampoco puede decirse que se trate de una obra cerrada, representación fija que, como el *embodied meaning* de Danto, mantenga siempre un significado que debe ser develado. Así, en su encuentro con cada espectador, la obra de arte se bambolea al ritmo del espectador que, a su vez, sigue el paso que le marca la representación.

Lo que se intenta hacer patente mediante la introducción de esta imagen es la tensión constitutiva que Gadamer atribuye a la obra de arte, la cual parece abrir en última instancia las posibilidades de la experiencia. La obra es un árbol bien plantado, pues lo representado está en grado sumo en la representación y, por lo tanto, no admite cualquier lectura; pero es danzante porque, al estar como plena presencia en la representación, no permite más explicitación que la imagen misma, y, por lo tanto, necesita del espectador que le toque un son que le permita cobrar vida. La tensión se manifiesta en el hecho de que la obra de arte necesita del espectador que la anime, pero al mismo tiempo, ésta no está dispuesta a moverse a cualquier ritmo.

Lo que en realidad nos permite distinguir a la imagen del símbolo, y el motivo por el cual resulta más pertinente la primera cara al ser de la obra de arte, es que no se trata de un medio para alcanzar un objetivo fuera de ella. Lo verdaderamente importante radica no en que lo que representa está plenamente ahí, como también pasa con el símbolo, sino que en ese estar ahí nos dice algo absolutamente nuevo de aquello que representa:

(...) una imagen no se determina en modo alguno en su autocancelación, porque no es un medio para un fin. Hay aquí una referencia a la imagen misma en cuanto que lo que importa es precisamente cómo se representa en ella lo representado. Esto significa para empezar que la imagen no le remite a uno directamente a lo representado. Al contrario, la

representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello.

Si la imagen nos dice algo especial de aquello representado en el modo en el que está representado, es porque lo que está ahí, está de manera mucho más auténtica. El *plus* no radica en ser un pronunciamiento del artista; el espectador se demora en la obra de arte porque le dice algo verdadero del mundo mismo, no porque le muestre un punto de vista distinto al suyo. En este sentido la imagen sí representa un *plus*: si no fuera por ella, lo único a lo que tendríamos acceso sería a un árbol inerte como todos aquellos que hemos visto antes:

Por ejemplo, los cipreses de Van Gogh no son copia de unos cipreses originales, sino que éstos están representados de otro modo, de un modo único, son de otro modo y gracias a la obra; los cipreses del cuadro tienen una ‘realidad autónoma’, hablan por sí mismos, tienen un sentido propio más allá de los cipreses originales que pudieran haber fungido como modelo.⁶⁰

La obra de arte, sin embargo, nos abre las puertas a un mundo nuevo: un mundo sólo suyo que, aunque verdaderamente representa lo que hemos visto antes, nos lo muestra además bañado de otra luz:

“Cuando el símbolo está ahí, lo simbolizado no lo está *en un grado superior*. (...) En cambio la imagen representa también, pero lo hace por sí misma. Por el *plus* de significado que ofrece. Y esto significa que en ella lo representado, la ‘imagen original’, está ahí en un grado más perfecto, de una manera más auténtica, es decir, tal como verdaderamente es.”⁶¹

Bañado de otra luz que, además, es la luz verdadera. La imagen transforma lo representado, lo transforma en lo verdadero.⁶² El árbol que vemos no es un árbol trastocado, sino que la imagen logra captar el movimiento propio de la naturaleza, un

⁶⁰ María Antonia González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Herder, 2005, p. 71

⁶¹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, pp. 205-206

⁶² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 156

movimiento que no es respetado por la representación conceptual. Por esta razón, Paz piensa que, mientras que el conocimiento conceptual sólo puede brindarnos un conocimiento parcial del mundo, la representación mediante la imagen, que captura el movimiento mediante la representación de los opuestos, nos entrega el mundo como verdaderamente es.⁶³

Hablar de la representación en la imagen como aquello que *verdaderamente es* tiene otra consecuencia. El mundo de la obra de arte no está ahí para ser comparado con ninguno otro. Es decir que la obra de arte no se mide con nada fuera de sí misma. Danto se equivoca cuando se aproxima al ser de la obra de arte desde su diferencia con las cosas reales. La representación de la imagen es tan auténtica como cualquier objeto real. Y es así precisamente porque no se limita a copiar algo del mundo, sino que nos lo muestra de una manera completamente distinta. Así, la obra de arte verdaderamente funda lo real.⁶⁴

Podemos decir entonces que hay un sentido cognitivo en la representación de la imagen. No obstante, éste no consiste meramente en reconocer algo de nuestra realidad cotidiana – como se dijo, los límites entre lo real y lo representado no se marcan en términos de lo originario y la copia –, como si únicamente volviéramos a ver algo con lo que estamos familiarizados. Tampoco estriba, como pensaría Danto, en el acceso a un mundo que nos es ajeno, a un marco histórico distinto al nuestro, a una subjetividad peculiar distinta a la nuestra. El sentido cognitivo estriba en un reconocimiento en el que conocemos algo más acerca de aquello que se representa y que habíamos visto ya antes, algo que de alguna manera también es nuestro. Ahora bien, conocer algo más de lo ya conocido tampoco implica que la imagen funcione a manera de explicación de lo real, pues nuevamente estaría supeditada a la aparición de lo real como lo vemos comúnmente. Paz cae en la cuenta de la cualidad cognitiva de la imagen, pero tampoco está dispuesto a olvidar que se nos muestra algo más allá de lo real que nos interpela; en este sentido el poeta afirma que la imagen no explica sino *revela*:

⁶³ Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 134-136 The man feels alienated and isolated . But the possibility to grasp nature in the dynamic language of the poem allows the reader to identify himself with the reality shining through the words. The poem establishes an identity with the world, establishes an identity with its reader, and, finally, establishes an identity between reader and world. (BL 134-136)

⁶⁴ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, pp. 156-157

El poema – boca que habla y oreja que oye – será la revelación de aquello que la exclamación señala sin nombrar. Digo revelación y no explicación. Si el desarrollo es una explicación, la realidad no será revelada sino elucidada y el lenguaje sufrirá una mutilación: habremos dejado de ver y oír para sólo entender.⁶⁵

2.1.2 El largo retorno a casa

La experiencia de la obra de arte implica, por lo tanto, reconocimiento. La hostilidad del mundo de la representación como algo exclusivo del artista desaparece. Dado que la representación artística funda su propio mundo, no puede hablarse de continuidad absoluta respecto del mundo del espectador. Pero, al mismo tiempo, el reconocimiento del espectador es posible porque el mundo fundado por la obra de arte tampoco constituye una radical ruptura. Si el mundo de la obra fuera absolutamente autoreferencial – de la manera en que Danto sugiere que el artista en su proceder es completamente autoreferencial –, no permitiría ningún vínculo ni con nada fuera de sí misma, ni con su espectador. En cambio, el espacio fundado por la obra de arte “(...) no es en última instancia, una esfera separada de la realidad, sino un sitio o espacio privilegiado que permite otra mirada y otra experiencia de la realidad.”⁶⁶

Y, en tanto que es una discontinuidad continua, el reconocimiento es la actitud propia del espectador que corresponde a las cualidades de la imagen anteriormente analizadas. Éste es capaz de reconocer en el mundo de la representación el mundo en el que él mismo vive, no un mundo ajeno, pero lo ve como si lo viera por primera vez: “En el arte, el mundo se hace sólo más elocuente, más revelador”⁶⁷.

Existe un vínculo entre espectador y obra de arte que permite que el espectador participe en la manera en que la obra accede a plena presencia en la imagen. Ésta no es explicitada por un discurso distinto a la obra de arte, sino que el espectador debe encontrar

⁶⁵ Octavio Paz, *El arco...*, p. 47

⁶⁶ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 97

⁶⁷ Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 71

en ella misma aquello que se conoce de otro modo. Y el esfuerzo del espectador por encontrar ese *algo* que se muestra mejor consiste propiamente en abrir los ojos para lo que es, en salir de sí y vencer el olvido del mundo.⁶⁸

Mientras que el artista narcisista de Danto exige que el espectador concentre la mirada en su subjetividad exacerbada en el objeto artístico, el artista de Gadamer arrastra la mirada del espectador a la obra para mostrar un mundo exacerbado. Lo importante es destacar que este mundo exacerbado no es el mundo particular del artista, sino que lo que se acentúa es la comunión entre el mundo de la representación y el mundo del espectador. Ni siquiera puede decirse que se trate de un momento en que sintamos lo que el artista sintió: “Este desplazarse no es ni empatía de una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones; por el contrario, significa siempre un ascenso hacia una generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como la del otro.”⁶⁹ La obra asciende a una generalidad, pero no mediante la anulación de las particularidades, sino mediante su superación en una verdad que es común a todos.⁷⁰

Más aún, en la representación no sólo se abandona la subjetividad, sino que se abandona la cotidianeidad. Pero se abandona con miras de establecer un vínculo mucho más poderoso: “(...) el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo. A pesar de ello, se construye justamente su comunidad, y su intención es que esa comunidad se extienda a la *oikumene*, a todo el mundo habitado, que sea de verdad universal.”⁷¹ La verdad común no se encuentra en la cotidianeidad, sino en el mundo como verdaderamente se nos muestra en la representación. La obra de arte es entonces una manera de hacer presente la comunidad que existe entre sí misma y el espectador.

⁶⁸ Jean Grondin, *Introducción...*, p. 77

⁶⁹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 375

⁷⁰ Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 95

⁷¹ Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 98

El espectador ya no vuelve al mundo cotidiano, sino que verdaderamente emprende el camino a casa porque se encuentra con esta verdad.⁷² En el fondo, el encuentro con la obra está marcado por la nostalgia de la comunidad, por el deseo de salir del aislamiento. La obra cobra vida ante los ojos del espectador porque de alguna manera es capaz de anticipar la totalidad del sentido; ésta no se da como una imposición de las intenciones del espectador, sino como un verdadero reconocimiento del camino que lleva a casa. Cuando Benjamin Zander, director de la Orquesta Filarmónica de Boston, explica por qué somos capaces de anticipar las notas en una melodía, responde diciendo justamente esto, porque “(...) todos sabemos dónde está nuestro hogar”⁷³

Cuando finalmente el espectador regresa al mundo cotidiano, todo aquello que en un principio lo dejó con una sensación de desazón, de desconcierto, desaparece. La obra de arte lo ha obligado a mirar de nuevo y a hacer del mundo hostil, un lugar familiar.

2.2 Un espectador activo para una obra de arte abierta

Ahora bien, la posibilidad del reconocimiento no implica, de ninguna manera la disolución de la tensión que existe entre quien se aproxima a la obra y ésta. En realidad, la tensión que se mantiene es la verdadera condición de posibilidad del encuentro con el mundo de la representación artística. Solamente en tanto que existe esta tensión infranqueable, el espectador se da a la tarea de hacer un esfuerzo por reconocerse en el reto que implica la obra de arte. De este modo, se tiene que reconocer que el acercamiento de dos extrañezas es una labor que se impone a sí mismo quien se aproxima, pero únicamente a partir de las condiciones impuestas por la obra, pues es ahí donde tiene que encontrarse.

La obra de arte como la caracterizamos en el apartado anterior, por lo tanto, exige un espectador activo; alguien que esté dispuesto a asumir el trabajo de reconocimiento en el que la obra nos sumerge. Un espectador pasivo, que pretenda limitarse a presentarse frente a la obra para esperar que ésta le hable de un sujeto lejano, en un mundo lejano, no

⁷² Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 113

⁷³ Benjamin Zander, “On Music and Passion”, http://www.ted.com/talks/benjamin_zander_on_music_and_passion.html

permitiría que la imagen, verdadero ser del arte, cobrara vida. El espectador activo deberá darse a la tarea de entrar en diálogo con la obra de tal manera que ayude a construir el sentido de la obra: “(...) el arte, ya sea en la forma de la tradición objetual que nos es familiar, ya en la actual, desprendida de la tradición y que tan ‘extraña’ nos resulta, exige en nosotros un trabajo propio de construcción.”⁷⁴

Ahora bien, la principal labor del espectador consiste en no permitir que el reconocimiento colapse en la pérdida de la tensión propia de la imagen. La intención que debe prevalecer en el espectador es la de lograr actualizar la obra de arte, de manera que pueda reconocer en ella la verdad común, sin que esto implique hacer valer las pretensiones que él mismo pueda tener. La tensión propia de la obra de arte se corresponde con una tensión en la actitud del espectador. Por un lado debe reconocer que se acerca a la obra de arte con ciertas expectativas, pero la actitud que tome el espectador frente a estas determinaciones previas que dirigen de alguna manera su mirar será también de sospecha, de tal manera que sean sujeto de revisión y sustitución: “(...) la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados.”⁷⁵

La actividad del espectador debe pensarse, entonces, como un proyecto en el que continuamente está trabajando y que es sujeto constante de revisión. Ahora bien, lo que se describe no es un proceso temporal, sino un discurrir dialéctico en el que el espectador ajusta constantemente la anticipación del sentido en el momento en que la obra accede a su representación. La tensión se da entre lo que el espectador quiere encontrar en la obra y lo que ésta está dispuesta a dejarse decir; y el espectador debe estar consciente de la tensión originaria de manera que sea capaz de llevar a cabo el proyecto que implica la experiencia de la obra de arte.

Si el espectador es consciente de que lo que tiene en sus manos es un proyecto que se sustenta en la tensión es porque reconoce que hay algo en la obra de arte que no está enteramente a merced de las pretensiones de quien se aproxima. El espectador cae en la

⁷⁴ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 96

⁷⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 333

cuenta de que hay algo ahí para ser comprendido: “(...) su identidad [de la obra de arte] consiste precisamente en que hay algo ‘que entender’, en que pretende ser entendida como aquello a lo que ‘se refiere’ o como lo que ‘dice’.”⁷⁶ Como algo que está ahí para ser comprendido, la obra de arte en realidad supone un reto para quien se aproxima a ella.

En esto radica la identidad hermenéutica de la obra de arte: hay algo ahí que se muestra al espectador de manera plena en la imagen, pero lo que se muestra no puede acceder a la representación sino hasta que el espectador abre los ojos, se acerca a ella y está dispuesta a hacerla hablar. La obra de arte está ahí para provocar al espectador, lo reta a que sea capaz de, es esas condiciones históricas extrañas, la violente y la oblique a decirle algo. Esta identidad termina de caracterizarla como algo que está en cierto sentido incompleto hasta que el espectador se da a la tarea de responder al desafío que la obra emitió: “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”⁷⁷.

La obra de arte, por lo tanto, tanto desde la imagen que exige reconocimiento, como desde esta identidad hermenéutica, está inevitablemente referida a su espectador. El reto emitido, además, no es un reto emitido simplemente a una generalidad; y, por lo tanto, la respuesta que espera la obra de arte para consolidarse como construcción no es la respuesta de una generalidad, sino la de un espectador concreto. Cuando hablo de un espectador concreto tampoco me refiero a que la obra de arte esté pensada, como una carta, para ser recibida por un espectador con un rostro y una historia definidos, sino que quiero decir que la obra de arte depende de una historia particular, cualquiera que sea, para lograr acceder a su plena representación. Y pide esta historia particular porque la obra de arte la interpela directamente: “(...) ésta [la obra de arte] dice algo a cada persona como si fuera dicho especialmente a ella, como algo presente y contemporáneo.”⁷⁸

A la identidad hermenéutica de la obra de arte corresponde una identificación hermenéutica por parte del espectador. La obra abre el diálogo al interpelar directamente a

⁷⁶ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 73

⁷⁷ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 73-74

⁷⁸ Hans Georg Gadamer, “Aesthetics and Hermeneutics”, en *Philosophical Hermeneutics*. California: University of California Press, 1977, p. 100

quien se aproxima a ella. El espectador debe reconocer que eso que está ahí, en plena presencia, esperando ser comprendido, quiere hablarle. La identificación hermenéutica consiste en reconocer el reto en el que lo involucra la obra de arte, en reconocer aquello que quiere ser comprendido, y en dejarse hablar por ese algo. Si la obra de arte, por tener esta identidad hermenéutica, necesita de la respuesta del espectador, el espectador debe, primero, dejarse preguntar.

Nuevamente, la tensión propia de la obra de arte espera encontrar su correlato en la tensión del movimiento interpretativo de su espectador. Como se dijo, no se espera que el espectador dé la respuesta que podría dar cualquiera, sino que se le exige que responda él mismo; el espectador no es un receptáculo vacío para ser llenado por las pretensiones arbitrarias de la obra, como sí sucede en el significado encarnado de Danto. De este modo, la disposición para dejarse preguntar por la obra “(...) no presupone ni ‘neutralidad’ frente a las cosas, ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios.”⁷⁹

La actitud que debe prevalecer para evitar la cancelación de quien se aproxima a la obra debe ser de disposición a escuchar lo que la obra tiene que decir, pero escucharla desde sus coordenadas espacio-temporales peculiares. La manera de hacer prevalecer la tensión del reconocimiento consiste en admitir que lo que aquella extrañeza nos presenta tiene actualidad para nuestras propias opiniones. El espectador escucha lo que la obra de arte tiene que decirle porque reconoce que hay ahí algo valioso para su propio conducirse en el mundo. De esta manera, no basta con eliminar las condiciones particulares de su encuentro, sino que tiene que hacer un esfuerzo por relacionar esas condiciones con lo que adquiere presencia en la imagen:

Cuando se oye a alguien o cuando se emprende una lectura no es que haya que olvidar todas las opiniones previas sobre su contenido, o todas las posiciones propias. Lo que se exige es simplemente estar abierto a la opinión del otro o a la del texto. Pero esta apertura implica siempre que se pone la opinión del otro en alguna clase de relación con el conjunto de las

⁷⁹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 335-336

opiniones propias, o que uno se pone en cierta relación con las del otro.⁸⁰

El acercamiento del espectador no es nunca imparcial. Como busca reconocerse en lo que acontece, busca que aquello le diga algo acerca de su mundo, acerca de su propia vida incluso. Lo importante es tener siempre en mente que ésta no es una actitud arbitraria o impositiva de parte del espectador. La obra de arte misma pide, desde su constitución incompleta, que el espectador busque en ella la *ratio* para invitarla a entrar en su vida. Con todo y esto, también es importante recalcar que permanece una tensión entre la particularidad de las condiciones de quien se acerca y la generalidad de la verdad común: en última instancia, no se trata de que el espectador vea algo en la obra que posteriormente podrá aplicar en una situación concreta de su vida diaria, sino que “(...) el intérprete no pretende otra cosa que comprender este asunto general, el texto, esto es comprender lo que dice la tradición”⁸¹

Ahora bien, se trata de buscar en la obra la *ratio* que permita este paso: el constante movimiento dialéctico entre la generalidad y la particularidad. Para poder defender esta búsqueda del espectador en la obra y esta co-construcción del sentido, se tiene que dejar en claro que la actualización exige que aquél cumpla con ciertas condiciones. Así como el espectador no es un receptáculo vacío en el que la obra hacer valer de manera despótica sus pretensiones, el espectador tampoco puede tomar esta actitud. El reconocimiento materializado en esta identificación hermenéutica exige que sea siempre un esfuerzo libre pero dirigido; por lo tanto, la identidad hermenéutica no es una identidad arbitraria o fantasmagórica.⁸²

Como se dijo, la imagen implica siempre una tensión que condensa la apertura y la determinación de la obra. La identidad hermenéutica es expresión de esta bipolaridad y es, por lo tanto, una pregunta que se levanta al espectador. Así, el reto que se deriva del encuentro no es un reto que el espectador pueda aspirar a cumplir bajo cualquier criterio,

⁸⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 335

⁸¹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 396

⁸² Cfr, Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, pp. 74-75

sino que se da siempre dentro de ciertos límites porque es pregunta. La identidad hermenéutica de la obra de arte, por lo tanto, se define como la pregunta con la que aquélla interpela al espectador. Como la imagen, “(...) la esencia de la pregunta es el abrir y mantener abiertas posibilidades”⁸³. Pero las posibilidades que se abren son siempre las que la obra quiere: “(...) para todo conocimiento y discurso que quiera conocer el contenido de las cosas *la pregunta va por delante.*”⁸⁴

La estructura de pregunta como lo primordial en la identidad hermenéutica implica, en primer lugar, que el espectador reconozca el carácter prácticamente provisional de la anticipación de sentido; ahí donde la imagen hace que lo representado adquiera presencia absoluta, en un proceso dialéctico, la obra de arte emite no una, sino una serie de preguntas que han de ser respondidas por el espectador.⁸⁵ La respuesta que éste dé, por lo tanto, no es una respuesta plenamente libre, sino una respuesta guiada y dirigida por el sentido de la representación; a su vez, la respuesta que ha sido capaz de seguir la pauta que le marcó la obra de arte, contribuye al enriquecimiento del sentido y verdaderamente lo completa.

La siguiente cuestión a responder es cómo puede el espectador sentirse aludido por la pregunta, y cómo puede el espectador dejarse guiar por las pautas marcadas por la obra. La única manera que tiene el espectador de saber qué se espera de él y en qué rango puede jugar con sus respuestas es comenzar por quebrantarla con una pregunta. La pregunta, sin embargo, sólo se hará patente desde la lectura de la obra misma: “Se trata de un acto sintético. Tenemos que reunir, poner juntas muchas cosas. Como suele decirse, un cuadro se ‘lee’, igual que un texto escrito.”⁸⁶ Por lo tanto, cuando hablamos de violentar la obra de arte, verdaderamente hablamos de una actividad del espectador que exige faltarle al respeto a la unidad de la obra para volver a unirla: se trata de un verdadero trabajo de construcción. La identificación hermenéutica se asemeja en este sentido a la labor de Penélope: se destruye y, mediante las preguntas, se guía la construcción.

⁸³ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 369

⁸⁴ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 440

⁸⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 364

⁸⁶ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 75

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que la experiencia de la obra de arte se reduzca a un análisis semiótico del contenido de la obra. No se trata de un método con el que se busque desentrañar un significado oculto mediante el análisis de pistas sensoriales. La lectura radica no en la disección de los elementos, sino en el proceso del volver a construir; el objetivo de toda lectura radica, finalmente, en dar unidad a lo que se lee para que el sentido aparezca. No debe olvidarse que la obra de arte es un todo⁸⁷ y, por lo tanto, debe leerse como tal. Cada uno de los elementos que forman parte de la obra de arte deberán ser integrados en este proceso de lectura que aspira a la unidad de sentido: tanto los elementos materiales como las propiedades semánticas de Danto.

Con esto se hace patente una aclaración que resulta de suma importancia para distanciar la experiencia de la obra de arte de aquella que la concibe como una experiencia inmediata de las propiedades materiales del objeto. El hecho de hablar de la imagen como una presencia absoluta no implica que el sentido se identifique con las propiedades materiales. Lo que esto quiere decir es que en la experiencia de la obra de arte la presencia absoluta de lo representado en la imagen posibilita el acto de lectura que implica la identificación hermenéutica. Ésta se compromete, como se dijo, a la co-construcción del sentido que accede a la plena presencia; pero ésta se lleva a cabo mediante la consideración de todos los elementos que se manifiestan ahí. De este modo, no se pretende decir que la identificación hermenéutica anule la consideración de la historicidad de la obra de arte, sino que la consideración es de una historicidad especial, que no se diluye en las condiciones en las que fue producida. La identificación hermenéutica es un esfuerzo del espectador por darle unidad y sentido a esta historicidad especial que incluye tanto el horizonte de la obra como el horizonte del espectador: “Pero en esta comprensión habrá siempre algo más que la reconstrucción histórica del ‘mundo’ pasado al que perteneció la obra. Nuestra comprensión contendrá siempre al mismo tiempo la conciencia de la propia pertenencia a este mundo. Y con esto se corresponde también la pertenencia de la obra a nuestro propio mundo.”⁸⁸

⁸⁷ Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 99

⁸⁸ Has Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 359

La identificación hermenéutica permite que exista un rango variado de interpretaciones distintas, y dentro de éstas, el peso que se dé a las condiciones históricas de la producción de la obra puede variar, dependiendo de las conexiones que establezca el espectador entre aquéllas y las propias.⁸⁹ Como el reto que la obra emite a cada espectador es distinto, la respuesta que se dé frente a aquél también será distinta. Para que la interpretación pueda mantenerse como una identificación hermenéutica se tendrán que cuidar tres cosas: en primer lugar, estar consciente de que el movimiento no es nunca un proceso de reconstrucción histórica; en segundo lugar, estar consciente de que se trata de un proceso y no de una interpretación acabada; tres, estar consciente de que se trata de un proceso de construcción de sentido en el que el espectador participa activamente tomando en consideración tanto sus propias coordenadas históricas como el horizonte de la obra; y finalmente, que el proceso de construcción se lleva a cabo siguiendo siempre las instrucciones que encontramos en la propia obra de arte.

Con esto en mente, se pretende ensayar en el siguiente capítulo el modelo de interpretación que coincide con las condiciones de la identificación hermenéutica. Para lograr esto se tiene que tomar en cuenta lo siguiente. Contrario a lo que Danto propone, la interpretación no consiste en un mero movimiento de recreación del horizonte del artista. En primer lugar porque el horizonte de la obra de arte, el que debe ser tomado en cuenta por encima del artista, no es una copia de las condiciones del mundo en un periodo determinado vistas bajo una subjetividad determinada; la obra de arte funda su propio mundo y, con ello, su propio horizonte. En segundo lugar, hay que recordar que la representación artística constituye un *plus*, uno que no consiste en la toma de postura del artista, sino en una verdad común que se hace presente ahí.

El academicismo en el que parecía haber caído la experiencia de la obra de arte – aquél que exigía un conocimiento exhaustivo de la historia del arte, del mundo y del artista

⁸⁹ María Antonia González Valerio propone, por ejemplo, una interpretación narrativa en la que el espectador busca crear una trama de conexiones históricas que le permitan dar sentido a la obra a la que asiste. La autora reconoce que la trama histórica varía dependiendo del intérprete. En primer lugar, dependiendo de los conocimientos que tenga el espectador de la obra de arte, la interconexión histórica será más o menos profunda. En segundo lugar el orden los puntos de encuentro entre la obra de arte y este entramado histórico variarán también dependiendo de qué elementos acentúe el espectador en el análisis. Cfr. María Antonia González Valerio, “Mind the Gap”

para poder reconstruir el entramado de la obra – se transforma. Efectivamente, la experiencia de la obra de arte tiene un sentido cognitivo, pero éste debe ser entendido como un reconocimiento que permite al espectador entrar en juego con la obra cuando acepta el reto que le plantea. Y con esto se puede comenzar a resolver el problema del lugar del espectador en la obra de arte: no es un extraño, sino que es un participante que coopera con la obra en su creación.

3. Hacia un nuevo modelo de la experiencia de la obra de arte: el espectador lúdico

La comprensión del ser de la obra de arte bajo las coordenadas expuestas en el apartado anterior, permite finalmente dar el paso que era inimaginable desde la filosofía del arte de Arthur Danto: un paso hacia una filosofía del arte que abarca no sólo la preocupación por el ser mismo de la obra desde el mundo del arte, sino una que comprende a la obra desde el siempre cambiante mundo del espectador.

Ahora bien, una vez establecido que el ser de la obra de arte permanece siempre abierto para el espectador que se aproxima a ella, corresponde analizar cuál es la actitud de quien se dispone a responder a la pregunta emitida por la obra de arte. En el apartado anterior se dijo que la clave para la experiencia de la obra de arte radica en la no-diferenciación estética, pero no basta con indicar los comportamientos equivocados. Del mismo modo que a partir del ser de la obra de arte se descartaron tanto la conciencia estética como la conciencia histórica como comportamientos adecuados frente a la representación artística, es importante ahora derivar de esa misma caracterización una actitud por parte del espectador que corresponda a la identidad hermenéutica del objeto artístico. Así, el presente capítulo tiene como objetivo explorar un modelo de experiencia del arte que responde tanto a las necesidades planteadas por la obra de arte, como a las del mundo del espectador, en tanto que ambos son acontecer.

En primer lugar, es importante comprender por qué la estética, entendida como el reduccionismo llevado a cabo por la conciencia estética, deberá ser superada en la experiencia del arte, de modo que ésta sea comprendida desde la hermenéutica. La experiencia de la obra de arte entendida de esta manera será el primer paso para que el espectador sea capaz de ver al objeto artístico en su apertura. A la identidad hermenéutica de la obra de arte corresponde, como dijimos, un movimiento de identificación hermenéutica, en contraposición a la identificación artística propuesta por Danto. Esta identificación hermenéutica debe ser entendida como experiencia hermenéutica, de modo que el acercamiento a la obra sea concebido justamente como experiencia. Así, el comportamiento frente al arte se articula con el comportamiento del hombre frente a su

realidad histórica: no hay necesidad de abrir un abismo entre la experiencia del mundo y la experiencia del mundo de la obra de arte, sino que ambos son un movimiento de interpretación y comprensión.

En el primer apartado de este capítulo se analizará cómo el concepto de experiencia hermenéutica se traslada a la experiencia del arte. Con este objetivo se retomará la apertura de la obra de arte al espectador, de manera que cada encuentro pueda ser entendido como una reconfiguración de sentido. Por otro lado, el análisis del concepto de experiencia hermenéutica en el mundo de la obra de arte permitirá mostrar que no debe entenderse como experiencia del arte, es decir, como una experiencia que pueda deshacerse de las condiciones particulares del encuentro para postularse como un canon general de aplicación al conjunto de obras de arte. Al contrario, se intentará mostrar que para hacer justicia al encuentro deberá pasarse de la experiencia del arte a la experiencia de la obra de arte; es decir, la comprensión de la aproximación desde la experiencia hermenéutica nos permitirá comenzar a dilucidar que cada encuentro con una obra de arte es un encuentro con un mundo distinto: no puede asimilarse al encuentro con otras obras de arte, ni a otros encuentros con la misma obra de arte.

Además, como consecuencia de la experiencia de la obra de arte como experiencia, se analizará también cómo es que el espectador regresa a sí mismo en el encuentro con la obra, de manera que la comprensión del objeto artístico es también comprensión del espectador de sí mismo. El encuentro con la obra entendido como una experiencia en la que el espectador accede a sí mismo, posibilita redondear la idea del espectador como co-creador de la obra de arte, de manera que el mundo del arte de Danto está radical e inevitablemente referido al mundo del espectador desde su misma constitución. De este modo, se intentará mostrar la transición de la concepción de estos dos mundos aparentemente separados, a un mundo que los une, en el que uno no puede comprenderse sin el otro: el mundo de la obra de arte. La experiencia de la obra de arte entendida así permitirá, además, comenzar a desmentir la idea de que una aproximación a un objeto de arte debe ser visto como el comportamiento de un sujeto frente a un objeto

Así, una vez que se ha establecido que la aproximación a la obra de arte es una experiencia, es decir, un movimiento de comprensión, que no es distinto de la experiencia del mundo por parte del hombre, es necesario ahondar en el mundo que funda la obra de arte como un mundo en el que las fronteras del espectador y el objeto como tal se desdibujan. Con este objetivo, en la segunda sección de este capítulo se ahondará en la obra de arte como fundadora de un mundo, un “espacio magnetizado”, en el cual confluyen el mundo de la representación artística y el mundo del espectador. Se analizará en primer lugar la temporalidad de la obra de arte que permite la apertura hacia el espectador. El eterno presente de la obra de arte se verá como condición de posibilidad de la experiencia, en tanto que es éste el que posibilita que el objeto artístico sea comprendido como acontecer, y, por lo tanto, permite también que el espectador siempre nuevo sea capaz de participar en el sentido de la obra de arte, sin importar que no haya sido parte del mundo en el que el objeto fue creado originalmente.

Posteriormente, el “espacio magnetizado” de la obra de arte se analizará a la luz del concepto de la fusión de horizontes, a partir del cual la obra de arte no sólo funda su propio mundo, independientemente del mundo que la vio nacer, sino que éste incluye al mundo del espectador que se aproxima a ella. El espacio magnetizado posibilita no únicamente el encuentro con la obra de arte, sino la participación del espectador en el acontecer del sentido.

Finalmente, en la tercera sección del presente capítulo, se analizará la experiencia de la obra de arte como juego. El objetivo de este tercer apartado es mostrar que el mundo de la obra de arte, ese espacio magnetizado que se caracterizó en el apartado anterior, no está abierto a cualquier tipo de espectador, sino únicamente a un espectador lúdico, dispuesto a comprender la obra con la seriedad propia del juego. Y esta seriedad implica necesariamente la sujeción a ciertas reglas. Así se intentará mostrar que la apertura constitutiva de la obra de arte no implica, como Danto tanto lo temía, el relativismo en la interpretación: la obra de arte no es un receptáculo en el que el espectador vacía sus propias intenciones. Sin embargo, el análisis mismo del juego y su vaivén nos permitirá mostrar que la sujeción del espectador a las reglas no es siempre la misma, sino que el acontecer del

juego modificará las reglas para cada encuentro, en tanto que es el juego mismo el que se modifica.

En este apartado, con el análisis de las nociones de la auto-representación y la representación, se terminará de caracterizar la experiencia de la obra de arte y, sobre todo, el papel del espectador en la co-creación de la misma. En primer lugar se analizará la noción de la auto-representación de la obra de arte, con el fin de mostrar que, como se dijo anteriormente, es el propio mundo de la obra de arte, analizado en el capítulo previo, el que accede a la representación; es decir que es este mundo particular el que se juega, con las reglas y los límites que él mismo impone. En segundo lugar, será necesario limitar estas mismas reglas, ya que el juego que se representa no es siempre el mismo: el juego como representación analizará el encuentro con la obra como un acontecer de sentido siempre cambiante y, por lo tanto, siempre sujeto a reglas nuevas.

Finalmente, una vez establecido el modo de darse de la obra de arte en el juego, y el papel que juega el espectador como jugador, será necesario determinar si todavía puede hablarse de límites en la actividad co-creadora del espectador, y, de ser el caso, cuáles deben de ser los baremos de adecuación de la interpretación del espectador de un objeto artístico determinado bajo los cuales se da esta re-creación del sentido.

3.1 La experiencia de la obra de arte como experiencia

Como se vio con la no-diferenciación estética, la obra de arte exige de todo el que se aproxime a ella una actitud especial. El objetivo es no restringir la experiencia de la obra a sólo una de sus dimensiones. Tanto la actitud que se limita a captar la obra de arte en la inmediatez de su materialidad, criticada por Danto, como aquélla que busca concentrarse en las condiciones semánticas de origen de la obra, como de hecho propone Danto, constituyen una miopía que no puede hacer justicia al ser de la obra de arte.

En palabras del propio Gadamer, “Para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la pureza de lo estético.” De este modo, la experiencia de la obra de arte, más que entenderse como una mera experiencia estética,

deberá entenderse como hermenéutica, es decir, como una verdadera experiencia que involucra al espectador como un ser histórico, y que comprende a la obra de arte también como acontecer:

La estética debe subsumirse en la hermenéutica. Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición.⁹⁰

La necesidad de comprender la experiencia del arte como cualquier otra experiencia a la que se enfrenta el hombre como un ser histórico consiste en que no hay nada que se presente como inmediato. Al contrario, cualquier objeto al que se enfrenta el hombre está despojado de su sentido originario y, por lo tanto, exige un espíritu que lo descubra.⁹¹ Hablar de la necesidad de descubrimiento implica más una re-creación de sentido que la mera recreación de la intencionalidad del artista.

Como se vio anteriormente, el ser de la obra de arte implica de suyo una cierta incompletud que sólo puede solucionarse en el encuentro con el espectador. La identidad hermenéutica de la obra de arte implica, como ya se dijo, que la obra se comporte a manera de pregunta; de este modo, es sólo en la respuesta del espectador que el sentido cobra vida. No es, por lo tanto, una realidad muerta, sino una que vive solamente en su encuentro con quien acepta el reto y está dispuesto a responder. Si esto es cierto, el descubrimiento al que se refiere Gadamer consiste en la participación del espectador en la configuración del sentido, y no en el mero descubrimiento de un significado terminado y oculto en las propiedades materiales de la obra de arte. Frente a la noción del *significado encarnado* se levanta la idea de una obra siempre abierta, con un sentido que se configura en el encuentro

⁹⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007, p. 217

⁹¹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p.218

con el espectador. Y es esto lo que representa una ventaja de la postura de Gadamer frente a la de Danto.

Es en este sentido en que nos referimos a la re-creación: el espectador, en el encuentro con la obra de arte, lleva a cabo un nuevo movimiento de creación de la obra misma en tanto que la dota de sentido en una realidad nueva.

De este modo, la aproximación a la obra de arte es experiencia en tanto que es encuentro con una realidad que de suyo está referida a quien se acerca, y, por lo tanto, porque consiste en una co-construcción que se encarga de complementar aquello a lo que se enfrenta. La experiencia de la obra de arte es experiencia porque exige que el espectador se deje de comportar como un extraño frente al objeto, y se comprometa en la creación del sentido de la obra de arte:

Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser comprendida como experiencia. La experiencia del arte no debe falsearse como la posesión de una posición de formación estética, ni neutralizar con ello la pretensión que le es propia. (...) todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de ese acontecer.⁹²

Cuando se reconoce en la obra de arte el carácter eminentemente abierto y, por lo tanto, incompleto sin el encuentro con el espectador, se reconoce que cuando hablamos de objeto artístico no nos referimos propiamente a un objeto ajeno a quien se enfrenta a él. Y, de la misma manera, el hablar de la experiencia de la obra de arte niega que se trate de un sujeto que se aproxima a un objeto extraño. Las fronteras tanto del sujeto como del objeto se borran en el momento en que la aproximación se concibe como una experiencia. De la misma manera que la identidad hermenéutica implica que sea el espectador el que re-crea el

⁹² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 141

sentido en el momento del encuentro, la experiencia de la obra implica que el espectador también se modifica en la obra de arte.⁹³

La propuesta de Danto no es del todo ajena a la idea de la transformación del mismo espectador en la experiencia del arte. Como se vio, el norteamericano reconoce como momento de la interpretación la transfiguración misma de quien la experimenta: la obra de arte puede reconocerse como un instrumento de auto-revelación en tanto que el espectador se ve transfigurado en el tema de la representación.⁹⁴ Sin embargo, esta idea será luego superada por la noción de que la obra de arte, más que un espejo, funciona como una ventana para ver el mundo con los ojos del artista⁹⁵. Las consecuencias que tiene este cambio en la postura del autor no deben ser pasadas por alto, pues en realidad reflejan el modelo de experiencia a superar si quiere abrirse el mundo de la obra de arte a la comprensión y, por lo tanto, a la participación del espectador.

Al momento de concebir la obra de arte como los ojos a través de los cuales su creador mira el mundo, y, por lo tanto limitar la interpretación a la que el propio artista pueda dar de su obra, Danto busca que la experiencia de cualquier espectador pueda deshacerse de las condiciones particulares del encuentro para descubrir la objetividad del significado que está configurado desde el inicio y encarnado en la obra. En este caso, se trata de un sujeto que se aproxima a un objeto terminado. Como tal, el sujeto deberá prescindir de su subjetividad para tener una verdadera experiencia del objeto, y dicha experiencia deberá ser repetible para cualquiera que se aproxima a la obra. Sin embargo, como se vio en el primer capítulo, concebir la obra de arte como un objeto con un significado encarnado no permite abrir el mundo del arte al espectador; y, sobre todo, el carácter cerrado de la obra de arte no posibilita el acceso al significado, incluso cuando las propiedades materiales sean expresión del mismo.

El modelo de experiencia que propone Gadamer se contrapone directamente a la idea de Danto. Lo que Gadamer exalta en la experiencia es la particularidad de las

⁹³ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 145

⁹⁴ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 173

⁹⁵ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, pp. 207 y 208

circunstancias del espectador que se acerca a la obra. Y la reivindicación de la historicidad de cada encuentro con la obra permite, en primer lugar, abrir el mundo del arte a su espectador; y en segundo lugar, abre también la posibilidad de tener acceso al sentido de la obra, precisamente porque no se trata de algo ya acabado, sino de una co-creación entre obra y espectador:

La experiencia sólo se da de manera actual en las observaciones individuales. No se la sabe en una generalidad precedente. En esto justamente estriba la apertura básica de la experiencia hacia cualquier nueva experiencia; esto no sólo se refiere a la idea general de la corrección de los errores, sino que la experiencia está constantemente referida a su continuada confirmación, y cuando ésta falta ella se convierte necesariamente en otra distinta⁹⁶

Concebir el encuentro con la obra de arte como experiencia implica, por lo tanto, que siempre podrá haber una nueva experiencia de la obra. Al contrario, el significado encarnado espera que la experiencia frente a una obra sea siempre la misma; tanto los diferentes espectadores, como un mismo espectador en diferentes momentos, aspiran a descubrir un significado que ha permanecido inalterado desde el origen de la obra de arte. Como el objeto no puede decirnos nada nuevo, una vez que se hubiera alcanzado la visión del significado, el acercamiento a la obra de arte sería ya inútil.

Este mismo acercamiento concebido como experiencia, en cambio, admite un carácter negativo: que cada acercamiento muestre una obra nueva porque incluso el mismo espectador es nuevo. La materialidad de la obra, que parecía difícilmente salvable cuando se acentuaba únicamente el carácter semántico en la filosofía del arte de Danto, se abre aquí un nuevo espacio. Si bien no se trata de inmediatez, es la experiencia directa de la obra de arte la que cuenta para la experiencia de la obra como tal:

(...) la experiencia es en primer lugar siempre experiencia de algo que se queda en nada: de que algo no es como habíamos

⁹⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 427

supuesto. Cara a la experiencia que se hace luego con otro objeto se alteran las dos cosas, nuestro saber y su objeto. Ahora sabemos otra cosa y sabemos mejor, y esto quiere decir que el objeto mismo 'no se sostiene'. El nuevo objeto contiene la verdad sobre el anterior.⁹⁷

La apertura de la obra, por lo tanto, encuentra su correlato en la apertura de la experiencia. Ésta no proporciona nunca un saber concluyente, sino que en cada experiencia se constituye una obra nueva⁹⁸. Y esto no tiene por qué considerarse un defecto, pues el objetivo no es alcanzar ese significado objetivo independiente de la historicidad del encuentro, sino que con cada experiencia la obra misma se enriquece y gana sentido. El espectador no es el curioso que queda satisfecho con una aproximación; al contrario, siempre debe encontrarse en el primero un deseo de retornar, un deseo de permanencia. Mientras que el curioso quedaría satisfecho con un encuentro con la obra, el espectador va más allá para constituir el encuentro como una verdadera experiencia; es decir que reconoce la novedad de cada aproximación y por lo tanto la promueve para re-crear el sentido.⁹⁹

Ahora bien, la apertura de la experiencia de la obra va mucho más allá de la posibilidad de que cada encuentro funde una experiencia nueva. A la apertura de la obra corresponde también la apertura del espectador. El carácter negativo de la experiencia de la obra de arte, esa posibilidad de reconocer en cada nueva aproximación un avance respecto de la anterior, implica también una apertura a las pretensiones mismas de la obra. Como se dijo anteriormente, en la experiencia las líneas entre objeto y sujeto se desdibujan. De este modo, el espectador no puede comportarse como un sujeto que pretende hacer valer sus intenciones sobre el objeto al que se aproxima.

Esto quiere decir que en la experiencia de la obra de arte el espectador debe estar preparado para ayudar en la configuración del sentido de la obra, pero también estar

⁹⁷ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 430

⁹⁸ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 432

⁹⁹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 172

consciente de que esta co-creación parte de la iniciativa del espectador y atiende a las pretensiones propias de la obra. La experiencia de la obra de arte, en tanto que es apertura de quienes se encuentran (obra y espectador) descalifica ella misma tanto una postura objetivista como una relativista: “En el comportamiento de los hombres entre sí lo que importa es, como ya vimos, experimentar al tú realmente como un tú, esto es, no pasar por alto su pretensión y dejarse hablar por él. Para esto es necesario estar abierto. (...) Pertenerse unos a otros quiere decir siempre al mismo tiempo oírse unos a otros.”¹⁰⁰

Esto es de suma importancia para despejar las preocupaciones de la falta de límites de la interpretación. Como se vio en el primer capítulo, parecería que la principal razón por la cual Danto apuesta por colocar la intencionalidad del artista por encima de la experiencia del espectador – incluso cuando admite que el ser de la obra es la interpretación – es el temor a admitir que cualquier interpretación es válida. Pero tampoco debe parecer que, por temor a introducir pretensiones ajenas a la obra, el espectador debe permanecer distanciado de la obra de arte. La experiencia de la obra de arte como experiencia permite una posición intermedia.¹⁰¹

El espectador experimenta la obra de arte en tanto que asiste a su encuentro. Como asistencia, siempre implica participación, pues, como se ha venido diciendo, a la obra de arte le corresponde una apertura que refiere directamente al encuentro con el espectador. La posibilidad de esta posición intermedia se encuentra, sin embargo, en la manera en que Gadamer entiende participación como padecer más que como hacer. El espectador determina su participación no a partir de él mismo, sino siempre a partir de lo que experimenta¹⁰². Se trata, evidentemente, de un padecer activo, pues éste es condición de posibilidad bajo la cual se dará la participación del espectador en la co-creación de la obra de arte:

La asistencia como actitud subjetiva del comportamiento humano tiene el carácter de un ‘estar fuera de sí’. (...) Esta

¹⁰⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 438

¹⁰¹ Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 89

¹⁰² Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 169 y 170

asistencia tiene el carácter de auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo. Sin embargo, este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en el volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza en su propia acción positiva.¹⁰³

La acción patética del espectador podría hacer parecer, como bien lo nota Gadamer, que en realidad esta experiencia consiste en una anulación del sujeto. Efectivamente, al proponer la experiencia de la obra de arte como experiencia se exige que se anule, no sólo el sujeto, sino el objeto también: lo único que queda es la obra de arte como un vórtice que incluye y supera a los elementos que conforman la experiencia del arte. Sánchez Vázquez pierde esto de vista: afirma que Gadamer deja de lado el papel activo del espectador y cae inevitablemente en un sustancialismo al suponer un carácter doblemente pasivo; el espectador se convierte en efecto y objeto, no sujeto.¹⁰⁴ Sin embargo, no hay que perder de vista que el objetivo de la anulación de ambos – objeto y sujeto – tiene como objetivo la comprensión y, por lo tanto, la verdadera experiencia de la obra de arte. Y la acción-pasión del espectador supone el movimiento que le permitirá la comprensión del mundo y, como se verá, de sí mismo: “El espectador observa y, al mismo tiempo, está ‘aprimonado’ en la instalación. El entorno le permite ejercitar su voluntad de ilusión y, por ello, no es un sujeto pasivo: la instalación es un lugar diseñado para su acción.”¹⁰⁵

El auto-olvido es importante para lograr el equilibrio entre la apertura de la obra y la apertura del espectador: “En este tenor, [Gadamer] enfatiza que el participar del espectador significa un comportamiento en el que éste está fuera de sí, literalmente un ‘ec-stasis’. La experiencia del arte es entendida extáticamente, como olvido de sí, como abandonarse y sumergirse en la obra”¹⁰⁶. La idea de que la apertura de la obra es quien debe guiar la

¹⁰³ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 171

¹⁰⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, p. 27

¹⁰⁵ Luis Xavier López Farjeat, “Kabakov y la voluntad de ilusión”, en *Ejercicios marginales*, México: Los libros de Homero, 2007, p. 47

¹⁰⁶ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 89

participación del espectador nos permitirá posteriormente establecer ciertos límites en la interpretación. Por otro lado, el modo como se da el auto-olvido en el encuentro con la obra de arte se analizará más adelante en el capítulo, cuando se analice la obra de arte como auto-representación.

Por lo pronto, es necesario recalcar que el auto-olvido del espectador no implica que la dimensión de auto-conocimiento presente en cualquier experiencia quede anulada. Al contrario, el hecho de que el espectador se olvide de sí para atender a las pretensiones de la obra y responder a la pregunta que postula ésta, le permitirá volver a sí de una forma mucho más radical. Danto se olvida de la transfiguración del espectador para apostar por la mirada al mundo del artista para evitar problemas de relativismo en la interpretación. Gadamer, en cambio, parte de la limitación establecida por la obra para retornar al mundo del espectador.

Como se ha hecho notar en el capítulo anterior, la identidad hermenéutica de la obra de arte, si bien implica apertura, establece límites dentro de los cuales se da la participación del espectador. La caracterización de esta identidad en la forma de pregunta permite que se trate de una apelación guiada por la obra de arte misma, pero que necesita de la intervención del espectador en la respuesta. Esto mismo se ha retomado en el análisis del concepto de experiencia, en la medida en que se ha acentuado la apertura mutua.

La apertura a las limitaciones establecidas por la obra hace que el espectador vuelva la vista sobre sí mismo para reconocer su propia historicidad. Como se dijo, la reflexión del espectador sobre sí no debe entenderse como una mirada a sus pretensiones para imprimirlas arbitrariamente a la obra que está experimentando, sino que lo que se vuelve sujeto de la reflexión es la historicidad y, por lo tanto, su modo de comportarse frente a ella:

Reconocer lo que es no quiere decir aquí conocer lo que hay en un momento, sino percibir los límites dentro de los cuales hay todavía posibilidad de futuro para las expectativas y los planes; o más fundamentalmente, que toda expectativa y toda planificación de los seres finitos es a su vez finita y limitada.

La verdadera experiencia es así experiencia de la propia historicidad.¹⁰⁷

La experiencia de la obra de arte, por lo tanto, implica de suyo un movimiento de autoconocimiento por parte del espectador. Al reconocimiento de la particularidad del objeto artístico al que se enfrenta cada encuentro corresponde un reconocimiento de la peculiaridad de quien acepta el reto impuesto por la obra.

3.1.1 El encuentro con la obra como posibilidad de encuentro del espectador consigo mismo

La experiencia de la obra de arte implica de suyo una apertura por parte del espectador que corresponde a la estructura abierta de la obra misma. El padecer del espectador, ese sentirse arrastrado por la obra que contemplamos, ciertamente exige un auto-olvido; pero éste sólo debe entenderse a la luz de la disolución de los límites entre sujeto y objeto que tiene lugar en el acontecer de la experiencia. Como se dijo, Gadamer concibe la experiencia como asistencia al encuentro con la obra, un asistir que se comporta más al modo del padecer. Pero al mismo tiempo, el auto-olvido no debe ser comprendido como un estado privativo, sino como una acción positiva del espectador que consiste en el asentimiento frente al sentido que la obra de arte le invita a co-crear. Nuestro espectador se rinde voluntariamente frente a la obra y olvida sus propias pretensiones sólo porque encuentra en la obra algo que le habla directamente a él. Es esto lo que lo invita a trascender el momento de la curiosidad para retornar y permanecer en la obra.¹⁰⁸

El auto-olvido voluntario del espectador es, por lo tanto, no sólo condición de posibilidad del encuentro con la obra, de modo que se hagan valer sus pretensiones; es, sobre todo, la posibilidad del encuentro en la obra de éste consigo mismo. Si se abandona a

¹⁰⁷ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 434

¹⁰⁸ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, pp. 171 y 172

la contemplación porque la obra se dirige directamente a él, si se siente interpelado y participa de este modo en la re-creación del sentido, es porque la obra le dice algo de sí mismo: “Pero en cualquier caso es válido que todo el que hace la experiencia de la obra de arte involucra ésta por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su autocomprensión en cuanto que ella significa algo para él.”¹⁰⁹

Sin embargo, debido a que la autocomprensión parte del auto-olvido, la posibilidad de que la obra de arte le diga algo al espectador sobre sí mismo, no implica de ningún modo el retorno a la idea de que el espectador interpreta el sentido sin atender a la guía marcada por la pregunta emitida por la obra. Al contrario, la autocomprensión de la obra se da en el comprender algo distinto a nosotros. Y, al mismo tiempo, aquello con lo que nos encontramos, que aparece como algo otro, no es un mundo ajeno. La experiencia de la obra de arte comprendida como verdadera experiencia permite, nuevamente, colocarnos en una posición intermedia en la que el espectador se involucra a sí mismo en el movimiento de comprensión de algo otro:

“En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia.”¹¹⁰

Por otro lado, decir que la obra de arte dice algo de sí mismo a su espectador implica que el espectador se tiene que involucrar por completo en la experiencia de la misma. Es decir que el autoolvido y, por lo tanto, la auto-comprensión del espectador dependen de que éste permita ser interpelado desde la totalidad de su existencia. Como tal, podemos decir que la experiencia de la obra de arte implica también una respuesta emotiva frente al objeto artístico. Esto no implica, de ninguna manera, algún tipo de automatismo frente a un estímulo sensorial, pues como experiencia se trata de un movimiento de

¹⁰⁹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 12

¹¹⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 138

comprensión. Tampoco implica que la obra de arte se convierta en un puente entre mentes, de tal manera que el espectador sienta lo que el artista sintió al momento de producir la obra (ya en el primer capítulo analizamos las dificultades de las teorías expresivistas).

Lo que sí queremos decir es que la experiencia de la obra de arte como reconocimiento involucra al espectador en la totalidad de su existencia, de tal manera que el vínculo que une al espectador con la obra no es un vínculo contemplativo. El espectador verdaderamente reconoce el mundo de la representación como suyo y, en el movimiento de autoconocimiento, el espectador es capaz de reconciliarse con el mundo mediante este movimiento de comprensión que lo involucra por completo.

Ahora bien, el tipo de respuesta emotiva frente a la obra de arte no estará determinada por los sentimientos del artista, sino por la realidad re-presentada y el modo en el que la obra de arte la hace presente. De este modo, el reconocimiento posibilita que frente a una obra de arte el espectador pueda sentir tristeza, melancolía, alegría, e incluso asco, confusión, descontento e indiferencia. Por ejemplo cuando Robert Motherwell nos presenta su *Elegy for the Spanish Republic #110* (Figura 6), lo menos importante es que el espectador establezca un vínculo emocional con el autor: el espectador debe involucrarse con los huérfanos de la república española y transformar en propia esa realidad lejana y extraña.

3.2 Espacio magnetizado

La experiencia peculiar que constituye la experiencia de la obra de arte necesita de un lugar de encuentro especial en el que puedan darse las dos condiciones previamente establecidas: la apertura de cada obra de arte a su espectador concreto, y la apertura del espectador a las pretensiones propias de la obra a la que se aproxima. Sin embargo, este espacio de encuentro no es algo ajeno a la experiencia misma; es decir que no se trata de un lugar preparado por un agente externo que disponga a la obra para ser observada por el espectador. Un espacio para la experiencia de la obra de arte concebido de este modo, al contrario de cumplir con las exigencias de la verdadera experiencia, no podría sino

mantener, en primer lugar, el acercamiento a la obra desde una distancia estética, y, en segundo lugar, dejaría intactos los límites tanto del espectador como de la obra.

Al contrario, el espacio de encuentro entre el espectador y la obra de arte en el que se difuminan las fronteras entre el sujeto y el objeto es un espacio dispuesto por los protagonistas mismos de la experiencia. Las condiciones de apertura de ambos son las que posibilitan el surgimiento de un lugar que se desprende del mundo cotidiano del espectador para constituirse como algo distinto. La experiencia de la obra de arte implica que cada obra en el encuentro con cada espectador funda un mundo que le es propio, un mundo único e irrepetible. De este modo, no es sino la obra de arte misma la que acondiciona el espacio para recibir al espectador que re-creará el sentido de la obra; y es también el espectador quien se deja envolver por el ambiente dado por las pretensiones de la obra que le permitirán llevar a cabo ese padecer que constituye la participación en la re-configuración de sentido.

Además de las condiciones planteadas por el encuentro comprendido como verdadera experiencia, dicho espacio exige un comportamiento especial de parte de quien se adentra en él. Es, por lo tanto, necesario caracterizar el campo de juego en el que se da la experiencia de la obra de arte para poder derivar del mismo las condiciones que se sumarán a la apertura de ambos jugadores para poder constituir la verdadera experiencia de la obra arte.

Con el objetivo de ilustrar las cualidades propias de la obra de arte que permiten el encuentro con el espectador en el que se eliminan las fronteras objeto-sujeto, se utilizará la caracterización de la obra de arte como un “Espacio Magnetizado”. Este término se retoma de la propuesta de la artista brasileña Lygia Pape en la cual asemeja el espacio creado por la obra de arte en el encuentro con el espectador a una banda de Möbius en la que no puede distinguirse ni un adentro ni un afuera. El trabajo de la artista pretende mostrar que las barreras entre lo que pertenece al mundo de la obra de arte y lo que corresponde al mundo de la recepción deben ser derribadas si el objetivo es una verdadera comprensión del objeto artístico.

El objetivo de Pape dentro del Neoconcretismo brasileño consiste en lograr una plena integración del mundo de la obra al mundo real, mediante la eliminación del marco que establece una división tajante entre ambos. El artista debe ponerse como objetivo la creación de un espacio que logre esta integración mediante la ambigüedad de la representación. La obra debe concebirse como un espacio “doblado, torcido, invertido, ambiguo y ambivalente”¹¹¹. Y es por esta razón que la artista retoma la banda de Möbius como una metáfora que explica el espacio de la obra de arte:

Cuando tienes una banda siempre existe un adentro y un afuera; pero si tuerces uno de los bordes, lo conectas con el otro y lo recorres con el dedo, entonces ya no tienes ni un adentro ni un afuera. Tendrás entonces un plano continuo, un concepto que va de un espacio interno a un espacio externo en un movimiento deslizante (...). Esto introduce la idea del arte y la vida mezclándose, aboliendo o negando el espacio sagrado de la sala de exhibiciones, lo cual me mueve mucho.¹¹²

La obra de arte debe recibirse, cree Pape, dentro de un espacio magnetizado precisamente para que se logre eliminar la escisión entre mundo real y mundo de la representación. La disposición del objeto dentro de la galería tiene como objetivo funcionar a manera de un espacio imantado que atraiga hacia sí tanto el mundo de la obra de arte como el mundo del espectador, de tal manera que no pueda identificarse una frontera que divida a ambos. Precisamente por esta razón, uno de los primeros recursos implementados fue la supresión del lienzo y su reemplazo por formas tridimensionales que verdaderamente invadieran el espacio del espectador y no le dejaran más remedio que involucrarse directamente con la obra. *Livro do Tempo* (Figuras 7 y 8) es un excelente ejemplo de los intentos de Pape por deshacerse de los límites entre el espacio de la representación y el del espectador: las figuras representadas adquieren tridimensionalidad, el lienzo se transforma en muro, y las dimensiones de la pieza hacen sentir al espectador que entre en la sala que se ha transportado al mundo del cuadro.

¹¹¹ Lygia Pape, Official Website, <http://www.lygiapape.org.br>

¹¹² Lygia Pape, Official Website, <http://www.lygiapape.org.br>

Sin embargo, mientras que la artista pretende que se construya un espacio que sea capaz de atraer el mundo de la representación para que pueda cobrar su lugar dentro del espacio cotidiano, el término se utilizará aquí para caracterizar una cualidad que le es propia a la obra de arte. Es decir que cuando se utiliza aquí “espacio magnetizado” nos referimos a la obra de arte misma, no a un espacio ajeno a ésta en el que pueda darse el encuentro.

La obra de arte es un espacio magnetizado precisamente porque en ella confluyen dos mundos para crear uno nuevo e irrepetible; se cancelan tanto el espacio como el tiempo que separaban al espectador de la representación. Esto implica que ninguno de los dos mundos cede ante el otro, sino que ambos se funden en un solo espacio que se renueva y se re-crea con cada visita del espectador. No es necesario que para la comprensión del objeto artístico se integre éste por completo al mundo cotidiano del espectador, mediante su inclusión en una galería que quite de en medio el pedestal en el que se había puesto anteriormente, sino que sólo en la actualización del pasado que tiene lugar en la fusión de horizontes puede decirse que el sentido de la obra de arte cobra vida.¹¹³ La obra de arte no es un espacio magnetizado porque de alguna manera engañe al espectador y lo haga creer que se hizo pequeño y entró al lienzo (como podría hacernos sentir el *Livro do tempo*): en realidad la obra de arte funda un mundo propio en el que envuelve al espectador por completo, ninguno es un extraño sino que el mundo es de ambos. La pieza de 2002 *Tteia 1, C* (Figuras 9 y 10) no parece invadir el espacio del espectador: preparada en un cuarto completamente oscuro, los haces de luz que corren desde el techo hasta el suelo en forma de hilos de oro nos hacen sentir que el espacio de la galería se ha disuelto por completo, el espacio que rodeaba al espectador se ha transformado en algo distinto.

Con esta pieza de Pape podemos dar el paso a la ‘instalación total’ de Ilja Kabakov: su *Palace of Projects* (Figura 16) apunta precisamente a la obra de arte como un espacio completamente nuevo en el que se integran dos mundos ajenos para crear uno que, aunque distinto de ambos, los supone y los invita a jugar: “(...) [la instalación total] consiste en la creación de un entorno completamente nuevo, un recinto total, en donde se van diseñando

¹¹³ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, pp. 216 y 217

escenarios propicios para meditar, sumergirse en los recuerdos o simplemente especular.”¹¹⁴ El espacio magnetizado, mediante la integración de estos dos mundos, exige al espectador a relacionarse de una manera distinta con el mundo: lo abre ante él.¹¹⁵

La gran ventaja de la perspectiva de la experiencia de la obra de arte de Gadamer es que abre lugar precisamente a una obra de arte que se materializa como un verdadero espacio imantado. No es necesario suponer una obra de arte que sea creada, como sí es el caso de los ejemplos del neoconcretismo, específicamente para la irrupción del espacio de la obra de arte en el espacio del espectador, ni una obra de arte pensada para la manipulación por parte del espectador con el fin de participar en su creación. En realidad, cualquier obra de arte debe concebirse como este espacio magnetizado en el que confluyen dos mundos. Sólo en la medida en que se logre el encuentro podrá hablarse de una verdadera experiencia de la obra de arte.

Desde la hermenéutica es posible concebir la obra de arte como este espacio imantado en tanto que el universo hermenéutico abarca tanto el mundo de la obra de arte como el del espectador que se aproxima a ella. No se trata, como se pretende en la propuesta del neoconcretismo, de transportar la obra de arte al mundo del espectador. Tampoco, como lo pretende Danto, de trasladar al espectador al mundo del artista. Al contrario, la obra se desentiende de ambos mundos para fundar uno propio que no se desentiende de los anteriores, sino que los funde en uno único que empieza y termina en él mismo. Esto es posible sólo en la medida en que la obra permanece abierta al espectador y en tanto que el sentido sólo acaece en la re-creación del mismo:

Pero lo que ya no hay sobre todo es el mundo en el que vivimos como propio. La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. (...) No

¹¹⁴ Luis Xavier López Farjeat, “Das ist Geist, das ist Kunst”, en *Ejercicios marginales*, México: Los libros de Homero, 2007, p. 43

¹¹⁵ Cfr. Luis Xavier López, Farjeat, “Das ist Geist...”, p. 44

admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia.¹¹⁶

Ahora bien, el espacio magnetizado en el que se funden ambos mundos no implica de ninguna manera que las diferencias entre obra y espectador desaparezcan en una homogeneización. Si éste fuera el caso, el diálogo no podría establecerse: por un lado, el espectador no tendría nada que aportar a la obra de arte y no se daría una re-creación en el sentido de co-creación, sino una mera recreación del sentido “originario”; por otro lado, la absorción de lo extraño en el universo propio no podría contribuir al conocimiento del espectador de sí mismo. En realidad, la imantación se abre por el lado de la historicidad:

(...) no significa una mera ‘homogeneidad’ de conocedor y conocido (...). En realidad, la adecuación de todo conocedor a lo conocido no se basa en que ambos posean el mismo modo de ser, sino que recibe su sentido de la peculiaridad del modo de ser que es común a ambos. Y ésta consiste en que ni el conocedor ni lo conocido ‘se dan’ ‘ónticamente’ sino ‘históricamente’, esto es, participan del modo de ser de la historicidad.¹¹⁷

Como se dijo anteriormente, la experiencia de la obra de arte comprendida desde la hermenéutica nos recuerda que de alguna manera debe mantenerse el horizonte de lo extraño, de tal manera que el espectador no pretenda hacer valer sus pretensiones por encima de las de la obra; por otro lado, la obra tampoco puede imponerse frente a las condiciones particulares de quien la recibe, pues necesita de las mismas para lograr el acaecimiento del sentido. De este modo, la historicidad de los participantes del encuentro se respeta.

Sin embargo, con todo y que tienen que mantenerse las condiciones particulares de cada encuentro, en las que se hacen valer las condiciones históricas de los participantes, tampoco se puede apostar por un acercamiento en el que lo que prevalezca es el carácter de extrañeza. Al contrario, el espacio que funda la obra de arte en su encuentro con el espectador es especial precisamente porque es capaz de rescatar la historicidad de los

¹¹⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 156

¹¹⁷ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 327

participantes en la historicidad misma del encuentro. Ésta se da de tal manera que incluye los horizontes de ambos integrantes, precisamente porque, como se dijo anteriormente, en la experiencia de la obra de arte cesan de ser dos participantes distintos para fundirse en uno solo:

El modo de ser de la literatura tiene algo peculiar e incomparable, y plantea una tarea muy específica a su transformación en comprensión. No hay nada que sea al mismo tiempo tan extraño y tan estimulado de la comprensión como la escritura. (...) La escritura, y la literatura en cuanto que participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. (...) En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado.¹¹⁸

Con el objetivo de mostrar cómo se da esta fusión de horizontes en la que se constituye la obra de arte como un espacio magnetizado, Gadamer integra a la discusión la noción de juego que, como se verá en el siguiente apartado, es capaz de explicar al espectador como un elemento que se funde por completo en el juego en el que se involucra¹¹⁹. Ahora bien, en tanto que la relación que se establece entre obra de arte y espectador debe entenderse desde el juego, podría parecer que el objeto artístico funciona meramente como el terreno en el que se desempeñan los dos jugadores: creador y espectador. Sin embargo, a pesar que el carácter de juego se analizará con detenimiento en el siguiente apartado, es oportuno desde este momento aclarar que en realidad los dos

¹¹⁸ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 216

¹¹⁹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, pp. 68 y 69

actores que se desempeñan en la experiencia de la obra de arte son ésta misma y su espectador.

Es decir que no es necesario suponer que este “jugar-con” que implica toda experiencia de un objeto artístico se refiere a un jugar directamente con el artista y que, por lo tanto, los horizontes que se funden en el encuentro con el espectador no son aquél del creador y quien la recibe en la posteridad, sino el horizonte del propio objeto artístico, como un mundo que yergue independiente de las intenciones con las que fue creado. Es muy importante tener siempre en mente que este espacio magnetizado pretende favorecer la experiencia de la obra siempre como re- construcción en el sentido de co-creación, y no una mera reconstrucción. Gadamer critica la postura de Schleiermacher precisamente porque supone que el espectador deber esforzarse por hacerse uno con el horizonte en el que la obra fue creada, pretendiendo que ésta funcione como un puente entre espectador y creador. Así, el error de Schleiermacher, consiste en pensar que

(...) el saber histórico abre el camino que permite suplir lo verdadero y reconstruir la tradición, pues nos devuelve lo ocasional y originario. El esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del ‘punto de conexión’ con el espíritu del artista, que es lo que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte; en esto procede igual que frente a todas las demás clases de textos, intentado reproducir lo que fue la producción original de su autor.¹²⁰

Y es esta misma actitud la que no permite a Danto dejar un verdadero lugar a la interpretación en la recepción de las obras de arte. Como se vio en el primer capítulo, en realidad lo que busca Danto en la aproximación a la obra de arte es que el espectador se funda con el horizonte del artista, pero únicamente de tal manera que lo que prevalezca ante todo se este último. Gadamer incluso se atreve a informar que en aquellos casos en los que el intérprete busca rescatar exactamente lo que le autor pone¹²¹, debido a la condición existencial que le corresponde tanto a él como a la obra de arte, no tiene más remedio que comprender la obra desde este espacio magnetizado en el que un sentido antes muerto cobra

¹²⁰ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 220

¹²¹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 328

vida en la vida del espectador: “(...) el que sólo hagamos historia en cuanto que nosotros mismos somos ‘históricos’ significa que la historicidad del estar-ahí humano en toda su movilidad del esperar y el olvidar es la condición de que podamos de algún modo actualizar lo pasado.”¹²²

El mundo nuevo, este espacio magnetizado, si bien funde en uno solo el horizonte de la obra y el del espectador, en realidad logra que el objeto artístico gane independencia respecto del mundo original en el que fue creado. Es por esta razón que, contrario a la propuesta de Danto, no es necesario que el espectador posea conocimientos previos acerca del mundo del arte en el que la obra fue creada¹²³. El espacio magnetizado permite que mundo del arte desaparezca en favor del mundo de la obra de arte. El poder de atracción de la obra de arte es tal que se yergue en su autonomía de sentido.

Por lo tanto, muy al contrario de lo que pretendía Pape cuando acuñó el término de espacio magnetizado, lo que se propone aquí es que el espacio magnetizado no busca establecer propiamente una mera continuidad entre la obra de arte y el mundo en el que se presenta. El espacio magnetizado entendido bajo la perspectiva de Gadamer busca establecer una disrupción entre la representación y el mundo de la galería en la que se presenta. La disrupción tiene como objetivo lograr la construcción de un mundo propio de cada obra de arte que verdaderamente abra espacio para el espectador. Ahora bien, esta disrupción en realidad apunta a que el espectador sea capaz de encontrarse a sí mismo en un mundo que al principio parecía completamente extraño.

De la misma manera que el encuentro de dos extrañezas genera la posibilidad de un verdadero encuentro, en tanto que el espectador no pretende hacer valer sus pretensiones por encima de algo que les es diferente, la disrupción de la continuidad del espacio cotidiano prepara al espectador para una adecuada aproximación a la obra de arte. Es decir que primero debe estar consciente de que aquello a lo que se enfrenta no es la realidad a la que está acostumbrado y que, por lo tanto, tendrá que ajustar su recepción a lo que esta nueva realidad le pida. Posteriormente, sin embargo, una vez que la obra de arte ha hecho

¹²² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 327

¹²³ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, pp. 199 y 200

patente que debe ser recibida con una actitud especial, logra envolver al espectador de tal manera que la extrañeza desaparece y éste es capaz de hacer valer para sí mismo el sentido de ese mundo otrora extraño. La familiaridad con el mundo que se le presentaba como fracturado respecto de la realidad sólo es posible en tanto que la obra lo atrae, lo envuelve, y le exige que se abandone en ella.

La fusión de horizontes tiene, por lo tanto, como objetivo, no comprender una realidad ya muerta, sino comprender a la obra de arte en toda su historicidad aprovechando la que es propia al espectador. Es con ese objetivo que funda este espacio magnetizado: un mundo que la obra engendra exclusivamente para que el espectador lo sienta suyo. Éste no puede sino responder de la misma manera, apropiándose del mundo que le presenta. Así, llamamos a la obra de arte “espacio magnetizado” porque lo que busca es generar un puente entre pasado y presente mediante el encuentro de dos realidades extrañas. Esto se ve perfectamente ejemplificado, piensa Gadamer, en la arquitectura, ya que un monumento no puede ser erigido simplemente como un monumento para la consciencia estética pues en ese momento perdería su cualidad de edificio:

En realidad, la supervivencia de los grandes monumentos arquitectónicos de pasado en la vida del tráfico moderno y de sus edificios plantea la tarea de una integración pétreo del antes y el ahora. (...) incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente.¹²⁴

La condición de posibilidad de esta fusión de horizontes en el encuentro con la obra de arte es la temporalidad especial en la que emerge este espacio único e irreplicable. Pero, al mismo tiempo, dicha temporalidad es posible sólo en la medida en que tanto la historicidad de la obra como la historicidad del espectador tienen lugar en el espacio magnetizado. La historicidad del encuentro del espectador con la obra de arte es tal que

¹²⁴ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 208

sólo corresponde al mundo que funda el objeto artístico con su espectador concreto. Así, de la misma manera que el espacio magnetizado se modifica con cada nuevo encuentro, la historicidad de la obra se nos muestra como una constante construcción.

Es necesario, por lo tanto, analizar cuáles son las características de la historicidad propia del encuentro del espectador con la obra de arte, de tal manera que ésta nos brinde también pistas acerca de cuál es la actitud propia del espectador frente a un objeto artístico.

3.2.1 El eterno presente de la obra de arte

La obra de arte como espacio magnetizado tiene una temporalidad especial. Como ya se dijo, funda un mundo que incluye al de la representación y al del espectador que se aproxima a ella. Como un espacio magnetizado, que depende del encuentro directo de dos horizontes, no permanece nunca estática sino que se renueva en cada encuentro con un nuevo espectador. Si bien de alguna manera podríamos decir que una obra de arte permanece siempre la misma cuando es expuesta, lo cierto es que la experiencia que tienen de ella uno y otro espectador no es igual. Y, dadas las condiciones establecidas en los apartados anteriores – la apertura de la obra a su espectador, la fusión de ambos horizontes – estamos obligados a afirmar que lo que cambia no es únicamente la recepción de uno u otro miembro de la audiencia, sino que cambia la obra de arte misma, en tanto que depende para su consecución de la aportación del horizonte de quien se aproxima a ella. De manera aún más radical debemos afirmar que incluso un mismo espectador, en estricto sentido, no se aproxima dos veces a la misma obra de arte: “Por supuesto, en este contexto repetición no quiere decir que algo se repita en sentido estricto, esto es, que se lo reconduzca a una cierta forma original. Al contrario, cada repetición es tan originaria como la obra misma.”¹²⁵

Para ilustrar esta cualidad de la obra de arte, Gadamer recurre al concepto de la fiesta en tanto que ésta se presenta como una misma que se celebra repetidamente a lo largo

¹²⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 168

de la historia. Pero al mismo tiempo, y de la misma manera que sucederá en el caso de la obra de arte, no se repite siempre igual, sino que es vivida de diferente manera en la medida en que son distintos los celebrantes. Lo que se festeja se celebra en la medida en que tiene actualidad incluso para aquéllos que no estuvieron presentes en la fiesta original. Precisamente por esto no puede decirse que la fiesta consista únicamente en una rememoración de una determinación original: la fiesta está abierta a ser re-creada en el sentido más estricto en tanto que habla directamente a los nuevos asistentes.¹²⁶

¿Qué clase de temporalidad es ésta en la cual siempre hay lugar para una nueva actualización? Se trata de una simultaneidad que corresponde tanto a la fiesta como a la obra de arte. Lo primero que es necesario hacer notar cuando referimos esta simultaneidad a la experiencia de la obra de arte es que no se trata de aquella entendida en la distancia estética como inmediatez de la experiencia de la obra de arte, criticada tanto por Danto como por Gadamer, sino de una mediación histórica especial que tiene lugar en el encuentro con la obra de arte.

Sin embargo, aunque podría decirse que ambos autores concuerdan en la crítica a la inmediatez, Danto apuesta a una mediación tal que, como se vio en el primer capítulo, llevada a sus últimas consecuencias cierra cualquier posibilidad de encuentro del espectador con la obra de arte. El norteamericano apostará por una mediación histórica en la que el objeto artístico debe ser utilizado como puente para que el espectador se encuentre con el creador en su mundo original. Para Danto no puede hablarse de simultaneidad no sólo porque, en la inmediatez de la experiencia, deja fuera el horizonte de la obra de arte, sino porque obra y espectador no conviven en la simultaneidad del presente: el espectador se transporta al pasado. De este modo, el espectador se enfrenta a una barrera al intentar encontrarse con la obra de arte: en primer lugar resulta imposible lograr una mediación tal que quien experimenta la obra alcance a ver el mundo con los ojos del artista; en segundo lugar, una obra que se reduce a la perspectiva del creador no tiene nada que decirle a un espectador como obra de arte, quizá sólo como testimonio de algo que una vez fue.

¹²⁶ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 168

De este modo, otra gran ventaja que nos presenta la caracterización de la obra de arte por parte de Gadamer consiste en la posibilidad de una verdadera mediación en el encuentro con la obra, pero una mediación que no pretende transportar al espectador al mundo en el que fue creada. El carácter de simultaneidad se refiere precisamente a la simultaneidad del espacio magnetizado en el que ambos horizontes se encuentran. Así, no se trata de que el espectador meramente traiga la obra a su mundo sin atender a lo que ésta exige, sino que el espectador se encuentra con ella desde su mundo y actualiza el sentido de tal manera que se da una verdadera re-creación de éste. La simultaneidad radica, por lo tanto, en un encuentro y no una homogeneización: “En todo caso, el juego representa, en algún sentido, un enfrentamiento de alteridades que se traduce en un encuentro, un encuentro que deja de lado cualquier posibilidad de hablar de una conciencia o sujeto que en la soledad de sus pensamientos constituya y conforme al juego.”¹²⁷

Esto no quiere decir que las condiciones históricas que le corresponden a la representación, y que Danto enfatiza sobre los demás aspectos de la obra, no entran en juego en la experiencia de la obra de arte. Al contrario, Gadamer apuesta por una posición intermedia que resulta interesante y útil cuando nos enfrentamos a los problemas concretos de la experiencia de la obra de arte por el espectador común y corriente. De la misma manera que la obra de arte no puede comprenderse desde la inmediatez de la experiencia estética, una postura en la que la obra se convierte en pura mediación para el mundo original o para las intenciones del artista no puede hacerle justicia. Gadamer apostará por un carácter de simultaneidad que permite que el horizonte de la obra de arte se convierta en presencia gracias a la actualidad que le corresponde en el encuentro con el horizonte del espectador:

En nuestro sentido ‘simultaneidad’ quiere decir aquí, en cambio, que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simultaneidad no es, pues, el modo como algo está dado en la conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige. Consiste en atenerse a la cosa de manera que

¹²⁷ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 35

ésta se haga ‘simultánea’, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total.¹²⁸

Resulta necesario hacer énfasis en el carácter de tarea que representa la simultaneidad para el espectador. Si bien Gadamer admite como condición de posibilidad de la experiencia del arte la plena presencia del sentido de ésta cada vez que un nuevo espectador se pone frente a ella, esto no implica que el espectador deba permanecer así sin más. Recordemos nuevamente que el hecho de caracterizar al acercamiento a la obra de arte como verdadera experiencia implica que le corresponde al espectador un carácter activo, de participación; ahora bien, ésta debe entenderse predominantemente como padecer del espectador frente a la obra, pues de otro modo no se dejaría interpelar e intentaría hacer valer sus propias intenciones sobre la obra a la que se acerca.

Precisamente en este sentido la simultaneidad plantea un reto para el espectador. A pesar de que la obra de arte se encuentre aislada de un horizonte de sentido, o por lo menos lo aparente, debido a su inclusión en un museo, el espectador debe siempre estar consciente de que la obra de arte no puede reducirse a la inmediatez de la materialidad que se presenta. Por otro lado, tampoco deberá considerarse a sí mismo dentro de la galería como aislado de su propio horizonte de sentido. La tarea que se le presenta consiste en la materialización de las condiciones planteadas anteriormente – el acercamiento como verdadera experiencia, y la experiencia de la obra como un verdadero espacio magnetizado – que son sólo posibles en la medida en que la obra de arte es pura presencia y actualidad de sentido en cada encuentro con sus diferentes espectadores.

Lo que esto quiere decir es que la simultaneidad implica que el espectador debe sentirse directamente interpelado por la obra a la que asiste, de tal manera que debe considerarla como algo vivo que está ahí, emitiendo una pregunta en un presente desde el que tiene que ser contestada. Como consecuencia, a pesar de que ambos horizontes de significado deben estar presentes en la asistencia al encuentro con la obra de arte, ninguno de los dos debe tener predominancia sobre el otro. La simultaneidad implica que el presente y el pasado se funden en una temporalidad especial que sólo le corresponde al encuentro

¹²⁸ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 173

con la obra de arte. El espectador queda referido a su horizonte, aunque alejado; y lo mismo sucede con el objeto de arte: el encuentro mismo se presenta como una totalidad de sentido. Y es por esto que se convierte en pura presencia, aunque de suyo implique a dos horizontes esencialmente distanciados temporalmente.¹²⁹

Sin embargo, si bien la experiencia de la obra de arte no implica una predominancia del horizonte original sobre el del espectador, sí debe quedar claro que la tarea planteada al espectador consiste en la superación de su horizonte particular. El espectador, en este papel activo que asume frente a la obra de arte, se encuentra limitado por la obra de arte misma. El reto que se le plantea consiste en asistir a *algo* en particular. En la medida en que se haga consciente de este reto, él mismo impedirá que sus intereses personales intervengan en la experiencia. El espacio magnetizado también ayuda a prevenir que la experiencia de la obra de arte se convierta en una experiencia subjetiva, pues, como se dijo, el espectador se desvanece en esta espacialidad peculiar del encuentro.¹³⁰

Ahora bien, lo verdaderamente importante cuando se caracteriza la temporalidad de la obra de arte reside en qué tanto peso debe adquirir la determinación original. En tanto que la obra de arte es una presencia de sentido, resulta generalmente más claro que el espectador debe ser cuidadoso al involucrar sus propias pretensiones en la obra de arte. La intencionalidad a partir de la que se crea nos hace pensar que realmente el espectador debe limitarse a hacer justicia a sentido original. Por otro lado, resulta siempre tentador recurrir a esta determinación de sentido originaria para quitarnos de encima los problemas que surgen de una pluralidad de interpretaciones; de este modo, por más inalcanzable que resulte, la intención del artista permanece como criterio inmóvil para los juicios posteriores. En realidad, del papel que se le otorgue a esta primera determinación de la obra de arte, se deriva el nivel de participación por parte del espectador: para poder determinar en qué consiste esta simultaneidad es necesario analizar cuáles son los elementos de los dos horizontes que se funden que son traídos a la simultaneidad de la presencia.

¹²⁹ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 174

¹³⁰ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 101

Como ya se ha dicho muchas veces, ignorar la determinación de sentido de una obra de arte, a favor de la inmediatez de la materialidad, resulta injusto. Pero, como ya también se dijo, reducir la obra al contexto con al que refiere resultaría igualmente injusto. La clave para una experiencia de la obra de arte consiste en encontrar un equilibrio entre estas dos actitudes. Efectivamente, lo que Gadamer llama la ocasionalidad de la obra de arte, entendida primariamente como los nexos originarios de una obra, nos plantea un reto.

De una u otra forma – de manera más explícita en los monumentos y los retratos, por ejemplo – la obra siempre remite a un contexto original que ayuda a determinar su sentido. Es innegable que para poder determinar como espectadores el sentido de una obra de arte resulta necesario determinar no sólo la corriente artística a la que pertenecen, con el fin de determinar qué elementos estéticos deberán ser tomados en consideración, sino en ocasiones el momento histórico que el artista vivía y que lo orientan a una creación determinada. El contexto artístico parece el menor de los problemas a los que el espectador se enfrenta en la tarea de reconstrucción de dichos nexos: el contexto histórico y, aún más, el contexto personal se presentan como verdaderos obstáculos a vencer.

Me gustaría tomar como ejemplo el monumento erigido para recordar a las víctimas de la guerra civil española en la pequeña ciudad de Olot: una escultura de Claudi Casanovas titulada *Als Vencuts* (Figuras 11, 12 y 13). La pieza consiste en una escultura de barro oculta dentro de una caja de concreto: la verdadera obra de arte está adentro, pero no podemos tener acceso a ella. La única posibilidad de observar la obra es que el espectador se asome por las rendijas que se hacen en las esquinas de las paredes de concreto. Lo que debe quedar claro es que el acercamiento nunca es perfecto, sino que a través de estas rendijas sólo podemos hacernos una vaga idea de lo que descansa dentro. La obra de arte busca hacer evidente que lo que nosotros alcanzamos a ver desde el presente no puede ser sino una vaga aproximación:

Casanovas se propone crear un núcleo de tierra quemada, enorme, denso, que colapsa por su propio peso. Esta roca quebrada está rodeada de un cubo hecho de concreto con aperturas verticales en las esquinas, los únicos lugares para ver, no tocar, la escultura que esconde el cubo. El espectador puede acercarse a la roca, ‘símbolo del sufrimiento y la

desolación, pero no puede tener acceso a ella; la distancia impasable entre el caparazón de la obra y el espectador muestra otra vez la imposibilidad de una empatía completa y, precisamente por esto, el honor y la memoria de los vencidos está protegida: no hay manera de violarla, de recordarla de manera inadecuada mediante una apropiación, ni de potencialmente minimizar el sufrimiento.¹³¹

Lo que cabe recalcar es que si verdaderamente estos objetos artísticos tuvieran una referencia absoluta al contexto para el que fueron creados, serían absolutamente inoperantes. Afortunadamente, quienes hoy en día apreciamos este tipo de objetos no vivimos en carne propia los horrores de la guerra, más aún, quienes no vivimos en aquella época nunca tendremos acceso en tanto que son experiencias comunicables. Entonces, ¿por qué dedicarnos a erigir este tipo de monumentos? ¿Se trata únicamente de un esfuerzo por ejercitar nuestra memoria histórica? El objetivo del monumento no es tratar de hacer pasar al espectador los mismos horrores a quienes estuvieron sometidos quienes estuvieron ahí, tampoco encargarse de que el pasado no se olvide, sino tocar al espectador en el presente desde el que se acerca. Efectivamente nos habla desde un pasado, nos cuenta algo de éste, pero lo que busca no es revivir el pasado sino re-significarlo en las circunstancias actuales.

Quien se acerca al monumento y hace un esfuerzo por recrear las circunstancias excepcionales que rememora fracasará inevitablemente. Al contrario, quien se acerca sabiendo de antemano que una parte permanecerá para siempre oculta, pero se atreve a violentarlo para tratar de hacerlo hablar en un contexto completamente diferente, si bien no logrará una experiencia de los sucesos representados, tendrá una verdadera experiencia de la obra de arte.

Lo que se debe recordar ante todo es que, en tanto que la obra está hecha para ser recibida por otros distintos al creador y a su contexto, debe decirse que la obra está directamente referida a los nuevos contextos en los que la obra será apreciada, tan importantes como aquél en el que fue creada:

¹³¹ Remei Capdevila, “Places of Remembrance: Between Aesthetics, Ethics and Politics” (Ponencia presentada en el V Congreso Mediterráneo de Estética, Cartagena 2011, p. 6)

Una obra de arte está tan estrechamente ligada a aquello a lo que se refiere que esto enriquece su ser como a través de un nuevo proceso óntico. (...) De este modo, el momento de la ocasionalidad que se encuentra en los mencionados fenómenos se nos muestra como caso especial de una relación más general que conviene al ser de la obra de arte: experimentar la progresiva determinación de su significado desde la ‘ocasionalidad’ del hecho de que se la represente.¹³²

El eterno presente de la obra de arte se refiere a la ocasionalidad que le corresponde de suyo: una ocasionalidad que no refiere al momento originario de la creación del objeto, sino a la ocasionalidad del encuentro con el espectador en la que el sentido es verdaderamente actualizado y, por lo tanto, re-creado. Cualquier objeto artístico refiere directamente a los diferentes presentes en los que los nuevos espectadores se aproximen a ella. En este caso, la ocasionalidad de la obra de arte en realidad sigue refiriéndose al contexto en el que fue creada; sin embargo la diferencia radica en que la obra no es creada en el horizonte histórico del autor, sino que se crea nuevamente cada vez que se actualiza en el horizonte del espectador. No se trata de hacer una escisión entre la identidad original de la obra y la que se genera en la experiencia de la misma; en realidad son una y la misma en tanto que la original siempre remite a aquélla que se configura en la recepción:

Precisamente, es la no distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia artística. Y esto no es válido sólo para las artes interpretativas y la mediación que entrañan. Siempre es cierto que la obra habla, en lo que es, cada vez de un modo especial y sin embargo como ella misma, incluso en encuentros reiterados y variados con la misma obra.¹³³

La experiencia de la obra de arte, por lo tanto, va mucho más allá del intento de determinación del pasado desde el presente. La obra refiere siempre a los dos horizontes que la configuran. Por lo tanto, es siempre presente porque siempre se muestra como objeto de una nueva actualización que incluye el presente en el que se encuentra con su

¹³² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 197

¹³³ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 79

espectador. No es necesaria, como sí parece implicarlo Danto, para la experiencia de la obra de arte que el espectador tenga un pleno conocimiento del contexto en el que fue creada. Lo que sí se espera de él es que, a partir de los datos que puedan dársele previos al encuentro con la obra en la disposición museográfica, se encargue de establecer un vínculo con el presente desde el que se aproxima. Se exige de su parte que deje que la obra de arte le diga algo de sí mismo, del mundo en el que vive. De este modo, mientras que en la obra de arte misma está la determinación-indeterminada que hace este movimiento posible, en realidad está en manos del espectador llevarlo a término. Por más que la obra implique de suyo esta posibilidad de un eterno presente, sin el cual la obra no puede estar terminada, la labor de hacer este eterno presente una realidad descansa en manos del espectador. Es él quien tiene la tarea de permitir que la obra de arte se actualice.

Finalmente, el eterno presente de la obra de arte nos indica también el modo en que debe conducirse el espectador frente a ella: la experiencia de la obra de arte en realidad es un juego que debe asumir el espectador. La seriedad propia de la vida cotidiana, en la que nuestras actividades se orientan conforme a fines, debe desaparecer en favor de una seriedad propia del juego. La temporalidad autónoma creada por el objeto artístico, este eterno presente, elimina la posibilidad de perseguir un objetivo que se lleve a término después de un determinado tiempo en el encuentro.

Con el objetivo de explicar esta cualidad propia del encuentro con el mundo de la obra de arte, Gadamer retoma la noción de fiesta a la que había recurrido anteriormente. De este modo, el encuentro es un juego que se *celebra*. Como celebración, el juego no tiene propiamente una temporalidad marcada, sino que se extiende durante todo el encuentro. No se juega más ni mejor al inicio o al final, sino que en el celebrar está el juego siempre presente: “La celebración de una fiesta es, claramente, un modo muy específico de nuestra conducta. (...) Claramente celebración es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí.”¹³⁴

¹³⁴ Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 102

Esto quiere decir que a la experiencia del eterno presente materializado en este espacio magnetizado le corresponde una temporalidad especial: ya no se trata de aquélla que configura la obra de arte, sino la que envuelve al encuentro del espectador con el objeto artístico. El auto-olvido del espectador se ve materializado en un tiempo en el que la pretensión de alcanzar un objetivo determinado también se olvida. A éste le llamará Gadamer “tiempo propio”. Se caracteriza por ser una ruptura respecto de la continuidad temporal de la vida cotidiana: no es una sucesión de momentos que vale sólo como totalidad, sino que el tiempo autónomo se determina en los momentos mismos que lo constituyen. El “tiempo para algo” necesita ser llenado para que valga; el tiempo en el que se da el encuentro con la obra ya vale por sí mismo, pues en cada instante la obra se muestra en su totalidad.¹³⁵

Mientras que el modelo interpretativo de Danto tiene como objetivo alcanzar la visión del artista – y como tal, debe ser este el objetivo que guía la experiencia del espectador –, un modelo de experiencia de la obra de arte que sigue la propuesta de Gadamer está consciente de que el objetivo del encuentro con la obra se agota en él mismo. La obra de arte pide un espectador especial que sea capaz de asumir el reto lanzado, pero que al mismo tiempo se dé cuenta de que el logro de la tarea vale por sí mismo. Si la obra de arte es un objeto con una espacialidad y temporalidad especiales, el espectador que se aproxima a ella debe estar dispuesto a abandonar el comportamiento que se espera dentro de los límites de su vida diaria; el espectador debe estar dispuesto a entrar a este espacio especial que se rige por reglas igualmente especiales.

3.3 El espectador lúdico

Precisamente porque la tarea corresponde al espectador que se aproxima a la obra de arte, se debe recurrir a un nuevo tipo de espectador que haga reales las posibilidades que plantea una obra de arte con las características propuestas por Gadamer. Es importante analizar por

¹³⁵ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, pp. 103-107

último cómo la obra de arte se comporta como juego para poder dar salto a la predominancia del espectador: si bien es el juego el que se juega, el que impone las reglas, el espectador es necesario para que éste se lleve a término como fue previsto. En este apartado, por lo tanto, se analizarán las características de la obra de arte – la auto-representación y la re-presentación – cara a determinar qué cualidades le corresponden al espectador que está dispuesto para la verdadera experiencia de la obra de arte.

La inclusión del juego para la caracterización de la experiencia estética puede brindarnos varias ventajas. En primer lugar, si se piensa en el espectador como jugador, se elimina la idea de que éste es alguien absolutamente pasivo que no debe sino plantarse frente a la obra de arte y esperar que ésta le revele algo que lleva oculto. En segundo lugar, además de recalcar el carácter activo de quien se aproxima a una obra de arte, deja claro que el espectador está ahí para jugar, sí, pero para jugar algo en específico; sirve por lo tanto también para dejar claro que cuando se dice co-creador no tiene por qué hablarse de relativismo: la obra, en tanto que juego, impondrá ciertos límites del campo del juego y ciertas reglas bajo las que tiene que comportarse el espectador. Por lo tanto, y en tercer lugar, la caracterización de la experiencia del arte como un juego nos ayuda a dar al espectador ciertas pautas bajo las que tiene que comportarse si de verdad quiere asistir al encuentro con la obra de arte; si bien no podrá establecerse una serie de normas, ya que éstas variarán siempre que el espectador se enfrente a una nueva obra, sí le permitirán guiar su participación con el fin de encontrar en la misma obra de arte las reglas necesarias para jugar con ella.

Ahora bien, es necesario dejar en claro antes de comenzar que lo que se caracteriza como juego es la obra de arte y no propiamente la experiencia de la misma. Gadamer utiliza el juego para referirse al ser mismo de la obra de arte, más allá de referirse al estado de ánimo de quien se acerca a su encuentro.¹³⁶ Por lo tanto, en este apartado se analizará primero el juego como ser de la obra de arte. Sin embargo, una vez analizada la obra de arte como una totalidad de sentido en construcción, el objetivo será caracterizar al espectador como jugador que asiste al juego de la obra de arte. Es decir, si bien el planteamiento de

¹³⁶ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 143 y 154

Gadamer acerca del juego no se refiere al modo de comportarse del espectador, el objetivo es mostrar que, dado el ser de la obra de arte misma, es necesario exigir del espectador una actitud que permita un verdadero encuentro con la obra de arte.¹³⁷

Como se adelantó, los objetivos son mostrar que la obra de arte plantea una tarea y por lo tanto exige un espectador activo; y mostrar que el espectador debe participar dentro de ciertos límites en el encuentro con la obra de arte.

3.3.1 El arte como autorepresentación

Como se había anunciado ya, la obra de arte constituye una totalidad de sentido, de tal manera que no remite a nada fuera de ella misma. La actitud del espectador que se enfrenta a ella no puede, por lo tanto, ser la de alguien que busca investigar las condiciones históricas o artísticas dentro de las que fue creada. No se trata, por lo tanto, de acceder al mundo del arte vía un objeto concreto. Al contrario, este mundo desaparece para dejar lugar al mundo de cada obra de arte. Precisamente por esto, en el capítulo anterior, se enfatizó el ser de la obra de arte como símbolo.

La conciencia histórica frente a la obra de arte busca ver representado en ésta el mundo del que provino. El carácter ocasional del objeto artístico se refiere, sin embargo, a cada encuentro de éste con un espectador. La obra de arte, por lo tanto, es juego porque más que una representación debe ser entendida como autorepresentación. Mientras que para Danto el significado de la obra se encuentra ya prefigurado en tanto que siempre remite a algo fuera de sí misma – de tal manera que no puede ser entendida sino desde el mundo del arte y su intencionalidad –, para Gadamer la obra no hace sino llamar la atención sobre ella: “(...) éste [el juego] es un campo en el que el cumplimiento de la tarea no apunta a otros nexos de objetividad. El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorepresentación”¹³⁸.

¹³⁷ Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte develado*, México: Herder, p. 31

¹³⁸ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 151

Esta característica no sólo implica que la obra de arte es una totalidad que se basta a sí misma, sino que además implica que el espectador no puede hacer valer sobre el objeto de arte sus propias pretensiones; en palabras de González Valerio, Gadamer “(...) no piensa la obra de arte como un molde vacío que se llena con las vivencias del sujeto que la experiencia. Lo re-presentado está ‘ahí’, la obra de arte es una totalidad de sentido que se revela y no que se llena discontinuamente de sujeto a sujeto”¹³⁹. La obra de arte también es juego ya que en el encuentro con ella cualquier fin externo a la obra misma debe quedar fuera de la consideración. El encuentro con la obra de arte debe ser concebido como una actividad libre de fines. Sin embargo, esto no implica que el movimiento no esté dirigido; es decir que no es que se juegue a *nada*. Pensar en el encuentro con la obra de arte desde una racionalidad libre de fines busca dejar claro que no se juega a lo que el espectador quiera, no se juega a *cualquier cosa*. El encuentro con la obra de arte está determinado por los límites que la misma obra establece.¹⁴⁰ Además, debido a que todo juego implica de suyo cierta especificidad que dirige la actividad de los jugadores, se exige que los jugadores tenga conocimiento de las condiciones que deben guiar su movimiento de juego.¹⁴¹

Lo anterior sólo es posible en tanto que el espectador, en realidad, funciona como un medio para que la obra de arte acceda a su autorepresentación. Al referirnos a la obra de arte como juego y al espectador como un jugador, es posible establecer límites de la participación de este último pues, en realidad, el espectador funciona más a manera de instrumento mediante el cual la obra de arte se constituye finalmente como construcción. Así, si bien el espectador es un agente activo, lo es sólo en la medida en que su participación permite que la obra de arte consiga alcanzar su autorepresentación:

“El fin que aquí resulta es, ciertamente, una conducta libre de fines, pero esa conducta misma es referida como tal. Es a ella a la que el juego se refiere. Con trabajo, ambición y con pasión más seria, algo es referido de este modo. Es éste un primer paso en el camino hacia la comunicación humana; si

¹³⁹ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 79

¹⁴⁰ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 68

¹⁴¹ Cfr. Hans Georg Gadamer, “The play of art”, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 124

algo se representa aquí, aunque sólo sea el movimiento mismo del juego, también puede decirse del espectador que ‘se refiere’ al juego, igual que yo, al jugar, aparezco ante mí mismo como espectador. La función de representación del juego no es un capricho cualquiera, sino que, al final, el movimiento del juego está determinado de esta y aquella manera. El juego es, en definitiva, autorepresentación del movimiento del juego.”¹⁴²

Esto no implica, de cualquier manera, que su aparente desvinculación respecto del mundo – que en realidad debe ser entendida como discontinuidad que permite que se baste a sí misma – signifique una falta de compromiso con el desarrollo del juego. Es decir, cuando se dice que en el encuentro con la obra de arte se eliminan los fines no se pretende que el espectador actúe indiferente; la suspensión de las pretensiones individuales se da sólo en la medida en que el espectador permite que la obra de arte sea quien lance la pregunta para que él pueda responder. La clave está en recordar que la respuesta del espectador frente a la pregunta lanzada por el objeto artístico no la da como un sujeto frente a un objeto, sino que la da desde la misma obra de arte que lo incluye en su temporalidad especial y su espacio magnetizado que los vuelven uno.

El olvido de sí mismo que se exige al espectador en la experiencia de la obra como autorepresentación no implica, de ninguna manera, que el espectador se comporta como un asistente al desarrollo de un juego. La distancia entre la obra y el espectador queda anulada en el espacio magnetizado. El espectador es un jugador que se involucra por completo en la autorepresentación de la obra.¹⁴³

Así, del mismo modo que a la obra le corresponden una espacialidad y una temporalidad especial, le corresponde un tipo especial de seriedad: la del juego. Si bien la finalidad externa al espacio magnetizado se elimina, una finalidad interna a la obra de arte permanece, a saber, que ésta acceda a su autorepresentación. La verdadera seriedad que corresponde al juego, y por lo tanto a la experiencia de la obra de arte, es el abandono al

¹⁴² Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 68

¹⁴³ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 69

puro juego. El espectador que exige esta experiencia es un espectador lúdico, un espectador que asuma únicamente la seriedad del abandono al reto planteado por la obra de arte.

La comprensión de la experiencia de la obra de arte desde la seriedad del juego nos permite incluir reglas que guíen el encuentro de cada espectador con cada obra de arte. Como se dijo, es importante caracterizar la experiencia de la obra de arte como autorepresentación para no olvidar que el papel activo del espectador está dirigido por lo que la obra exige de él. Ahora bien, precisamente como cada experiencia es un juego de autorepresentación de la obra, las reglas que valen para el espectador en una obra no serán las mismas frente a otra: “El carácter juguetón de los juegos humanos está constituido por la imposición de reglas y regulaciones que sólo valen como tales dentro del mundo cerrado del juego”¹⁴⁴. Por lo tanto, al contrario de lo que cree Danto, no es necesario recurrir a la subjetividad del artista para salvar la experiencia, sino que la obra marca las pautas de interpretación.

Al contrario, asumir la seriedad del juego, la tarea de su autorepresentación, implica no sólo un abandono del espectador en el que se olvida de sus pretensiones, sino también que la subjetividad del artista desaparece. La interpretación psicologista de la obra de arte elimina por completo la seriedad de la autorepresentación para afirmar que el objeto sólo vale en tanto que nos muestra una expresión escondida de una subjetividad desconocida. Si bien podría decirse que, de la misma manera que el espectador, el artista es también un jugador, éste debe también desaparecer para dar lugar únicamente al desarrollo del juego.¹⁴⁵ El verdadero juego se da sólo ahí donde los jugadores desaparecen en su entrega a la actividad que desempeñan como parte de algo más grande y que los abarca a todos: la obra de arte: “Éste [el juego] es, por el contrario, una transformación en el sentido de que la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es qué ‘hace referencia’ lo que está ocurriendo. Los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es

¹⁴⁴ Hans Georg Gadamer, “The play...”, p. 124

¹⁴⁵ Es verdad que habrá obras de arte que impliquen de suyo una referencia directa a la subjetividad del artista, como podría ser el caso de algunas obras surrealistas. Sin embargo, la inclusión de estos factores en la experiencia de la obra de arte dependen solamente de que la obra misma lo exija. De este modo, la misma autorepresentación de la obra de arte integrará dichos elementos que, aunque parecerían hacer referencia a algo externo, en realidad son algo propio del mundo de la obra de arte.

lo que ellos representan.”¹⁴⁶ Ahora bien, en tanto que la obra los abarca a ambos, la referencia a estos horizontes que constituyen el espacio magnetizado se mantiene – son, después de todo condición de posibilidad –, pero la subjetividad como tal se diluye.¹⁴⁷

La desaparición de la subjetividad del artista permite ajustar la mirada del espectador de tal manera que ni su propia subjetividad ni la del artista obstaculicen su experiencia de la obra de arte. La seriedad que se exige en el juego no es una seriedad que deba ser entendida como sacralización del objeto de arte. Al contrario, en tanto que lo que accede a la representación es la obra de arte misma, cualquier elemento externo, como la fama o trascendencia del creador, deben dejarse de lado para poder participar en la co-creación del sentido. Si bien es cierto que la trascendencia de la obra se hace patente en la posibilidad de su actualización por parte del espectador, ésta implica que lo que se atiende es la trascendencia de la obra en la vida del espectador, en el presente en el que se da el encuentro.

Un claro ejemplo de la manera en que la obra abandona las manos de su artista para erguirse como un mundo propio y único lo encontramos en la pieza *Les héros entre commémoration et oubli* de la brasileña Isabel Cunha de Almeida. En ésta, se presentaban fotografías de diferentes personas y la artista entregaba a los espectadores una rosa para que la pusieran debajo de los héroes retratados en las imágenes. Uno de los espectadores tomó la rosa y, en lugar de colocarla debajo de las imágenes de los uniformados, la colocó debajo de la foto de una anciana en el metro (Figura 14). Cuando la artista se acercó para preguntarle por qué lo había hecho así, éste respondió, “Ciertamente, se recompensa siempre a los héroes. Para quitarnos la culpa los marcamos con el peso del recuerdo, los condecoramos con medallas. Pero ¿pensamos en sus mujeres, en sus hijas, en sus madres? ¿No han ellas soportado también el dolor en sus cuerpos? Entonces, ¿no es a ellas a quienes deberían dirigirse todas estas flores, las de la espera, las del miedo, las del silencio, las del olvido? Porque todas estas flores han resistido la prueba del tiempo.” El espectador transformó las intenciones de la artista al proponer la pieza, pero sin trastocar el sentido de

¹⁴⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 156

¹⁴⁷ Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte...*, pp. 55 y 56

la misma: no hizo valer sus propias pretensiones por encima de la obra, sino que fue capaz de establecer un diálogo con ella.

De esta manera, la transcendencia de la obra de arte en la historia consiste en realidad en el impacto que ésta tiene en el encuentro con el espectador concreto. El espectador, antes de atender a la recepción que ha tenido la obra en el continuo histórico, debe concentrarse en lo que la obra de arte le dice a él en un horizonte distinto a los otros. Ahora bien, es importante recordar que este presente no implica la inmediatez de la conciencia estética, sino la fusión de horizontes que posibilita la experiencia de la obra. Se hace, por lo tanto, patente otra característica del juego que nos ayuda a dilucidar cómo debe darse el encuentro: la re-presentación.

3.3.2 El arte como re-presentación

La obra de arte también es juego por su carácter ocasional. Como se había mencionado anteriormente, a toda obra de arte le corresponde esta característica de ocasionalidad en tanto que siempre refiere a un momento en específico, a saber, el momento de su encuentro con el espectador concreto. Debido a su estructura abierta, la obra de arte debe, como se dijo en el capítulo anterior, entenderse como *construcción* más que como *trabajo*. Y la construcción no refiere al proceso en el que el objeto es gestado por el artista, sino al encuentro con el espectador en el que la obra finalmente accede a su autorepresentación: se trata de una pura manifestación.¹⁴⁸

El carácter siempre ocasional de la obra de arte nos permite caracterizarla como re-presentación¹⁴⁹. Cada vez que un espectador se aproxima a la obra de arte el telón se levanta: de la misma manera que en las artes escénicas los actores traen a plena presencia un texto para un público, el espectador en su movimiento hermenéutico trae a plena

¹⁴⁸ Cfr. Hans Georg Gadamer, "The Play...", p. 126

¹⁴⁹ González Valerio destaca una doble dimensión de la re-presentación. Por un lado aduce a la re-presentación del espectador como jugador. En segundo lugar, la re-presentación se refiere al modo en el que el espectador juega el juego. En este apartado me concentraré más en este segundo modo. Cfr. María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 46

presencia la obra de arte.¹⁵⁰ Esta característica tendrá diferentes consecuencias: en primer lugar, no hay una verdadera diferenciación entre el espectador y la *puesta en escena* de la obra de arte, de tal manera que el espectador deja su asiento para tomar lugar en el escenario como elemento constitutivo del desarrollo de ésta; en segundo lugar implica que la obra siempre accede a plena presencia: no puede decirse que la representación se vaya perfeccionando, así como tampoco debe decirse que en algún momento vaya a alcanzarse el encuentro definitivo; y en tercer lugar, y como consecuencia de la anterior, la obra de arte como re-presentación implica que no hay una *puesta en escena* original que deba ser imitada por cada nueva presentación: “Debido a la ocasionalidad, la obra de arte es en cada ocasión de un modo distinto, y eso sucede también con las artes plásticas que necesitan en cada caso que alguien las re-presente. Necesitan ser observadas, revitalizadas, comprendidas e interpretadas. Necesitan de un espectador que se demore en ellas, que las recorra, que las haga hablar.”¹⁵¹

Mientras que la representación de Danto alude siempre a un contexto específico en el que la obra fue creada, la re-presentación de Gadamer, lejos de ser estática y constante, lleva en su misma configuración la exigencia de cambio, en tanto que es configurada desde el horizonte en el que se recibe. La obra de arte es re-presentación porque no se trata de un significado preestablecido que se descubra, sino que es un sentido que se construye en el momento mismo de su presentación frente al espectador. Así, cada vez que se encuentra con un espectador, el sentido tiene plena presencia porque en ese momento es plenamente construido:

(...) forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta. Importa ahora hasta qué punto, *mutatis mutandis*, esto puede ser cierto también

¹⁵⁰ Esto implica necesariamente que en el caso de las artes escénicas encontramos un doble movimiento de interpretación. Los que se encargan de la representación de la obra en realidad realizan un movimiento hermenéutico en la actualización de un texto para su presentación ante un público. En segundo lugar, una vez montada la puesta en escena, el público se encarga de volver a actualizar la obra que se le presenta. Esta figura es afortunada porque lo que intenta decir Gadamer es que en realidad en cualquier aproximación a cualquier tipo de obra de arte el espectador se comporta como los intérpretes que comprenden la obra en un esfuerzo por hacer patente su sentido frente a un público. Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 79

¹⁵¹ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 77

para las artes estatuarias. Tampoco en ellas ocurre que la obra sea ‘en sí’ y sólo cambie su efecto: es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas.¹⁵²

Si bien es la obra la que accede a su re-presentación, sin que ninguna subjetividad intervenga, debe decirse que el espectador es una condición necesaria para que la auto-representación se logre. La experiencia de la obra de arte es lúdica porque en realidad tampoco existe una imposición de las pretensiones de la obra frente a las del espectador. En cambio, se trata de un vaivén juguetón en el que los dos horizontes tienen un lugar especial. Si bien dentro del espacio magnetizado existen ciertas reglas que limitan la actividad del espectador, es él quien decide integrarse al juego y quien voluntariamente cede frente a la obra; el auto olvido siempre exige un asentimiento voluntario: “Si bien no hay juego sin reglas, lo que cabe destacar es la posibilidad de elección al interior del espacio lúdico. Ahí se da un ‘querer jugar’ por parte del jugador y esta elección es constante no sólo en el momento en el que decide jugar, sino que al estar jugando se decide hacer esto o lo otro.”¹⁵³ La obra de arte integra al espectador que quiere acercarse a ella y es por eso que está siempre referida a él:

Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. (...) no se agotan en el hecho de que representan, sino que apuntan más allá de sí mismos a aquéllos que participan como espectadores. Aquí el juego ya no es el mero representarse a sí mismo de un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es ‘representación para’. Esta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte.¹⁵⁴

El juego es re-presentación además porque siempre queda la posibilidad de jugarlo otra vez. Es ocasional porque para que haya juego, necesita ser jugado; y en cada una de

¹⁵² Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 198

¹⁵³ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 36

¹⁵⁴ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 152

estas ocasiones el juego está ahí, en plena presencia. La re-presentación es una repetición, pero no la repetición que refiere a una ocasión original, sino una repetición en la que cada re-presentación constituye algo único, pero que, al mismo tiempo, no agota todo lo que el juego es. El espectador debe dejar a un lado la pretensión de alcanzar en algún momento el encuentro perfecto con la obra de arte. Como se dijo anteriormente, el objetivo es el encuentro mismo, no un fin externo a éste. Mientras se juegue bajo sus reglas, la obra de arte accede a su plena presencia: “En todos estos casos [de juegos] se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. (...) El movimiento que es estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición.”¹⁵⁵

La obra de arte está tan dispuesta para su espectador que le permite una experiencia plena cada vez que éste se encuentra con ella, pero también le deja siempre abierta la invitación para que vuelva y descubra cosas nuevas: “(...) la misma experiencia del arte reconoce que no puede aportar, en un conocimiento concluyente, la verdad completa de lo que experimenta. No hay aquí ningún progreso inexorable, ningún agotamiento definitivo de lo que contiene la obra de arte.”¹⁵⁶ Pero gracias a que el juego es construcción, debe decirse que con cada re-presentación no se disgrega la identidad de la obra. Al contrario, la obra, en su carácter abierto, incluye en su identidad – en ese juego que accede a la autorepresentación – la posibilidad de renovarse en cada encuentro sin perder nada en realidad.¹⁵⁷

La obra de arte entendida como re-presentación implica, no solamente que no hay un significado prefigurado contenido en el objeto, sino, además, que la obra siempre está abierta a una nueva presentación y construcción de su sentido. De la misma manera que el intérprete musical no se limita únicamente a leer la partitura y reproducir lo que está ahí

¹⁵⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 146

¹⁵⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 142

¹⁵⁷ Cfr. Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p.166

escrito, el espectador tampoco se limita a reproducir el sentido que está “contenido” en la obra de arte.¹⁵⁸

La re-presentación implica de suyo ciertos elementos que funcionan como medios para hacer presente a la obra de arte. Del mismo modo que la puesta en escena necesita del actor, la obra de arte necesita de su espectador. Si bien el actor se encarga de presentar cada vez la obra siguiendo el guión original y bajo las pretensiones que éste indica, es cierto también que la presentación no será la misma: cambia el desempeño del actor y cambia también el público que la recibe.

El espectador debe tener en mente, por lo tanto, estos dos factores: que la obra de arte como re-presentación implica que no hay nunca una presentación definitiva, siempre accede a una plena presencia en su encuentro con un nuevo espectador; y que se espera que él funcione a manera medio para que la obra, y no su subjetividad, alcance plena presencia. El espectador debe asumir una actitud lúdica de tal manera que se guíe por la seriedad del juego. Para que éste funcione hay que seguir sus reglas; precisamente por eso debe olvidarse de las reglas que rigen la vida cotidiana. Además, tiene que asumirse como parte esencial del juego mismo. Sin su plena y adecuada participación, el juego no logrará llevarse a término.

Lo que no se debe pasar por alto es que precisamente porque la obra de arte es juego, el espectador mantiene el papel central. Si bien, como se ha venido diciendo, es la obra la que accede a su re-presentación, todo en la obra está referido al espectador de tal manera que no hay juego sin él. El objetivo de acentuar la auto-representación y la re-presentación es recordar que, aún con la primacía y en el juego, el espectador se guía por ciertas reglas – establecidas por cada obra con la que se encuentra. Pero la posibilidad de la plena realización de la obra de arte, y por lo tanto la primacía, queda siempre del lado del espectador:

Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él y no el actor, es para quién y en quién se

¹⁵⁸ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad...*, p. 107

desarrolla el juego. Desde luego esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en el que él desempeña su papel representador. Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo.¹⁵⁹

Como juego, el encuentro del espectador con la obra de arte es paradójico. Por un lado la obra de arte deja de lado las subjetividades que intervienen para tomar ella el papel protagónico; son sus pretensiones, no las del autor o las del espectador, las que tienen predominancia. Por el otro, sus mismas pretensiones están referidas al espectador, de tal manera que es sólo con él donde alcanza su plena auto-representación. Por un lado, como el espectador co-crea la obra de arte, siempre que se re-presenta, ésta accede a su plena presencia. Por otro lado, dado que siempre queda la posibilidad de una nueva representación y, por lo tanto, ninguna es en realidad plena. Sólo un espectador dispuesto a guiarse por la seriedad propia del juego, un espectador lúdico, será capaz de cumplir con las dimensiones aparentemente contradictorias de la obra de arte.

Esto quiere decir necesariamente que, mientras que la autorepresentación remite directamente a las limitaciones que establece la obra de arte para su encuentro, la representación recuerda que, aún con ciertas reglas que regulen el movimiento de juego, la obra de arte tiene un carácter abierto: “En la medida en que el juego es una totalidad de sentido es un mundo cerrado, pero debido a que lleva implícitos a los espectadores es también un mundo abierto. El mundo del juego se revela como abierto-cerrado simultáneamente.”¹⁶⁰

De este modo, con todo y que la experiencia de la obra de arte debe entenderse como autorepresentación, no puede decirse que sea la obra de arte, como si se tratara de un

¹⁵⁹ Hans Georg Gadamer, *Verdad...*, p. 153 y 154

¹⁶⁰ María Antonia González Valerio, *El arte...*, p. 47

objeto en sí, tiene la primacía. La obra de arte pide un espectador que pueda re-presentar la autorepresentación; la experiencia no es algo accidental para la obra, sino que se trata de su verdadero momento constitutivo. Pero de la misma manera que la obra realiza un movimiento de auto-negación, mediante esta apertura constitutiva, el espectador debe responder de la misma manera: la experiencia no es posible sin asumir el auto-olvido. El espectador lúdico es aquél que no se toma en serio, sino que prefiere asentir frente a la seriedad del juego. La discusión acerca de a quién le pertenece la primacía en la experiencia de la obra de arte queda, en realidad, diluida en el momento en que el espacio magnetizado niega las fronteras del sujeto y el objeto, y se asume como un solo juego.

4. Danto Vs Danto: de la pureza de lo estético a la interpretación

En el primer capítulo se realizó una crítica a la filosofía del arte de Arthur Danto. El objetivo fue mostrar que, lejos de cumplir su cometido, la caracterización de la obra de arte desde el *aboutness* y el *embodied meaning* niega de suyo la incorporación del espectador al mundo del arte y, por lo tanto, imposibilita la reformulación de la recepción de la obra de arte como Danto tanto lo ansía. Tras una caracterización de la obra de arte como un objeto cerrado, el espectador parece no tener más remedio que atender a aquellas propiedades que están al alcance de su mano: la materialidad del objeto. Desafortunadamente en la postura de Danto, el significado, aunque propiedad del objeto artístico en cuanto tal, permanece encapsulado dada la imposibilidad del espectador de reconstruir el mundo de su génesis.

El objetivo de este capítulo es mostrar que es posible hacer una lectura diferente de la filosofía del arte del norteamericano, una lectura que sí abra las puertas de la obra de arte al espectador y que lo invite a participar en la constitución misma del objeto de arte. Este paso se dará integrado al análisis de la noción de la representación transfigurativa y la metáfora como elementos fundamentales de *The Transfiguration of the Commonplace*. Lo que se intentará mostrar es que, si se entiende el *embodied meaning* desde la metáfora y no desde la expresión, el resultado es una obra de arte abierta que posibilita la interpretación constitutiva del espectador que deriva en una nueva experiencia de la obra de arte.

En primer lugar, se mostrará que la insistencia de Danto de mantener dentro de la definición del objeto artístico la materialidad del objeto, vía la introducción del término *embodied meaning*, no constituye el resultado de un fetichismo del vehículo, como apunta John Dilworth.¹⁶¹ En realidad, la caracterización del objeto artístico, que se afirmó fallida por no dar con lo propio de la representación artística, puede salvarse si, efectivamente se abandona el mero fetichismo del vehículo para regresar a la consideración especial de la materialidad del objeto como parte esencial del arte.

Con el objetivo de rescatar el *objeto* artístico del abandono en el que lo sumió la pura consideración semántica, se mostrará cómo la noción de *embodied meaning* asume de alguna manera la noción de la metáfora para explicar cómo el significado encarna en la materialidad y de qué manera ésta contribuye a la construcción del sentido de la obra de arte. Se reparará, por lo tanto, en la representación artística como una representación transfigurativa.

Finalmente se mostrará cómo la inclusión de la metáfora y la representación transfigurativa apuntan a una obra de arte abierta que pone en entredicho la figura del significado encarnado como una obra de arte cerrada sobre sí misma y con un sentido pre-configurado y fijado desde la producción y las intenciones del artista. El *embodied meaning* mirado a la luz de la metáfora y la representación transfigurativa se acerca a la obra de arte propuesta en el segundo capítulo, en la que la imagen posibilita la tensión entre obra y espectador que deriva en una nueva práctica de la recepción de las obras de arte.

4.1 Contra el fetichismo del vehículo

En el ensayo que presentó en la conferencia que conmemoraba los 25 años de *The Transfiguration of the Commonplace*, John Dilworth afirma que como consecuencia de la caracterización del objeto artístico desde el contenido y el significado, Danto debió haber estado dispuesto a deshacerse de la noción del *embodied meaning*. Si la obra de arte se

¹⁶¹ Cfr. John Dilworth, "How to reform Danto's vehicle fetishism", *Online Conference in Aesthetics. Arthur Danto's Transfiguration of the Commonplace 25 years later*. <http://artmind.typepad.com/onlineconference/2007/01/interpretation.html>

identifica con su significado y no con su sustrato material, incluir en el término una referencia al objeto como tal constituye una contradicción.

Según Dilworth, la renuencia de Danto a aceptar que la definición de la obra de arte no necesita del sustrato material no constituye nada más que fetichismo: “El fetichismo del vehículo es una actitud presente casi siempre en la teoría sobre las artes. Comúnmente se da como el presupuesto de fondo, si no como una creencia explícita, de que los vehículos físicos, por medio de los cuales el significado o contenido de las obras de arte es comunicado, forman ellos mismos una parte integral de las obras de arte relevantes.”¹⁶² La materialidad no sólo no es necesaria, sino que es un obstáculo para lograr una comprensión satisfactoria de la obra. De la misma manera que en cualquier otro tipo de comunicación lingüística,¹⁶³ el vehículo del significado no forma parte esencial de éste, ni contribuye de ninguna manera al contenido de la representación; la materialidad del vehículo es algo completamente arbitrario y que, por lo tanto, no dice nada del significado. Si la teoría comunicativa prescinde del canal y lo considera algo que, como portador de significado, debe ser transparente y, por lo tanto, ignorado, la materialidad de la obra no tiene por qué ser una excepción. La consecuencia de este fetichismo, piensa Dilworth, es una ontología de la obra de arte mixta¹⁶⁴ que, al contrario de resolver los problemas planteados por Danto al inicio de la obra, los acentúa: no sólo se tiene que dar cuenta del significado de la representación artística, sino que se tiene que explicar qué tiene de peculiar su materialidad, y cómo se da la relación entre ambas.

¹⁶² John Dilworth, “How to Reform...”, en *Online...*, p. 1

¹⁶³ Cfr. John Dilworth, “How to Reform...”, “It is utterly trivial that any number of distinct linguistic tokens of the same sentence type can express one and the same proposition, because vehicle fetishism for linguistic expressions of propositions is obviously unacceptable and believed by no one.”

¹⁶⁴ Según el autor, la ontología de la obra de arte propuesta por Danto es mixta pues en realidad resulta incoherente: o bien se apuesta por una obra de arte cuyo significado es la propiedad determinante, o bien se apuesta por una obra cuya materialidad constituye la característica primordial para que sea un objeto artístico. Dilworth argumenta que, si el estatuto de la obra de arte está dado por la identificación artística en la que el creador interpreta un objeto real como arte, el objeto adquiere esta propiedad relacional únicamente de manera contingente. Esto quiere decir que, de la misma manera que el artista eligió un objeto, pudo haber elegido otro, y, por lo tanto, el objeto como vehículo físico no tiene ninguna relación necesaria con el significado producto de la interpretación. Esto trae como consecuencia que el objeto no pueda formar parte esencial de la obra de arte – que se identifica con su significado. Dilworth propone como ejemplo las copias de una obra de arte: en este caso lo que se tiene son reproducciones de una y la misma obra, incluso cuando el vehículo es numéricamente distinto. (Cfr. John Dilworth, “How to Reform...”)

Las afirmaciones de Dilworth pueden ser justificadas desde la postura de Danto. Por un lado, la respuesta de Danto frente al problema de la definición de la obra de arte es muy tajante: lo que distingue a un objeto real de uno artístico es que el segundo posee significado. Por otro lado, la identificación artística parece tener como único objetivo mostrar cómo debe trascenderse el sustrato material – mostrándonos primero que se trata de un objeto artístico y no real, y luego mostrándonos en coordenadas históricas cómo puede ser vehículo de significado – para poder determinar cuáles son las propiedades semánticas que determinan el significado. El objeto de arte, por lo tanto, no está ahí sino para llamar nuestra atención sobre algo más; la identificación artística indica que debemos dejar atrás el objeto artístico que perciben nuestros sentidos. Lo que Dilworth sostiene es que no debe establecerse una escisión entre la representación artística y otros modos de representación; el arte es un modelo comunicativo más y debe ser entendido como tal. Y podría parecer que Danto estaría de acuerdo: a final de cuentas, soluciona el problema de los indiscernibles sosteniendo que el arte es representación, mientras que la realidad no. Ahora bien, la verdadera pregunta es si Danto verdaderamente estaría dispuesto a afirmar que no hay nada distinto en la representación de la obra de arte.

En el ensayo que presentó durante este mismo coloquio, York Gunther¹⁶⁵ repara también en las consecuencias de la postura de Danto anotadas anteriormente. El resultado del análisis de dichas consecuencias es distinto, sin embargo, en la postura de Gunther. Al contrario de Dilworth, el autor está convencido de que la representación artística no debe reducirse a una representación sin más: hay algo particular en la forma en la que el objeto artístico presenta su contenido. Gunther cree que la postura de Danto no resuelve las diferencias entre los distintos tipos de representación. La crítica de Gunther no es nueva: Carroll ya había también reparado, como se mencionó en el primer capítulo, en el fracaso de Danto para dar con las características propias de la representación artística.

York Gunther cree que el arte no es un modelo comunicativo sin más, sino que tiene características propias. Efectivamente tiene las mismas propiedades que tiene el lenguaje,

¹⁶⁵ York Gunther, “Content, Embodiment and Aesthetic Force”, en *Online Conference in Aesthetics. Arthur Danto’s Transfiguration of the Commonplace 25 years later*. <http://artmind.typepad.com/onlineconference/2007/01/aesthetics.html>

pero dentro de éstas posee características que otros vehículos de significado no poseen.¹⁶⁶ Para resolver las deficiencias de las dos propiedades de Danto, Gunther propone la introducción de una tercera característica del arte: la fuerza estética.¹⁶⁷ Ésta última pretende dar cuenta de cómo la dimensión semántica de la obra de arte es distinta, no sólo de las cosas reales, sino de otros vehículos de significado: la obra de arte tiene una manera peculiar de presentar su contenido frente a quien la observa, una intencionalidad que no implica intenciones.¹⁶⁸

Danto se da entonces a la tarea de responder de manera clara durante su participación final en el coloquio. Gunther, dice Danto, ha perdido de vista la pieza clave de su reformulación de la filosofía del arte cara al arte post-histórico. El arte, como es caracterizado en *The Transfiguration of the Commonplace*, incluye *aboutness*, sí, pero no puede decirse que *posee* significado. La obra de arte no posee significado porque éste no es algo ajeno a ella, algo que se le haya introducido de manera artificial. La obra de arte *es* significado: la obra de arte es un significado encarnado. Para responder a Dilworth hay que comenzar diciendo que la obra de arte no es un vehículo de significado, sino que es un significado encarnado. Y para responder a Gunther hay que aducir a la misma respuesta: precisamente porque la obra de arte tiene una manera peculiar de presentar su contenido hay que decir que no lo *porta*, sino que su objeto verdaderamente lo encarna.

¹⁶⁶ Gunther cree, con Dilworth, que el arte funciona como un modelo comunicativo. Las proposiciones lingüísticas implican siempre tres nociones: contenido, sintaxis (materialidad lingüística) y fuerza. Ésta última se refiere al uso que se le da a la proposición. En algunas ocasiones, dos proposiciones pueden tener el mismo contenido y la misma sintaxis, y, sin embargo, tener intenciones distintas (como una ironía). Si esto puede decirse de las proposiciones, lo mismo pasa con las obras de arte. De este modo, una obra de arte no sólo debe cumplir con el contenido y la sintaxis (la materialidad), sino que posee también fuerza.

¹⁶⁷ Cfr. York Gunther, "Content...", en *Online...*, p. 1

¹⁶⁸ Dado que la fuerza estética implica una intencionalidad sin intenciones fijas, puede ser fijada tanto por el artista como por las condiciones contextuales en las que la obra es creada, e incluso por la manera en la que la obra es recibida por sus espectadores. En última instancia, la fuerza estética de la obra de arte estará fijada por la teoría estética bajo la que fue creada. Esto permite que el resto de la propuesta de Danto no tenga que ser modificada: el acto por medio del cual el contenido se encarna con una fuerza estética específica es una identificación artística. Cfr. York Gunther, "Content...", pp. 7 y 8

4.2 De la representación tout court a la representación transfigurativa: de la metáfora y el significado encarnado

La clave para poder entender a qué se refiere Danto con el significado encarnado, de tal manera que podamos aventurar una solución a las problemáticas propuestas en el primer apartado, es la noción de *transfiguración*. Dicha noción será la verdaderamente decisiva para poder caracterizar a la obra de arte y poder distinguirla de otros vehículos de significado: la diferencia entre las representaciones, entre un vehículo de significado cualquiera, y la obra de arte es que ésta es, según Danto, una representación transfigurativa. El artista no transforma el objeto en arte mediante la introducción de un significado, sino que lo transfigura: en la creación artística se da una *transfiguración de un lugar común*. La materialidad de la obra de arte no está perdida, no es prescindible, no es transparente. Materialidad y significado están tan compenetrados que sin el segundo, el objeto es un objeto burdo, y sin la primera el significado no podría manifestarse.

Para explicar esta peculiar relación existente entre materialidad y significado, Danto introduce a la discusión un concepto que resultará particularmente significativo: la metáfora. La filosofía del arte de Danto se transforma a la luz de sus reflexiones sobre la metáfora como clave para la obra de arte. La introducción de la metáfora nos permite comprender a qué se refiere el término *embodied meaning*, por qué el arte es algo más que representación y cómo puede rescatarse al espectador del olvido mediante su participación activa como co-creador de la obra.

Danto afirma que el *quid* de la obra de arte está en la fusión entre su material y el significado, no únicamente en el significado que transmite. Esto quiere decir que las cualidades estéticas pueden, de hecho, contribuir al significado de la obra de arte, *constituyen un plus para el contenido*.¹⁶⁹ Por este motivo no es necesario introducir la

¹⁶⁹ Sostengo esto a partir de *The Transfiguration of the Commonplace*, pues considero que es en esta obra en la que encontramos las reflexiones más significativas y trascendentes para la respuesta a la pregunta sobre la naturaleza de los objetos artísticos. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta que, en obras posteriores, el mismo Danto ha puesto en duda el papel primordial de las propiedades pragmáticas – las propiedades estéticas – de la obra de arte. En el prefacio de su *Abuse of Beauty*, un libro dedicado al análisis de dichas propiedades, Danto admite que no está tan seguro de que sean significativas en la configuración de la identidad de la obra. Con todo, la tesis que se defiende a lo largo del libro es que dichas propiedades juegan un papel esencial siempre que estén relacionadas directamente con el significado. De esta manera, podemos

tercera propiedad de exige Gunther, pues la obra de arte implica de suyo esta peculiaridad al presentar un contenido. El *embodiment* propuesto por Danto no hace referencia a la sintaxis del contenido sin más, sino a esta relación peculiar que existe entre el contenido de la obra de arte y su forma de manifestarse. Por lo tanto, la producción artística no puede explicarse desde un modelo comunicativo, se tiene que dar cuenta de la forma peculiar en la que la obra de arte funciona como una manera de establecer un vínculo con el mundo.

Lo anterior se muestra en el hecho de que Danto identifica dos teorías igualmente reduccionistas en el discurso sobre el arte. La concepción del arte como un significado encarnado tiene como objetivo desentenderse de ambas. La primera consiste en la reducción del arte a su soporte material, una de la teoría de la opacidad, como la propuesta por Clement Greenberg.¹⁷⁰ Esta perspectiva es inoperante, debido a que la obra de arte no se agota en su materialidad y sus propiedades semánticas nos obligan a ir siempre más allá de ella. La segunda corresponde a una teoría que considera la obra de arte desde el signo, una que busca eliminar los medios de la representación poniendo todo el énfasis en el contenido sin más. Lo que sí cabe aclarar es que Danto erróneamente identifica a la teoría de la imitación como un ejemplo de éstas, y olvida que la teoría mimética está muy lejos de sostener esta identificación burda entre la representación y su sujeto:

Tomada como una teoría del arte, lo que la teoría de la imitación hace es una reducción del objeto artístico a su contenido, todo lo demás debe ser supuestamente invisible – o, si es visible, es algo accidental que debe ser superado por la tecnología ilusionista posterior. Mi propósito es mostrar que ésta es en parte la razón por la que la teoría de la imitación no puede servirnos para distinguir los objetos de arte de otras clases de representación que son iguales a ellos en la medida en que tienen el mismo contenido.¹⁷¹

corregir la afirmación del Prefacio diciendo que las propiedades estéticas de una *obra* – no del objeto común anterior a la transfiguración – configuran la identidad de la obra porque en ellas encarna el significado.

¹⁷⁰ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 159

¹⁷¹ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 151, “Taken as a theory of art, what the imitation theory amounts to is a reduction of the artwork to its content, everything else being supposedly invisible – or if visible, then an excrescence, to be overcome by further illusionistic technology. My aim is to show that this is part of the reason the imitation theory cannot serve to differentiate artworks from the pertinent class of representation which are just like them in the sense of having the same content.”

Danto anticipa la objeción postulada por Gunther y la lleva más allá. No sólo hay otro tipo de representaciones que comparten las características semánticas de la obra de arte, sino que hay obras de arte que, de hecho, tienen contrapartes representacionales con las que comparten contenido, y por lo tanto y significado, y, sin embargo, las segundas no son obras de arte. Esto no se debe a una mera consideración del espectador, sino que la obra de arte posee algo más, además de sus propiedades semánticas, que la distinguen de otros métodos de representación. Además, podríamos incluso identificar obras de arte con el mismo contenido y que, sin embargo, son absolutamente distintas.

Dado que la obra de arte no sólo carga contenido, sino que lo encarna, siempre estará implícita en ella un cierto grado de auto-referencialidad.¹⁷² lo importante en la obra de arte no es sólo su significado, sino la forma misma en la que lo presenta. Los medios de la representación no son arbitrarios, sino que muestran el contenido bajo una luz particular. Por eso la obra de arte no puede nunca entenderse al margen de su corporalidad. No puede decirse, por lo tanto, que se ha dado el encuentro con la obra si, además del contenido, no somos capaces de comprender por qué el contenido se nos muestra de tal forma. Por lo tanto, el objeto no es un mero sustrato material del trabajo, un obstáculo a vencer, sino que, junto con el sentido del contenido, *es* la obra de arte.

Y es aquí donde Danto da el salto a la metáfora. La obra de arte es *embodied meaning porque* es metáfora; la obra de arte es representación transfigurativa *porque* es metáfora. Me parece que ha pasado completamente desapercibido el papel que juega ésta en las consideraciones finales *The Transfiguration of the Commonplace*. Si bien Danto no la incluye en su definición del arte, es claro en esta última parte que no puede haber un significado encarnado si no es porque la obra de arte, toda obra de arte, debe ser entendida como una metáfora. Me parece que ésta logra resolver las interrogantes que se plantearon al inicio de este trabajo. Lo que el filósofo quiere decir con la introducción del *embodied meaning* se hace patente en su referencia a la metáfora, de modo que creo que su filosofía del arte no puede entenderse sin ella.

¹⁷² Cfr, Arthur Danto, *The Transfiguration...*, pp. 148- 149

Recapitulemos. La obra no puede identificarse con su sustrato material, pues es representación. No puede tampoco identificarse con su contenido, pues no se distinguiría de otros modos de representación. Por lo tanto, es un contenido que está relacionado esencialmente con la forma en la que se presenta, pues sin ésta no podría transmitirse: es un *embodied meaning*. El norteamericano introduce aquí a la discusión la noción de transfiguración. En ésta, lo transfigurado no sufre ninguna modificación estructural, sino que es revestido por un *plus* de sentido. Es significativo el término *transfiguración* pues puede ayudarnos a transformar el significado encarnado: de un significado terminado y cerrado sobre sí, a un sentido que se reconfigura en el encuentro con el espectador.

El término es tomado por Danto de la transfiguración de Jesucristo narrada en varios pasajes de la escritura. En estos, se habla de transfiguración no en el momento en que Dios encarna en hombre, sino en el momento en que los discípulos ven en sus características de hombre algo completamente diferente a las cualidades corpóreas y que les permite ir más allá de la humanidad de Cristo: “(...) la apariencia de su rostro se hizo otra, y su vestido blanco y resplandeciente.”¹⁷³, “Y sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, como la nieve, tanto que ningún lavador en la tierra los puede hacer tan blancos.”¹⁷⁴, “Y se transfiguró delante de ellos, y resplandeció su rostro como el sol, y sus vestidos se hicieron blancos como la luz.”¹⁷⁵ En realidad, la corporalidad de Jesús no sufre ningún tipo de modificación, sino que aquélla funciona como un puente de acceso a algo más allá. Además, la transfiguración se da respecto a quienes la presencian: no es que en ese momento Jesucristo adquiriera un estatus nuevo, sino que los discípulos comprenden lo que Cristo verdaderamente es mediante el encuentro con esta corporalidad transfigurada.

Así, en el caso del objeto artístico, dado que el objeto no sufrió ninguna transformación de sus cualidades materiales, Danto afirma que se trata de una representación transfigurativa. El objeto no es violentado mediante la introducción de un significado, sino que es visto de otra manera, es comprendido a partir de sus propiedades

¹⁷³ Lucas, 9:29

¹⁷⁴ Marcos 9:3

¹⁷⁵ Mateo 17:2

sensibles; como el objeto permite esta comprensión, el objeto real no pierde su identidad, pero sí se *convierte* en algo más que sólo un objeto real, se convierte en metáfora: “Es parte de la estructura de una transfiguración metafórica que el sujeto retenga su identidad a través de ella y que sea reconocido como tal. Por eso es una transfiguración más que una transformación.”¹⁷⁶

La intervención del artista consiste en una transfiguración del objeto porque interpreta el objeto como algo más, sin que esto implique una transformación de las cualidades materiales del objeto. El proceso de producción llevado a cabo por el artista, incluso en aquellos casos en los que el objeto implique un grado de intervención mínima, consiste en la comprensión de las propiedades del objeto bajo una luz distinta. Mediante este movimiento de comprensión, llevado a cabo primero por el artista y luego por el espectador, el objeto artístico rompe con la cotidianeidad para elevarse a un plano distinto. Sin embargo, a pesar de que el objeto es revestido de esta nueva identidad, no pierde la anterior. Danto utiliza el bautismo para explicar la intervención – que, si bien en algunos casos implica una transformación o manipulación del material, en otros será una composición, selección e incluso una mera presentación – que transfigura al objeto: “El bautismo es, como bien sabemos, un rito religioso. Por ello el *ready-made* ha sido transformado, hemos presenciado una especie de transubstanciación. El objeto elegido por el artista ya no es lo que aparenta sino lo que ahora es, en virtud de que su esencia ha sido replanteada desde la humanidad del artista.”¹⁷⁷

Lo que pretendo mostrar es que más que un significado encarnado, el *embodied meaning* visto desde la transfiguración remite a la comprensión de un sentido a partir de la corporalidad que lo presenta bañado de una luz especial. No se trata de un significado atrapado por el artista e introducido en un objeto; se trata de la transfiguración de lo real en un objeto cuya materialidad funciona como puente para acudir y comprender el sentido que ahí se transfigura en el encuentro con alguien más.

¹⁷⁶ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 168, “It is part of the structure of a metaphoric transfiguration that the subject retains identity throughout and is recognized as such. Thus transfiguration, rather than transformation”

¹⁷⁷ Luis Xavier López Farjeat, “Das ist Geist, das ist Kunst”, en *Ejercicios marginales*, p. 43

De la misma manera que en el segundo apartado recurrimos a la imagen para explicar el ser de la obra de arte, Danto alude a la metáfora para explicar en qué consiste el *embodied meaning*. Con este objetivo, recurre a la estructura de la metáfora planteada por Aristóteles como una clase de silogismo en el que se ha establecido una identidad omitiendo el término medio. Esta omisión garantiza que el término mayor y el menor no se disuelvan en una identificación sin más, sino que cada uno permanece en su propia identidad: “(...) como si la pintura se resolviera en un imperativo de ver *a* bajo los atributos de *b* (con la implicación, aunque, por supuesto, no necesariamente clara, de que *a* no es *b*: el concepto de identificación artística, introducido anteriormente, puede ser así considerado desde una estructura metafórica”¹⁷⁸. El salto de uno a otro no se da automáticamente, su conexión no es transparente, sino que debe buscarse el término medio.¹⁷⁹

Sin embargo, con todo y que Danto repara en esta estructura, pierde de vista lo verdaderamente primordial para poder caracterizar la obra de arte y sortear las dificultades anunciadas anteriormente. La metáfora es un recurso que nos permite expresar lo *mismo* utilizando otras palabras: el contenido cotidiano que era representado en otro tipo de proposiciones lingüísticas, adquiere un *plus* en la representación artística por este uso metafórico del lenguaje.¹⁸⁰ No se trata únicamente de establecer una relación analógica de dos objetos aparentemente desemejantes, sino que el verdadero objetivo de la metáfora, y de ahí su valor cognitivo, consiste en utilizar lo sensible para referirse a lo inteligible: la metáfora, y por lo tanto la obra de arte, *pone la cosa ante los ojos*.¹⁸¹ Así, la metáfora transfigura lo real mostrárnoslo bajo una luz que nos permite comprenderlo mejor.

Además, la representación metafórica nos permite algo que otras representaciones no: nos muestra lo real en acción, representa el movimiento.¹⁸² Esto quiere decir que el

¹⁷⁸ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 167, “(...) as if the painting resolved into a kind of imperative to see *a* under the attributes of *b* (with the implication, not of course necessarily sound, that *a* is not *b*: the concept of artistic identification, introduced earlier, may be seen as possessing this much of a metaphoric structure).”

¹⁷⁹ Cfr. Arthur Danto, pp. 168-171

¹⁸⁰ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1457b1-17

¹⁸¹ Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1411a26

¹⁸² Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1411b22

embodiment no debe comprenderse como un proceso terminado y cerrado sobre sí, pues el movimiento quedaría anulado. La metáfora como representación transfigurativa nos muestra un significado, que se suponía terminado y estático, bajo la luz de la ambigüedad que permite el movimiento recuperado por la imagen. Si el *embodied meaning* se comprende desde esta estructura metafórica, no tenemos por qué afirmar que el objeto de arte es un objeto cerrado sobre sí que el espectador debe penetrar.

La metáfora también nos permite comprender de una manera distinta la propiedad expresiva de la obra de arte tan acentuada por Danto – y que fue criticada en el primer capítulo por implicar la necesidad de acceder a la psique del artista para poder tener acceso a la obra. El poder expresivo de la metáfora no nada más se refiere a la subjetividad, sino que se refiere a la capacidad del objeto de arte de asir lo que la razón especulativa no puede. De este modo, lo que se expresa no es nada más el estado interior de un sujeto, sino la condición humana misma. Y si esto es cierto, el carácter expresivo no cierra las puertas al espectador, sino que lo recibe y lo invita a encontrarse expresado ahí mismo.

Por lo tanto, el hecho de que la obra de arte posea este tipo de estructura tendrá consecuencias importantes. En primer lugar, el sentido que se transfigura ahí en la obra de arte necesita de una materialidad peculiar para presentarse bajo esa luz distinta; la obra de arte, por lo tanto, no puede prescindir de su materialidad. Si bien uno de los problemas de Danto que se enunció fue que no lograba dar con aquello que distinguía la obra de arte de otros vehículos de significado, la representación transfigurativa sí hace la diferencia. Como metáfora, la obra de arte no es intercambiable por un significado, incluso si se llegara a éste mediante una identificación artística. Si se habla de *embodiment* es únicamente porque es una materialidad peculiar la que se transfigura para mostrar lo real igualmente transfigurado.

En segundo lugar, la metáfora nos permite volver a abrir las puertas cerradas a la participación del espectador: lo transfigurado sólo se da ante los ojos de quien acude y, de alguna manera, gracias a él. La materialidad que se transfigura, la representación metafórica nos invitan a una mejor comprensión porque nos muestran lo representado bajo una luz distinta: “(...) las metáforas encarnan algunas de las estructuras que he supuesto

que la obra de arte posee: no nada más representan sujetos, sino que las propiedades del modo de su representación misma es un componente para entenderla.”¹⁸³ La expresión, por lo tanto, remite a esta transfiguración de lo real. Y el papel del espectador se modifica también. Éste no se agota en la reproducción de la subjetividad del artista expresada en la obra de arte, sino que consiste en la comprensión de aquello que ha sido transfigurado y así expresado: la condición humana misma.

4.3 La experiencia de la metáfora en la obra de arte: interpretación

El hecho de que la obra de arte no pueda sustituirse por su significado sin más implica necesariamente la reintroducción del espectador al mundo del arte. No puede haber experiencia del arte sin la experiencia directa del objeto: sólo se transfigura frente a nuestros ojos. Los pronunciamientos de la crítica no sólo no bastan, sino que implican un reduccionismo y no alcanzan el verdadero núcleo del arte. El espectador tiene la importante labor de comprender lo real que se muestra transfigurado y, como se dijo en apartados anteriores, la comprensión siempre exige una participación activa: siempre es interpretación.

Bajo estas dos nociones, el movimiento interpretativo del espectador consiste en reconstruir la realidad transfigurada en la materialidad que se le re-presenta. Como se dijo anteriormente, la metáfora posee la estructura de un entimema, de manera tal que no explicita los términos bajo los cuales se da la identificación. Como tal, siempre está implícita lo que Danto llama una compleja interrelación entre quien propone la metáfora y quien la interpreta, pues aquélla siempre implica movimiento y, por lo tanto, ambigüedad¹⁸⁴. El espectador no puede ser comprendido simplemente como un receptor pasivo del mensaje, sino que entra en una relación de cooperación con el artista. En realidad es el espectador el que trabaja con el artista para que el sentido se presente transfigurado:

¹⁸³ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 189, “(...) metaphors embody some of the structures I have supposed artworks to have: they do not merely represent subjects, but properties of the mode of representation itself must be a constituent in understanding them.”

¹⁸⁴ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 171

A él no se le dice, como una audiencia pasiva, qué poner ahí [a manera de término medio]; él debe descubrirlo por sí mismo y debe ponerlo también él mismo, participando en un procedimiento común de la razón, el cual opera de la misma manera que operan los rezos colectivos, donde no se le reza *a* la congregación, o enfrente de ella, sino *con* ella. De cierta manera, la audiencia del entimema actúa como todos los lectores deberían actuar idealmente, participando en un proceso y no simplemente siendo receptáculos de información como una *tabula rasa*.¹⁸⁵

El espectador no es un intruso en el mundo del arte, sino que Danto le otorga un papel esencial. Si la obra de arte es transfiguración de lo real, exige alguien frente a quién transfigurarse para que comprenda el *plus* que re-presenta. El trabajo artístico cobra vida en una relación de cooperación entre el artista y el espectador: “(...) responder a una pintura complementa su realización, y el espectador es para el artista lo que es un lector para el escritor en una colaboración espontánea.”¹⁸⁶ Y es así como llega Danto a afirmar que no hay obra de arte sin interpretación; más aún, la obra de arte *es* interpretación.

Se trata, entonces, de un esfuerzo de comprensión de la *ratio* bajo la cual lo real se ha transfigurado. Por eso es que el filósofo afirma que no se puede decir que se ha penetrado la obra de arte si no se ha captado estructura metafórica que posibilitó su transfiguración.¹⁸⁷ Ahora bien, como la metáfora y, por lo tanto, la obra de arte, no pueden ser sustituidas por una explicitación de su contenido, cada espectador será responsable de que esta relación cobre vida. La experiencia estética se recupera porque el hecho de que la obra de arte no sea sujeto de traducción implica que ésta se constituye en la interpretación *de cada uno de los espectadores que se enfrentan a la obra, y siempre en tanto que hacen un esfuerzo por comprender lo que se ha transfigurado en la obra de arte.*

¹⁸⁵ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 170, “*He is not, as a passive auditor, told what to put there; he must find that out and put it there himself, participating in the common procedure of reason, which operates the way responsive prayer is supposed to do, where a congregation is not prayed at, or in front of, but with. In a small way, the audience for the enthymeme acts as all readers should, participating in a process rather than just being encoded with information as a tabula rasa.*”

¹⁸⁶ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 119, “*(...) that responding to a painting complements the making of one, and spectator stands to artist as reader to writer in a kind of spontaneous collaboration.*”

¹⁸⁷ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 172

Lo que sí debe acentuarse es que la experiencia de la obra no se reduce a mirarla, sino que implica un esfuerzo de comprensión para poder vislumbrar la realidad transfigurada, sólo en ésta podemos decir que se constituye. Esto implica que el movimiento de interpretación realizado por el artista no es único, sino que se re-produce en el encuentro con cada nuevo espectador. Danto afirma que, dado que la obra de arte es interpretación, una nueva obra se constituye en la experiencia del espectador concreto, pues la realidad se transfigura una y otra vez, cada que alguien va a su encuentro:

En el arte, cada nueva interpretación implica una revolución copernicana, en el sentido en que cada interpretación constituye una nueva obra, incluso cuando el objeto que ha sido interpretado de diferentes maneras permanece, como los cielos, sin transformaciones. Un objeto *o* es entonces una obra de arte sólo bajo una interpretación *I*, donde *I* es una suerte de función que transfigura *o* en una obra: $I(o)=W$. Por lo tanto, incluso cuando *o* es una constante perceptual, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras.¹⁸⁸

Esto abre la posibilidad de la interpretación constitutiva del espectador que se había negado en el primer capítulo. El hecho de que la interpretación sea constitutiva parece indicar que no hay mundo del arte sin el espectador. La interpretación de una obra de arte, dice Danto, es como un bautizo¹⁸⁹. Cada vez que un espectador hace frente al objeto lo vuelve a investir de una nueva identidad y, por lo tanto, el objeto vuelve a transfigurarse frente a nuestros ojos. La configuración de la obra de arte hace que esto sea posible, pues sólo en la obra de arte como metáfora puede afirmarse la participación activa del espectador que comprende: “La retórica de la obra presupone accesibilidad de los conceptos desde los cuales los entimemas, preguntas retóricas, y tropos sean completados, y sin esto el poder de la obra, y por lo tanto la obra misma, no podrá ser sentido.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 125, “In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation. An object *o* is the an artwork only under an interpretation *I*, where *I* is a sort of function that transfigures *o* into an artwork: $I(o)= W$. Then even if *o* is a perceptual constant, variations in *I* constitute different works.”

¹⁸⁹ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 126

¹⁹⁰ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 175, “The rhetoric of the work presupposes accessibility to the concepts out of which enthymemes, rhetorical questions, and the tropes themselves are completed, and without this the power of the work and hence the work itself cannot be felt.”

Ahora bien, Danto afirma que la dimensión cognitiva de esta comprensión va mucho más allá de la identificación del contexto que la vio nacer: al parecer el filósofo apunta a que existe una diferencia entre la identificación y la respuesta a la obra de arte.¹⁹¹ La interpretación implica, por lo tanto, una respuesta por parte del espectador frente a lo que se le presenta; una respuesta que, en última instancia, es la que permite que la obra se constituya como tal. Y esta respuesta no puede darse si no es en la experiencia directa del mundo del arte en la que el espectador comprende lo que se re-presenta en un movimiento de comprensión que él mismo lleva a cabo:

La primera [implicación] es que si la estructura de las obras de arte es, o es muy cercana a la estructura de la metáfora, entonces ninguna paráfrasis o explicación de la obra de arte puede involucrar a la mente del participante de la misma manera que la obra lo hace; y ningún examen crítico de la metáfora interna al trabajo puede sustituirlo ya que una descripción de la metáfora simplemente no tiene el poder de la metáfora que describe.¹⁹²

La experiencia de la obra de arte implica un movimiento de comprensión mediante el cual el espectador responde activamente frente a lo que se re-presenta. Sin embargo, Danto no es claro al afirmar en qué consiste propiamente esta respuesta: se limita a decir que consiste en sentir la fuerza de la metáfora de la obra de arte.¹⁹³

Esto nos lleva al último punto que quisiera tocar que se derivaría de la caracterización de la obra de arte mediante la transfiguración y la metáfora, y sus implicaciones en la experiencia del arte. El hecho de que el filósofo norteamericano hable de una fuerza que debe ser sentida por el espectador como parte fundamental de la metáfora que está en cada obra de arte, parece apuntar a que existe una segunda transfiguración a la cual aludir.

¹⁹¹ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*,

¹⁹² Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 173, “*The first is that the structure of artworks is, or is very close to the structure of metaphors, then no paraphrase or summary of an artwork can engage the participatory mind in all the ways that it can; and no critical account of the internal metaphor of the work can substitute for the work inasmuch as a description of a metaphor simply does not have the power of the metaphor it describes.*”

¹⁹³ Cfr. Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 174

Cuando la realidad se presenta transfigurada frente a los ojos del espectador, y éste hace un esfuerzo por comprender la *ratio* de aquélla, cuando siente la fuerza de la metáfora, algo cambia también en él. El espectador siente la fuerza de la obra de arte, responde a ella, en la medida en que él mismo es transfigurado en la obra de arte misma. Quien participa de la obra no sólo accede al mundo iluminado por una luz distinta, sino que regresa y logra vislumbrar algo sobre sí mismo.

Desde la perspectiva de Danto el arte puede entenderse, después de todo, como una experiencia de auto-revelación. Las grandes obras de arte, afirma Danto son aquéllas que no sólo transfiguran la realidad de lo representado, sino aquéllas que transfiguran a quien las experimenta: “El arte, a veces una metáfora de la vida, implica que la experiencia no poco familiar de ser sacado de sí mismo por el arte – la familiar ilusión artística – es virtualmente el acto de una transformación metafórica en la que uno mismo es el tema: tú eres finalmente de lo que se trata la obra, una persona común y corriente transfigurada en una mujer maravillosa.”¹⁹⁴

El vuelco necesario para que la caracterización de la obra de arte derive en una práctica de la recepción de las obras de arte distinta se logra mediante las nociones de transfiguración y metáfora. La experiencia de la obra de arte efectivamente se alejó de lo burdo de la sensibilidad pura para configurarse como verdadera comprensión. Y así, con esta comprensión, también se logra una experiencia de la obra que no sólo hace justicia a ella, sino que involucra activamente al espectador, lo vuelve parte del mundo de la obra de arte, y lo recompensa con la comprensión del mundo y, por lo tanto, de sí mismo.

¹⁹⁴ Arthur Danto, *The Transfiguration...*, p. 173, “Art, if a metaphor at times on life, entails that the not unfamiliar experience of being taken out of oneself by art – the familiar artistic illusion – is virtually the enactment of a metaphoric transformation with oneself as subject: you are what the work ultimately is about, a commonplace person transfigured into an amazing woman.”

Conclusiones

A partir del juego se caracterizó la experiencia de la obra de arte como un espacio magnetizado en el que los límites objeto-sujeto desaparecen. El movimiento de comprensión del espectador, aunque posibilitado por la apertura constitutiva de la obra, es limitado también por ella misma: el juego, como movimiento de auto-representación, impide al espectador hacer valer sus propias pretensiones frente a las de la obra. El objetivo que se plantea al espectador es conseguir llevar al juego a su re-presentación mediante la actualización y, por lo tanto, co-creación del sentido en este espacio imantado que los incluye a ambos. Si bien se mostró también mediante el espacio magnetizado que la obra tampoco nulifica al espectador, sino que lo envuelve y lo incluye en una relación dialógica, es necesario hacer aquí una aclaración: al espectador lúdico corresponde un juego tirano.

Se dijo al terminar el capítulo dedicado al espectador lúdico que, en realidad, la pregunta acerca de a quién pertenece la primacía en la experiencia de la obra de arte se diluye cuando, mediante la obra-vórtice, se niegan las fronteras y se constituye un único movimiento lúdico. No hay tal cosa como una lucha entre objeto y sujeto por determinar ante quién cederá la experiencia de la obra de arte. Sin embargo, cabe recalcar que la discusión se torna ociosa en el momento en que nos enfrentamos a esta obra que, con su poder magnético, todo lo somete. La obra se convierte en un movimiento lúdico que aplasta todo a su paso con tal de acceder a su plena manifestación. Efectivamente necesita de su espectador para poder llevarse a término: éste se yergue como el verdadero elemento constitutivo del mundo de la obra de arte, sin él la obra no tiene posibilidad de re-presentar. Pero no hay que olvidar que se trata, ante todo, de un movimiento de auto-re-presentación. Con el auto-olvido, el espectador voluntariamente acepta someterse al movimiento del juego y a todo lo que éste exija de él. El auto-olvido significa, no hay que negarlo, la muerte del espectador.

Se trata, en efecto, de un movimiento contradictorio. El modelo lúdico de la experiencia de la obra de arte se propone para salvar al espectador y recuperar su lugar dentro del mundo del arte. Pero es este mismo movimiento lúdico el que exige la

desaparición del espectador para dar paso a la plenitud de la presencia de la obra de arte. La tensión constitutiva de la obra de arte se traduce en tensión en la experiencia de la obra. Tensión en la que el espectador debe hacer un esfuerzo por auto-afirmarse, para poder reconocerse como verdadera condición de posibilidad de la obra, para después auto-aniquilarse y permitir que el juego acceda a su re-presentación.

La muerte del autor, que deja su lugar a la obra, implica también la muerte del espectador. Con la caracterización de la obra de arte abierta se apuntó al espectador como co-creador: el artista desaparece y no quedan más que la obra y el espectador que la completa. Sin embargo, si el espectador se convierte en creador, igual que el artista original, está destinado a desaparecer para dar lugar a la indeterminación-determinada de la obra: “Lugar neutro, compuesto, oblicuo, a donde va a parar nuestro sujeto, el blanco y el negro en donde acaba por perderse toda identidad empezando por la propia identidad del cuerpo del que escribe.”¹⁹⁵

En realidad, el modelo lúdico de la experiencia de la obra de arte apunta a la recuperación del espectador para volverlo a perder en el movimiento auto-afirmante del juego de la obra. Esto implica que un modelo en el que la obra de arte se afirma como un movimiento de auto-re-presentación implica necesariamente la aniquilación última del espectador junto con el creador. Si esto es cierto, ¿por qué podemos decir que el planteamiento cumple con los objetivos establecidos al comienzo de la investigación?

El objetivo de plantear una obra de arte abierta no era recuperar un espacio para el espectador, sino devolverle la oportunidad de tener una experiencia del objeto artístico. De este modo, la inclusión del espectador como co-creador de la obra era únicamente el paso previo que abría las posibilidades de experimentar la obra, en lugar de encerrarla sobre sí misma como en el planteamiento de Danto de la expresión de una subjetividad. Una vez que se ha transitado de la obra de arte acabada, con un significado escondido y esperando ser descubierto, a una obra que necesita del espectador para completarse, se abren las puertas a la experiencia. La co-creación de la obra es comprensión y, por lo tanto,

¹⁹⁵ Roland Barthes, *La muerte del autor*, p. 1

experiencia de la misma. El sacrificio del espectador parece un pequeño precio a pagar a cambio del acceso a ese mundo nuevo que abre la re-presentación.

Ahora bien, la posibilidad de recuperar este espacio lúdico en el que el mundo accede a plena presencia en la re-presentación también permite recuperar del olvido a la materialidad especial de la obra de arte. Como se vio en la crítica de Dilworth y Gunther al planteamiento de Danto, a la que también hace eco Richard Shusterman¹⁹⁶, el énfasis en las propiedades semánticas de la obra de arte puede hacernos creer que no hay nada peculiar en la forma en que la obra de arte presenta su contenido. Danto cae en esta misma trampa y en *The Abuse of Beauty* confiesa que no está seguro de que las propiedades pragmáticas de la obra – las propiedades estéticas que establecen un vínculo con el espectador – jueguen ningún papel en el arte contemporáneo.¹⁹⁷ Como se vio, el primer error de la lectura de Danto está en pensar que hay una diferencia entre el sentido y la forma de su re-presentación: la representación artística es diferente a los otros modos de representación pues la misma forma nos dice algo del mundo representado. La materialidad de la obra de arte, como se vio en el análisis de la imagen, no es algo accesorio o algo que deba vencerse para alcanzar el sentido. Como se ha venido diciendo, el juego accede a plena presencia en el movimiento de re-presentación, no puede deshacerse de ella.

También podemos decir que el modelo lúdico funciona porque, además de recuperar lo propio de la representación artística vía esta forma especial de re-presentar, hace lugar en la experiencia de la obra de arte para una vinculación emotiva entre obra y espectador. Por un lado, como se vio, las teorías expresivistas representan un problema, pues no sólo es difícil argumentar que se trata de la proyección de un estado anímico, sino que después hay que explicar cómo es que el espectador relaciona este espacio anímico con su propia experiencia vital. Por otro lado, las teorías que estaban dispuestas a ceder el modelo de la obra de arte como expresión, a favor de la obra como vehículo de significado, traen otra serie de problemas: si lo que cuenta es la dilucidación del significado, la manera de relacionarse con la obra será únicamente mediante un ejercicio racional. Como vimos, la

¹⁹⁶ Cfr. Richard Shusterman, “The End of Aesthetic experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1999), 29-41.

¹⁹⁷ Cfr. Arthur Danto, *The Abuse of Beauty...*, p. xv-xvi

postura de Danto, al no decantarse por completo por ninguna de estas dos teorías, tampoco es capaz de solucionar el problema.

Una de las críticas de Shusterman a la estética contemporánea, tanto analítica como continental, es que el énfasis en el sentido ha reducido la experiencia de la obra de arte a interpretación y que, como tal, no hay lugar para una verdadera vinculación espectador-obra.¹⁹⁸ Sin embargo, este problema también puede solucionarse desde el espacio magnetizado de la obra de arte. En primer lugar, podemos hablar de una vinculación obra-espectador porque los límites se han eliminado por completo. La distancia histórica a la que temía llegar Shusterman con la acentuación de una actitud academicista, que ciertamente se sigue de alguna lectura de Danto, se elimina en un modelo lúdico de la experiencia porque el espectador involucra la obra por entero en sí mismo: no se mira hacia el pasado, sino que la obra se trae para que hable desde el presente al presente.

Además, podemos decir que puede recuperarse el papel emotivo de la experiencia de la obra de arte pues, si bien no puede decirse que la obra exprese sentimientos del artista, el espacio lúdico involucra al espectador por completo al mostrarle algo nuevo del mundo que ya conocía y lo devuelve a sí mismo. La comprensión que exige la experiencia de la obra de arte, como experiencia del mundo, exige al espectador que involucre todas sus facultades para poder escuchar lo que la obra tiene que decirle. Esto implica que la posibilidad de la respuesta emocional frente a la obra está determinada por la obra misma: es ésta quien determina en qué medida debe el espectador involucrar sus sentimientos frente al mundo.

Lo anterior puede servirnos también para dilucidar por qué el espectador aceptaría formar parte de un espacio que terminará aniquilándolo. Ante todo, el auto-olvido del espectador, condición de posibilidad de la experiencia de la obra de arte, exige un asentimiento voluntario. Como se vio en el segundo capítulo, la identidad abierta de la obra de arte pide una identificación hermenéutica que lleve a cabo dos movimientos. En primer lugar debe reconocer que la obra está ahí, esperando ser interpelada, para poder constituirse como obra; en segundo lugar, la identificación hermenéutica debe estar consciente de que el

¹⁹⁸ Cfr. Richard Shusterman, “The End of Aesthetic Experience”, pp. 2, 3

diálogo emprendido debe llevar siempre la estructura de la pregunta, de tal manera que es en realidad la obra quien lleva la batuta de la conversación: aunque el espectador sea libre de responder, la respuesta se dará siempre dentro de los límites demarcados por la obra. Es, entonces, el espectador quien voluntariamente renuncia a los límites de su subjetividad para entrar en este espacio magnetizado que tiene como único objetivo alcanzar la auto-representación, utilizando al espectador sólo como un agente que permite que el movimiento se lleve a cabo.

¿Por qué el espectador asentiría voluntariamente ante esta obra tiránica que sólo aspira a mostrarse a sí misma? En realidad el error estriba en creer que el último objetivo de la obra es alcanzar la auto-re-presentación. Si bien el juego de la obra alcanza su realización en ésta, lo que aquélla busca traer a plena presencia es al mundo mismo, al mundo del espectador. La obra supera al espectador para sacarlo de sí y mostrarle algo más allá de él mismo. La obra obliga al espectador a enfrentarse al mundo y a enfrentarse a su condición histórica. Lo peculiar de la representación artística es que no muestra el mundo al espectador como se ve comúnmente, sino que lo muestra bajo otra luz. De ahí el valor cognitivo peculiar de las representaciones artísticas: nos dicen algo del mundo que sólo puede ser expresado por ellas.

Más aún, la posibilidad de enajenación que representa el auto-olvido, la aniquilación del espectador, constituye en última instancia la posibilidad de reconciliación del espectador con el mundo: “La verdad es que en la experiencia de lo sobrenatural, como en la del amor y en la de la poesía, el hombre se siente arrancado o separado de sí. Y a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser.”¹⁹⁹ Todo lo que se mostraba hostil por incomprensible es puesto frente al espectador de una manera que posibilita la comprensión mediante el diálogo y la máxima inclusión.

De cualquier modo, más allá de mostrarle al mundo y reconciliarlo con él, quisiera acentuar que la obra funciona, después de todo, como un instrumento de auto-revelación

¹⁹⁹ Octavio Paz, *El arco...*, p. 135

para el espectador. Como Danto lo indica, la obra de arte no sólo transfigura al mundo, sino que devuelve al espectador a sí mismo transfigurado. Previo a la reconciliación del espectador con el mundo se exige una reconciliación del espectador consigo mismo. La experiencia de la obra de arte no es nada más una aproximación, pues como dijimos, los límites de han borrado; tampoco puede decirse que sea sólo un encuentro con la obra, pues devuelve al espectador a sí mismo; la experiencia de la obra de arte es, por lo tanto, un encuentro *en* la obra: del espectador con el mundo y con él.

No es, por lo tanto, mera aniquilación del espectador, sino que implica un esfuerzo de auto-sacrificio que tiene como objetivo, no la auto-representación de la obra, sino este encuentro que sólo es posible *en* la auto-representación de la obra. Si el espacio magnetizado funciona a manera de una cinta de Möbius en el que los horizontes forman uno sólo, ésta se convierte en una botella Klein en la que el espectador se esfuerza por salir de sí mismo sólo para regresar.

El modelo lúdico de la experiencia funciona, además, porque, aunque se trate de una obra aparentemente tiránica que exige sacrificio, es un mundo del arte que sí involucra por completo al espectador. No sólo depende de él para lograr la re-presentación, sino que además depende del auto-sacrificio del espectador para mantener ese tipo de historicidad especial que le corresponde. La obra de arte no puede entenderse al margen de su recepción porque únicamente en ésta puede mantenerse el carácter indeterminado que está siempre determinándose en diferentes horizontes que contribuyen a la construcción de sentido.

Es necesario también acentuar el carácter indeterminado/determinado de la obra de arte que se expresa en la posibilidad de innumerables interpretaciones distintas. La experiencia de la obra implica, como ya se dijo, una tensión constitutiva entre las pretensiones de la obra y las del espectador, entre ambos horizontes. Si la obra de arte representa la condición histórica del mundo y su movimiento, sólo será exitosa cuando mantenga presente dicha tensión a lo largo de su propio devenir histórico.

El modelo lúdico de la experiencia de la obra de arte es distinto entonces a un modelo hermenéutico analógico. El espacio magnetizado, y con ello la experiencia de la obra de arte, exige la tensión de innumerables interpretaciones constitutivas que

corresponden a los horizontes que se fusionan con el de la obra de arte. Ninguna interpretación está por encima de las demás: dado que la indeterminación/determinada de la imagen constituye el ser de la representación artística, cualquier interpretación que se dé dentro de los límites marcados por la auto-re-presentación de la obra es tan originaria como las demás. Al contrario, Mauricio Beuchot apuesta por un primer analogado que regula las interpretaciones posteriores, las cuales deberán guardar un orden de proporción si quieren ser adecuadas: “Ciertamente la intencionalidad del lector se mete en la interpretación, pero no a tal punto que se cambie totalmente y se pierda la intencionalidad del autor. Hay que buscar un delicado equilibrio en el que, aun cuando predomine la intencionalidad del lector, no se pierda la del autor, que es el lado del que está la objetividad.”²⁰⁰ Como ya se ha dicho suficiente, en la experiencia de la obra de arte no podemos hablar ni de lector ni de autor, sino que se trata de una obra que se auto-re-presenta y que se impone como condición de posibilidad de la tensión.

El tipo de indeterminación que permite la tensión tampoco debe entenderse como la propuesta por Jauss e Iser – que, recordemos, toman directamente de Roman Ingarden, no de Gadamer. En estos autores, la indeterminación – los puntos de indeterminación – está dada por el carácter esquemático de la obra de arte, el cual no puede agotar los recursos narrativos para describir por completo la realidad que se representa.²⁰¹ Por este motivo, la noción de imagen a la que recurre Iser es completamente distinta a la explorada en el capítulo dos: se trata de una imagen que obedece a estos puntos de indeterminación, no a una ambigüedad constitutiva y propia de la representación:

(...) en la lectura de los textos de ficción siempre debemos configurar representaciones, porque las ‘visiones esquematizadas’ del texto sólo ofrecen un saber acerca de mediante qué presupuestos debe producirse el objeto imaginario. Así, el carácter de la imagen de la representación se realiza haciendo utilizable un saber ofrecido o solicitado en

²⁰⁰ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: Facultad de Filosofía y Letras- Editorial Ítaca, 2009, p. 50

²⁰¹ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México: Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 20-23,

el lector, (...) la combinación no-dada de los datos ofrecidos debe lograr manifestarse por medio de la imagen.²⁰²

Mientras que para estos autores la experiencia de la obra de arte consiste en un acto de concreción de estos puntos de indeterminación dejados por la ficción, el modelo lúdico de la experiencia del arte que se ha analizado aquí apuesta por una ambigüedad propia de la imagen que permite el constante juego de fusión de horizontes. Por otro lado, lo que posibilita la tensión no es, en el caso de Gadamer, un desajuste de la representación respecto de la realidad por ser ficción, sino un incremento de ser en el que el mundo se nos muestra como de verdad es.

El modelo lúdico podría ayudarnos a resolver una dificultad más. Como se dijo desde el comienzo del trabajo, la estética contemporánea se ha topado con pared cada vez que emprende un nuevo proyecto para proponer una definición clasificatoria del arte. Las condiciones necesarias y suficientes son constantemente puestas a prueba por la producción impredecible de los artistas contemporáneos. Donde todo puede ser arte, como lo ha demostrado el arte post-histórico, la verdadera interrogante es ¿qué es el buen arte? Considerando la indeterminación/determinada que tiene que estar abierta siempre a su espectador, podría proponerse una definición evaluativa del arte. La calidad de una obra de arte estará determinada por su capacidad de cumplir con la indeterminación que le es propia: si logra su cometido como espacio magnetizado aunque los horizontes sean completamente dispares, si logra mantenerse en ese eterno presente que permite que su cualidad magnética surta efecto a pesar del paso del tiempo. El valor de la obra de arte estará, entonces, dado por su indeterminación que invita al diálogo.

Finalmente, la indeterminación exige ciertas limitantes, de otro modo los criterios que se buscaban para beneficiar la experiencia de la obra, por un lado, y proteger del relativismo, por otro lado, no serán lo suficientemente claros. Es en este punto donde un modelo lúdico de la experiencia del arte encuentra su mayor dificultad. Dado que la experiencia consiste en un movimiento de auto-re-presentación, los criterios estarán dados por la obra misma en el momento de la fusión de horizontes. Como resultado, cada obra,

²⁰² Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987, P. 220

cada encuentro exige diferentes cosas del espectador. Lo más importante es recalcar que encontrar estos límites implica ciertamente un esfuerzo por parte del espectador: como los horizontes no desaparecen sino que se funden, claro que constituye parte importante de la experiencia la comprensión del horizonte de la obra. Sin embargo, éste no debe darse al modo de Danto, para comprender el pasado desde el presente. El objetivo es siempre fundir ambos horizontes en la medida de lo posible y sin que ninguno sea fracturado.

Como tal, la labor del espectador no es sencilla. Éste no puede tomar una actitud de sacralización del objeto artístico, pues esto impediría la violencia necesaria para entablar el diálogo. Tampoco puede comportarse indiferente, pues perderá de vista lo que la obra pide de él. A la tensión de la obra, a la tensión de la experiencia, corresponde una tensión del espectador: entre el pasado y el presente, entre el mundo y la obra, entre la obra y sí mismo. La experiencia de la obra de arte, como cualquier juego, tiene reglas que deben ser aprendidas sobre la marcha. Reglas que pueden doblarse, burlarse, violentarse incluso, siempre y cuando no se fracture el *fair play*: siempre y cuando ninguno de los jugadores adquiera ventaja sobre el otro.

El espectador lúdico debe estar dispuesto a ajustar sus habilidades en cada encuentro, consciente de que el ambiente de juego lo protege de cualquier desatino que pueda culminar en un evento verdaderamente dramático: a fin de cuentas, la seriedad que corresponde al juego es siempre lúdica también; hay que tomarse en serio el encuentro, pero no tanto que se pierda de vista la ruptura con la cotidianidad. Mientras esté dispuesto a jugar, la obra estará esperando al espectador con el terreno preparado para que ambas se encuentren y se comprendan cada vez en un ambiente más propio, que propicie el juego cada vez más, y que devuelva al mundo a un jugador cada vez más experto.

Anexo: Figuras

Figura 1: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled- Perfect Lovers*



Figura 2: Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you* (Still)

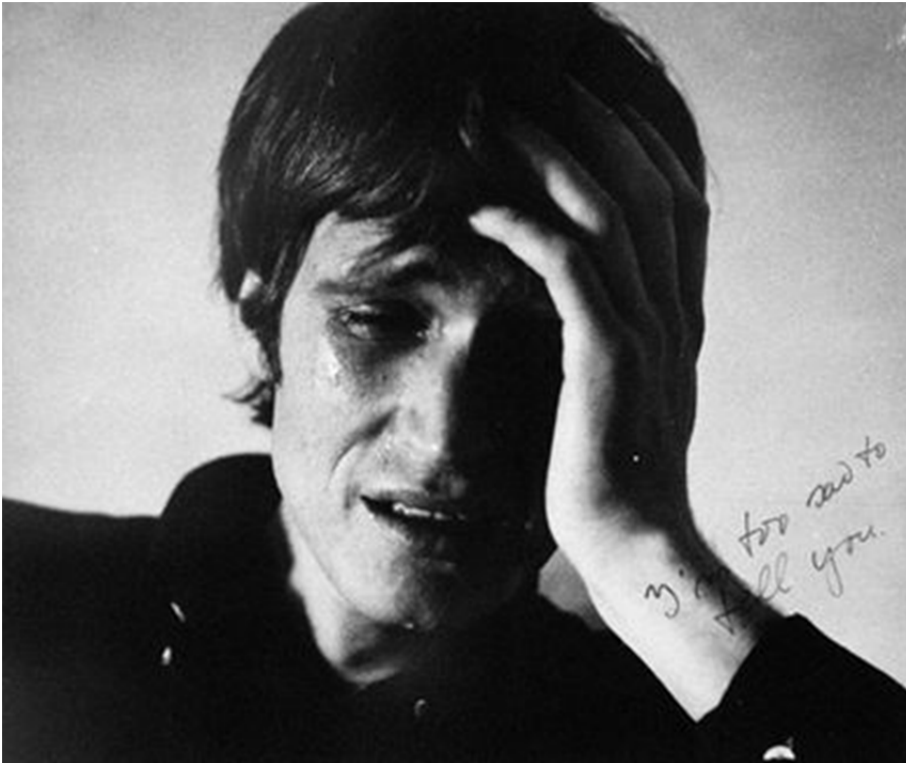


Figura 3: Gonzalo Lebrija, *The Distance Between You and Me*



Figura 4: Gonzalo Lebrija, *The Distance Between You and Me* (Still)



Figura 5: Gonzalo Lebrija, *Big Lamento*



Figura 6: Robert Motherwell, *Elegy for the Spanish Republic #110*



Figura 7: Lygia Pape, *Livro do Tempo*



Figura 8: Lygia Pape, *Livro do Tempo* (Detalle)

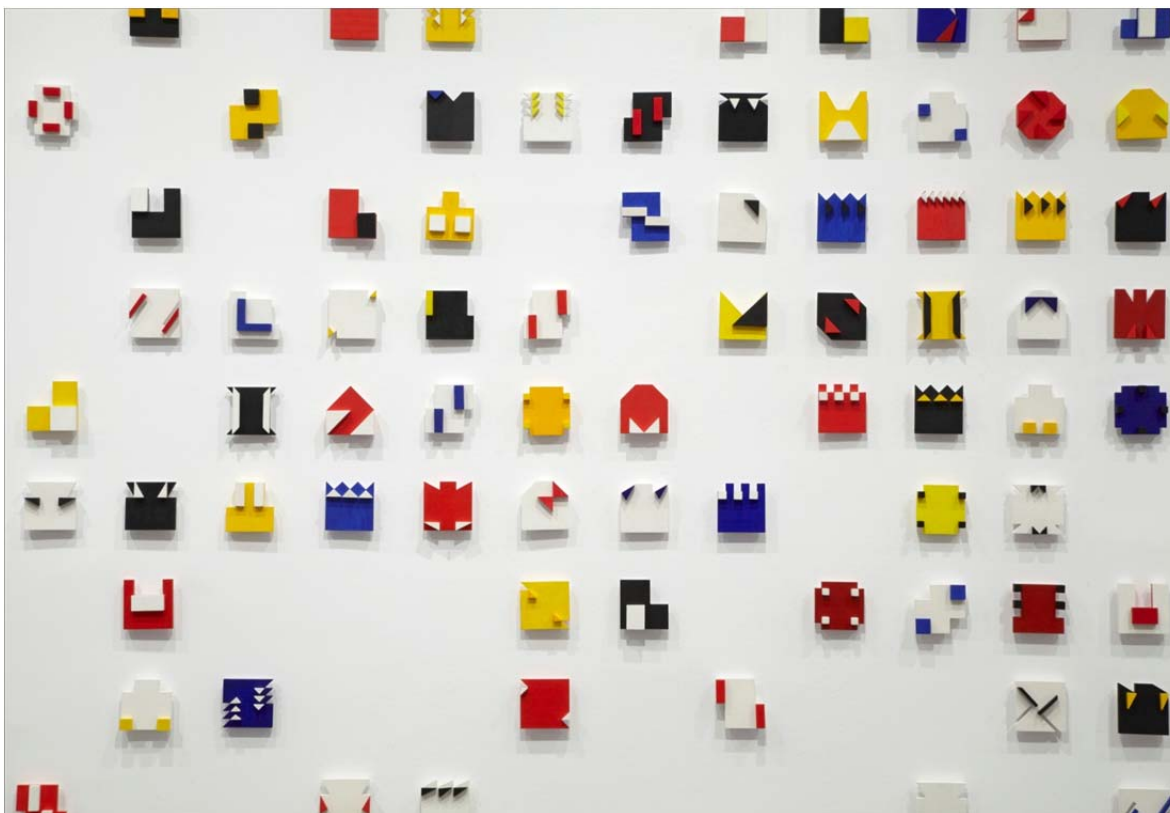


Figura 9: Lygia Pape, *Ttéia 1, C*



Figura 10: Lygia Pape, *Ttéia 1, C* (Detalle)

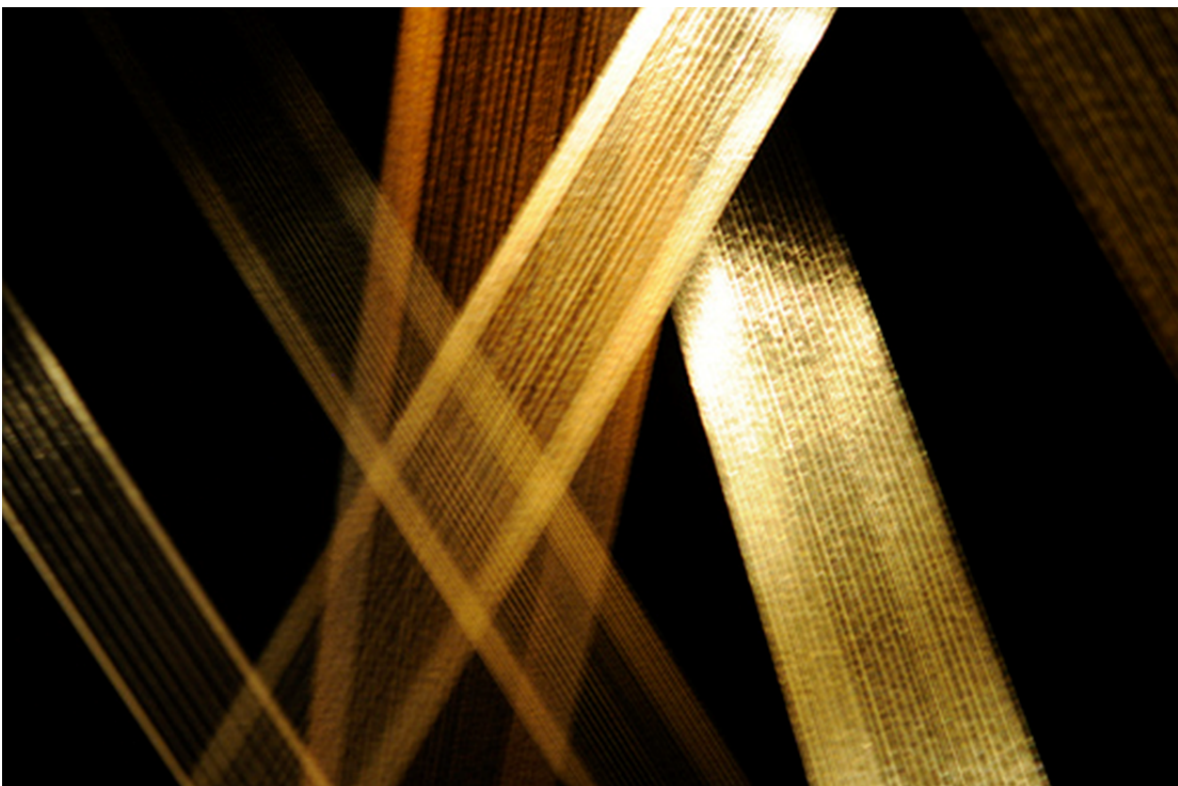


Figura 11: Claudi Casanovas, *Als Vencuts*



Figura 12: Claudi Casanovas, *Als Vencuts* (Detalle)



Figura 13: Claudi Casanovas, *Als Vencuts* (Dentro)



Figura 14: Isabel Cunha de Almeida, *Les héros entre commémoration et oubli*



Bibliografía

- AGUILAR, Mariflor. *Confrontación, crítica y hermenéutica: Gadamer, Ricoeur, Habermas*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998
- _____. *Diálogos sobre filosofía contemporánea modernidad, sujeto y hermenéutica*. México: UNAM, 1995
- ARISTÓTELES. *Poética*. Valentín García Yebra (Ed.). Madrid: Gredos, 1974
- _____. *Retórica*. Quintín Racionero (Trad.). Madrid: Gredos, 1990
- BERNSTEIN, Richard. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM- Ed. Ítaca, 2009
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Nueva York: Dover Publications, 1951
- CAPDEVILA, Remei. "Places of Remembrance: between Aesthetics, Ethics and Politics", (Ponencia presentada en el V Congreso Mediterráneo de Estética, Cartagena 2011
- CARROLL, Noel. *Theories of Art Today*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000
- _____. "Danto, Style, and Intention", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (summer 1995), pp. 251-257
- DANTO, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997
- _____. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002
- _____. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003
- _____. *The Madonna of the Future*. California: University of California Press, 2001
- _____. "Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetics Ideas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65 (winter 2007), pp. 121 - 129

- _____ . “The Artworld”
- _____ . “The End of Art”, *The Death of Art*. Nueva York: Haven Publishers, 1984
- DICKIE, George. *The Art Circle*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. México: Taurus, 2000
- DICKIE, George. *The Art Circle*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. México: Taurus, 2000
- GADAMER, Hans- Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2007
- _____ . *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2007
- _____ . *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998
- _____ . *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1998
- _____ . “Aesthetics and Hermeneutics”, en *Philosophical Hermeneutics*, California: University of California Press, 1977
- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia. *El arte develado: consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Herder, 2005
- _____ . “Mind the Gap. Hermeneutics and Analytic Aesthetics on Narrativity and Historicity in the Artwork”,
- GOODMAN, Nelson. “When is Art?”, *The Arts and Cognition*. Eds. David Perkins and Barbara Leondar. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós, 2002
- GRONDIN, Jean. *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003
- _____ . *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999
- GUNTHER, York. “Content, Embodiment and Aesthetics Force”. *First Online Conference in Aesthetics: Arthur Danto’s Transfiguration of the Commonplace – 25 Years Later* <http://artmind.typepad.com/onlineconference>
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft)*. Manuel García Morente (Tr.). Madrid: Espasa Calpe, 1977

- KENNICK, William. “Does Traditional Aesthetics rest on a Mistake?”, *Mind. A Quarterly Review of Philosophy*. 67 (1958)
- KRAUT, Robert. “Aesthetic Theory and Artistic Practice: Danto’s Transfiguration of the Artworld”. *First Online Conference in Aesthetics: Arthur Danto’s Transfiguration of the Commonplace – 25 Years Later* <http://artmind.typepad.com/onlineconference>
- LÓPEZ FARJEAT, Luis Xavier. *Ejercicios marginales*. México: Los Libros de Homero, 2007
- _____ . *El desencanto de las palabras. Seis ensayos frente a Hegel*. México: Universidad Panamericana-Ediciones Cruz, 2005
- LÓPEZ SÁENZ, Ma. Carmen. “Arte como conocimiento en la estética hermenéutica” *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 10 (1998), pp. 325-350. UNED, Madrid
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969
- PAPE, Lygia. Official Website. <http://www.lygiapape.org.br>
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1972
- RECAS Bayón, Javier. *Hacia una hermenéutica crítica: Gadamer, Habermas, Apel, Vattimo, Rorty, Derrida y Ricoeur*. Madrid: Biblioteca nueva, 2006
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007
- SCHUSTERMAN, Richard. “The End of Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1999), 29-41