

ONTOLOGÍA E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN JOSEPH MARGOLIS

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid

Resumen: Joseph Margolis es uno de los filósofos más importantes de la actualidad. Sus propuestas pragmatistas y relativistas tienen un enorme influjo en el ámbito de la filosofía del arte, la filosofía de la mente, la epistemología, la antropología, la filosofía de la cultura, etc. Curiosamente sólo se ha traducido al castellano uno de sus libros, por lo que su conocimiento en el ámbito de habla hispana no es tan amplio como debiera. En el presente artículo recojo algunas de sus ideas, especialmente las concernientes al campo de la estética, recorriendo algunas de sus obras principales, para mostrar la actualidad de sus tesis, algunas de las cuales están presentes ya desde sus primera obras y que ha ido elaborando hasta la actualidad, en diálogo con los más relevantes pensadores contemporáneos.

1. EL CONCEPTO Y LA ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE

Para Joseph Margolis, las obras de arte son entidades físicamente encarnadas y culturalmente emergentes, que no pueden equipararse sin más con las entidades físicas. Para comprender la ontología propia de aquellas, Margolis establece un paralelismo con las personas, que son entidades culturales encarnadas en cuerpos físicos y que exhiben propiedades emergentes. Así, por ejemplo, podemos identificar el David de Miguel Ángel con una escultura encarnada en una determinada pieza de mármol y, aunque la escultura no se identifique con el material del que está compuesta, podemos atribuirle todas las propiedades que éste tiene (para evitar idealismos extremos). Pero mientras cabe pensar que los objetos físicos tienen las propiedades que tienen, *qua* objetos físicos, independientemente de cualquier consideración cultural e incluso independientemente de cualquier cultura, tal cosa no sucede con las entidades culturalmente emergentes.

Por ello, decir de una obra de arte que está encarnada físicamente es decir que su identidad está vinculada a la de un objeto físico, de modo que posee las propiedades del objeto físico, aunque, como emergente, la obra tiene propiedades que no tiene el objeto en que está encarnada y, como culturalmente emergente, tiene propiedades culturales que no tiene el objeto físico. Eso implica que las obras de arte sólo pueden ser reconocidas culturalmente. Dicho de otro modo: extensionalmente podemos reconocer una obra de arte porque su identidad está vinculada con el objeto en el que está encarnada (aunque no se identifique con él). Pero especificar algo como una obra de arte así encarnada exige además la referencia a las tradiciones artística y apreciativa de una cultura dada (por eso, Margolis afirma que todo arte es “found art”, no sólo el de Duchamp). Así, por ejemplo, al ver un montón de piedras grandes puedo hablar de obra de arte y atribuirle propiedades al jardín japonés de piedras, encarnado en él sólo por referencia a una tradición cultural apropiada, pero el jardín será reconocido identificando el conjunto de piedras en las que está encarnado¹.

Para detallar la relación entre la obra y el material en el que se encarna, Margolis continúa con el ejemplo del mármol y señala que las partes del mármol o todo el mármol en su conjunto no pueden considerarse una parte propia de la escultura, porque no hay (ni puede haber) un mero orden compositivo de las partes del primero por el que las partes de la segunda (sean las que sean) puedan ser causalmente producidas o traídas a la existencia: es el escultor el que genera la segunda naturaleza de la obra de arte. La razón de ello es que el mármol carece de las propiedades distintivas que manifiesta la escultura completada: no sólo la forma física alterada, sino el significado encarnado o el significado representacional o expresivo que ahora posee en su forma alterada. Por tanto, uno no puede ser igual que la otra. El artista transforma un orden de ser en otro².

Los extensionalistas (Davidson, Fodor) creen que una expresión predicativa puede tratarse extensionalmente simplemente determinando el conjunto (extensión) de las cosas a las que el predicado se aplica correctamente. El problema es que desde el punto de vista cognitivo no hay modo de determinar esa extensión si no es en términos del hábito consensual y la tolerancia de una comunidad histórica de hablantes del lenguaje natural, que juzgan si, en la extensión espontánea de los predicados a nuevas instancias no cubiertas por los paradigmas de tales predicados, las semejanzas en cuestión son o no lo suficientemente buenas. Así, dice Margolis:

¹ Cf. Joseph MARGOLIS, “Works Of Art As Physically Embodied And Culturally Emergent Entities”, en *British Journal of Aesthetics* 14/3 (1974) 187-191. Joseph MARGOLIS, “The deviant Ontology of Artworks”, en *Selves and other texts*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2001, p. 134.

² Joseph MARGOLIS, “Placing Artworks-Placing Ourselves”, en *Journal of Chinese Philosophy* 31/1 (2004) 4.

“Cuando los predicados que necesitamos son *intensionalmente* tercios (es decir, cuando se comportan no extensionalmente) y cuando son *intencionalmente* complejos en el sentido cultural proporcionado (no sólo “intencionales” en el sentido que le dan Brentano y Husserl) y cuando lo que predicamos de los fenómenos culturales lo predicamos como perteneciente al mundo real, estamos obligados a admitir todas las peculiaridades que se acumulan. (Llamaré a tales predicables “Intencionales”, entendiéndolo por eso que “Intencional”=“cultural” y que los fenómenos Intencionales son a la vez indisolublemente “intencionales” e “intensionales”)³.

Y así llegamos a una definición que condensa todos estos elementos:

“Una obra de arte es una declaración historizada (*historicized*) que es físicamente encarnada, culturalmente emergente, que posee propiedades Intencionalmente cualificadas que son determinables, pero no determinadas del modo en que se dice que lo son las meras propiedades materiales”⁴.

Por eso, hablamos de las obras de arte como Intencionales, lo que equivale a decir, al modo kantiano, que exhiben una finalidad interior. Contra Danto, esto no implica que las obras de arte sean *acerca* de algo (Margolis identifica la “aboutness” de Danto con la intencionalidad de Brentano), aunque las novelas y los poemas sean Intencionales también en este sentido. Pero la arquitectura, la música y la jardinería no lo son. Las obras de arte y las otras entidades culturalmente emergentes se distinguen por sus atributos Intencionales (atributos diferentes y diferentes clases de atributos para diferentes clases de entidades), pero ni ellas ni sus atributos pueden ser discriminados como encarnados en objetos físicos (objetos que carecen por completo de las propiedades Intencionales) sin referencia a alguna cultura. Por ejemplo, la intencionalidad del acto de señalar sólo se da en una cultura, no en el simple movimiento del brazo. En este sentido, hablamos del “es” de la encarnación, distinto del “es” de la identidad. El David de Miguel Ángel es ese bloque de mármol en el sentido de que está encarnado en él⁵.

³ Joseph MARGOLIS, “Exorcising the Dreariness of Aesthetics”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993) 139. Cf. Joseph MARGOLIS, “The eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics”, en *Selves and Other Texts. The case for cultural realism*, p. 18; Joseph MARGOLIS, *What, after all, is a work of art?*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 92.

⁴ Joseph MARGOLIS, *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, Belmont, CA, Wadsworth, 2009, p. 136.

⁵ “Works Of Art As Physically Embodied And Culturally Emergent Entities”, 193-194. Esta idea de los diversos “es” nos suena conocida en estética, especialmente a partir del artículo fundacional de Danto, “The artworld”, en el que desarrolla la tesis del “es” de la identificación artística. Pero frente a Danto, Margolis se muestra crítico con la ciudadanía dual de las obras de arte conferida por un único yo. Margolis inquiere si el “es” de la identificación artística significa una identificación retórica o figurativa de una cosa física como una obra de arte postulada. Pero si eso fuese verdad, asumiendo que no podemos ver lo que no existe, se seguiría que nadie ve una obra de arte. Decir que vemos una obra de arte sería decir que “imaginamos ver” lo que no podemos realmente ver. Margolis no cree que Danto se comprometa con ninguna forma de “make-believe”, aunque admite una semejanza entre el uso del

Mucho es, pues, lo que separa a Margolis de Arthur Danto. Cuando éste publicó su obra *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Margolis le replicó en un artículo poniendo en cuestión su concepto de discernibilidad. Danto requiere (pero no las proporciona) dos concepciones distintas de discernibilidad: una, de acuerdo con la cual las obras de arte se perciben como las obras de arte que son; la otra, según la que las obras pueden perfectamente ser perceptivamente indiscernibles de “meras cosas reales”⁶. Buena parte de la complejidad de la teoría de Danto se despeja simplemente considerando que no hay “meras cosas reales” frente a las que se pueda establecer la referencia a nuestras obras de arte: las “meras cosas reales” y las obras de arte comparten ciertos elementos, divergen en otros, pero no pueden identificarse ni cabe obviar que la interpretación constitutiva (si aceptamos el lenguaje de Danto) se aplica tanto a unas como a otras. La teoría de Danto, según Margolis, exige que los seres humanos hagan posible la retórica transfiguradora del mundo del arte. Pero si las personas son reales, ¿no es el habla también real? ¿No lo es, siguiendo el ejemplo de Wittgenstein, el que uno levante el brazo, distinto del levantarse como tal? ¿No lo son la música y la historia? Si una persona levanta el brazo (profiere *-utters-* una acción), la acción debe estar informada

“es” de la identificación artística y el juego de “make-believe” de los niños. Cf. Joseph MARGOLIS, *The arts and the definition of the human. Toward a philosophical anthropology*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 131. Además, parece que Danto confina la idea de “ver” en un límite empirista o fenomenalista que impide *ver* realmente los rasgos Intencionales. Cf. Joseph MARGOLIS, *The cultural space of the arts and the Infelicities of Reductionism*, New York, Columbia University Press, 2010, pp. 39ss. Exactamente en eso mismo cae la noción de “make-believe” de Kendall Walton

- 6 Danto sostiene que los artefactos de cierto tipo (aún no obras de arte) se constituyen primeiramente como –o son retóricamente transfigurados en– obras de arte al “interpretar” meras cosas materiales. Según esto, el objeto al que, según Danto, se aplica la interpretación, carece de propiedades Intencionales y las adquiere retóricamente al ser interpretado. Cf. *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, pp. 167-168. Esto supone, como afirma Margolis, que Danto recoge los datos de nuestras capacidades fenomenológicas de percepción, elimina todos los datos perceptuales Intencionalmente cargados y luego los restaura (de modo derivado y dependiente) como lo que pertenece a lo que él supone que constituye nuestra vida mental interna o lo que, por referencia a esa vida, puede imputarse al comportamiento externo (pintar un cuadro) o a lo que consideramos que es un cuadro (un mero lienzo físico visto como un cuadro). Cf. *The cultural space of the arts*, p. 41. Pero la cuestión es que no se puede confinar el significado, la intención o la apreciación sólo a la experiencia interna, es decir, sólo se pueden reconocer las manifestaciones públicas de comportamiento, acción, habla y los demás modos de proferencia (*utterance*) humana, como sabemos ya desde que Wittgenstein afirmase la necesidad de que la experiencia interna tuviese criterios externos. Por ello, la inteligibilidad de las atribuciones intencionales requiere que admitamos un mundo público Intencionalmente cualificado. La clave de bóveda de esto es el lenguaje, que no puede ser inventado *ex novo* por ningún conjunto de criaturas conscientes que carezcan del mismo: el lenguaje es una propiedad colectiva de un agregado de criaturas de una cultura que son transformadas al internalizar su lenguaje materno. Esto implica tanto el mundo emergente, público, híbrido de yoes y de más cosas Intencionalmente estructuradas (acciones, palabras, obras de arte) como la imposibilidad de liberar el supuesto contenido intencional de los estados mentales internos de las distinciones Intencionales que ya pertenecen al mundo público que deben tener en cuenta. Cf. *Ibid.*, pp. 44-45. *What, after all, is a work of art?*, pp. 33-40.

en algún aspecto por la intención del agente. Luego no cabe pensar que los yoes sean meras piezas de una retórica transfiguradora⁷.

Hay en Danto una tendencia a reducir lo cultural a lo físico y una tendencia a privilegiar lo físico frente lo cultural⁸. Margolis usa el concepto kuhniano de paradigma para mostrar que, del mismo modo que se pasa de ver piedras móviles a péndulos mediante un cambio de paradigma, no puede hablarse de objetos básicos en el arte: “Danto habla como si el idioma de lo que es ‘básico’ y lo que es ‘indiscernible’ no fuesen internos al horizonte conceptual históricamente cambiante en el que las obras de arte y los objetos físicos se especifican por primera vez”⁹. En la lectura internalista de Margolis, la percepción es penetrada por el lenguaje, el pensamiento, la teoría, la creencia, el conocimiento y cosas semejantes, porque lo que decimos que percibimos (sin privilegio obvio), lo percibimos como fenomenológicamente dado, en el sentido de Hegel (que es el sentido de “fenomenología” que Margolis privilegia, no el de Husserl)¹⁰. Y parece que la fenomenología de la percepción de las obras de arte, en principio, no ha de ser significativamente diferente. Percibimos estructuras Intencionalmente cualificadas: el altar de una iglesia, la cruz, la representación de la traición de Judas... La disyunción que Danto establece entre percepción y descripción (o percepción y pensamiento, o percepción y creencia) es profundamente equívoca¹¹, como lo demuestra la habilidad adquirida para oír y comprender el habla, que es el mismo paradigma de la fenomenología de la vida cultural y el arte. Aprendemos a ver el mundo, del que hablamos espontáneamente, de maneras penetradas por distinciones lingüísticas y por una experiencia conformada por una cultura. Una pintura no es un óleo pintado; es, como el habla inteligible, el artefacto significativo transformado espontáneamente, que presenta (a los que han aprendido a ver) un mundo perceptible y perceptualmente imaginable que responde a nuestro aprendizaje y a nuestras habilidades fenomenológicas normales¹². Así dice Margolis:

“La percepción, pues, es paradigmáticamente fenomenológica, de segunda naturaleza, penetrada, cualificada Intencionalmente, (...) historizada, constructivista respecto a afirmaciones objetivas, inevitablemente interpretativa”¹³.

⁷ *The cultural space of the arts*, pp. 23-24.

⁸ Joseph MARGOLIS, “Ontology Down and Out in Art and Science”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/4 (1988) 452 y 455. Cf. “The Eclipse and Recovery of Analytic Aesthetics”, en *Selves and Other Texts*, pp. 25 ss.

⁹ “Ontology Down and Out in Art and Science”, 457.

¹⁰ La crítica a Husserl puede verse en Joseph MARGOLIS, *Pragmatism's advantage. American and European Philosophy at the End of the Twentieth Century*, Stanford, Stanford University Press, 2010, pp. 80-92.

¹¹ *The arts and the definition of the human*, p. 59.

¹² *Ibid.*, pp. 104-105.

¹³ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 152.

En resumen, respecto a Danto, “si el ‘es’ de la ‘identificación artística’ se construye de modo relacional, proporcionando un contexto para que asignemos retóricamente una función a algo otro que es real (‘meras cosas reales’), entonces la teoría de Danto colapsa en el fisicalismo; y si las obras de arte son reales, pero constituidas de alguna manera ópticamente distintiva (poseyendo las funciones intencionales o retóricamente especificadas que poseen), entonces no pueden ser numéricamente idénticas con las ‘meras cosas reales’. Danto nunca desestima claramente la primera opción y nunca afirma bastante la segunda”¹⁴. Así, frente a los solipsistas y aquellos que sostienen que las prácticas sociales se construyen desde abajo, desde lo puramente fisicalista y el acuerdo de los individuos, Margolis señala que no pueden superar la paradoja del contrato social de Rousseau: las habilidades por las que dicen que instituyen las prácticas lingüísticas en un primer momento están inevitablemente presupuestas en su primer acuerdo, es decir, no se puede establecer un contrato para empezar a hablar. Es necesario encontrar una versión de lo que admitimos como natural que incorpore los fenómenos de nuestro mundo culturalmente emergente, que acomode las formas culturalmente transformadas de la vida mental sin privilegiar lo mentalista, que favorezca lo fenomenológico sobre lo fenoménico, que historicice el pensamiento mismo y que reconozca la naturaleza pública del mundo cultural¹⁵.

Una estrategia semejante le sirve a Margolis para enfrentarse también a Wollheim, para quien la representación pictórica depende de la preparación de una superficie, de tal manera que las representaciones van a emerger de ella como resultado del ver-en (*seeing-in*) –de engañar al ojo de un modo subjetivo, tal como aconsejaba Leonardo–. Esto significa que el “ver” una representación pictórica (*seeing-in*) es una habilidad aprendida mediante la que el supuesto perceptor (sea artista o espectador) proyecta representaciones¹⁶. No hay, pues, una representación objetivamente perceptible (ninguna estructura o propiedad Intencional) en la pintura, o en su superficie, porque la superficie física pintada no tiene propiedades Intencionales perceptibles en absoluto. Contra esto, Margolis pregunta: ¿diría Wollheim que el lenguaje hablado no se oye y se comprende directamente cuando se oye? Wollheim afirma que la superficie se discierne de un modo empírico o fenoménico y que nos disciplinamos para “ver-en” esa superficie –fenomenológicamente–

¹⁴ “Ontology Down and Out in Art and Science”, pp. 459-460.

¹⁵ *The cultural space of the arts*, p. 52. Insisto en que lo fenomenológico, para Margolis, no remite primeramente a Husserl, sino a las *Erscheinungen* hegelianas, a cómo el mundo se nos aparece.

¹⁶ Para Wollheim, una pintura puede analizarse en términos materialistas. Todo lo que tenga que ver con lo expresivo, representacional, semiótico y lo que se impute al lienzo es algo proyectado desde nuestro conocimiento de la vida mental del artista (intenciones, sentimientos, motivación, etc.). Margolis cree que la presencia de un mundo cultural real (incluyendo yoes y obras de arte) se suprime o se caracteriza como derivada de ciertos datos sobre la mente del artista, a los que se ha permitido permanecer, temporalmente, en una suerte de limbo metafísico; de este modo, todo lo que se necesita culturalmente puede recuperarse psicológicamente. Pero esto supone que lo cultural puede reducirse a lo psicológico, extremo que Margolis niega. Cf. *The cultural space of the arts*, p. 31.

la representación que el artista pretendió (psicológicamente). Pero, contra eso, Margolis sostiene que ver la superficie en el sentido de Wollheim supone elaborar una abstracción a partir de la percepción fenomenológica misma, y que la superficie que vemos cuando vemos una representación pictórica está ella misma en continuidad con la representación que vemos, de modo que necesita tanto de explicación como la representación que vemos¹⁷. Del mismo modo que aprendemos a oír el habla, aprendemos a ver representaciones pictóricas: no vemos marcas visuales o manchas y luego (y sólo luego) imaginamos, vemos-en o transfiguramos retóricamente lo que sencillamente vemos en el mundo físico. Vemos un mundo representado, al igual que oímos el habla. En cuestiones relativas a la cultura, es el “mundo” emergente, significativo, semiótico, expresivo, representacional y presentacional el que domina nuestra sensibilidad, no los supuestos datos fenoménicos de la biología de la que surge. Por eso Margolis subraya que “los humanos quedan tan alterados al adquirir el lenguaje que probablemente no podrían sobrevivir a menos que su mundo cultural sea tan real como consideran que lo es el mundo físico”¹⁸. Lo fenoménico, así pues, siempre se abstrae de lo fenomenológicamente dado, como deja claro Hegel en la introducción de la *Fenomenología del Espíritu*.

Este es un punto clave en el pensamiento de Margolis, su confesa devoción por el pensamiento de Hegel. Margolis subraya que el filósofo alemán prima la fenomenología sobre el fenomenalismo, explica por qué la generalidad predicativa no tiene sentido si se separa de los ejemplares concretos desde los que se alcanza y toma nota de la profunda provisionalidad y el laxismo lógico del juicio objetivo, que abandona todas las formas de privilegio cognitivo, necesidad sustantiva o universalidad estricta (que conceden la posibilidad de validar interpretaciones incompatibles de uno y el mismo poema o pintura)¹⁹. Y ello se debe a que uno de los hallazgos hegelianos es subrayar que el conocimiento es un logro humano que está limitado por la finitud y la historia.

Por su parte, el fenomenalismo se enfrenta a un gran reto, puesto que afirmar que una obra de arte despojada de sus atributos *geistlich* (significativos, semióticos, culturales, Intencionales o historizados) no es más que un objeto físico es un error (semejante a confundir un yo humano con un mero espécimen de la especie *Homo sapiens*)²⁰. Margolis se opone a esta (y a otras) forma

¹⁷ *The arts and the definition of the human*, pp. 67-68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 68. Formas clásicas de privilegio cognitivo son las ideas claras y distintas de Descartes, el nous aristotélico, el trascendentalismo kantiano o la conciencia egológica husserliana.

²⁰ *Ibid.*, p. 79. Esta idea le lleva a criticar duramente a Gregory Currie y su concepto de “trace” o su idea de lo perceptivo como no conceptual. No hay una percepción sensible fenomenicamente objetiva que tengamos que aceptar como dato. Tal cosa ya supone una declaración fenomenológica. Cf. *The cultural space of the arts*, pp. 35ss.

de reduccionismo, tan cara a la filosofía analítica de las artes²¹. Como había señalado Strawson, la persona no se puede confundir con el cuerpo, pues, aunque no puedan distinguirse por medios puramente sensibles, no se atribuyen las mismas propiedades a ambos. La persona, pues, no puede reducirse al cuerpo; sin embargo aquélla no puede existir sin éste. Que la existencia de la primera dependa de la existencia del segundo es a lo que Margolis llama encarnación (*embodiment*)²². De modo coextensivo, Margolis considera que toda la serie de las cosas que pertenecen al mundo cultural muestra la misma clase de emparejamiento y necesidad de explicación: por ejemplo, acciones y movimiento, palabras y sonidos, pasos de danza y cambios en la posición corporal, sucesos históricos y sucesos meramente temporales, bloques de mármol y esculturas, y, finalmente, miembros del *Homo sapiens* y yoes²³.

Margolis se vale de la distinción peirceana entre tipo y caso (*type/token*) para analizar las obras de arte, que son “entidades culturalmente emergentes, casos de un tipo que existen encarnadas en objetos físicos”²⁴. El término tipo, en todos los contextos donde surge la ambigüedad tipo/caso, significa particulares abstractos de una clase que puede ser ejemplificada. Nadie crea un tipo particular de arte sin hacer una obra de arte, es decir, un caso de ese tipo, no del universal, ya que los universales no se crean. En la escultura en madera, una pieza particular es el caso único de un tipo, mientras que en bronce puede haber muchos casos de un tipo. Pero el tipo no existe si no es ejemplificado en sus casos. Margolis afirma que “los tipos son creados y destruidos (a diferencia de los universales), y los artistas y hablantes producen particulares (no conjuntos). Si no fuese así (...) estaríamos obligados a decir que Beethoven creó todas las ejecuciones de su Quinta Sinfonía”²⁵. De estas dos tesis, Margolis concluye que “las entidades culturales, pues, existen sólo como casos encarnados (*embodied tokens*) de un tipo dado”²⁶.

Las peculiaridades ontológicas de la distinción tipo/caso son las siguientes: 1) los tipos y los casos están individuados como particulares; 2) tipos y casos no son separables y no pueden existir separados uno del otro; 3) los

²¹ Cf. *Selves and other texts*, p. xiii. Véase el capítulo 1 de esta obra “The eclipse and recovery of analytic aesthetics”.

²² Joseph MARGOLIS, *Culture and Cultural Entities*, Boston, Reidel, 1984, p. 13; Joseph MARGOLIS, *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1980, pp. 38ss.

²³ Cf. Joseph MARGOLIS, “Placing Artworks-Placing Ourselves”, en *Journal of Chinese Philosophy* 31/1 (2004) 4-5. Cf. Joseph MARGOLIS, “A strategy for a philosophy of art”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37/4 (1979) 446.

²⁴ Joseph MARGOLIS, “The Ontological Peculiarity of Works of Art”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36/1 (1977) 49.

²⁵ *Culture and Cultural Entities*, p. 13

²⁶ *Ibid.*

tipos son ejemplificados por los casos y “caso” es una elipsis de caso-de-un-tipo; 4) los tipos y los casos pueden ser generados y destruidos en el sentido de que pueden generarse casos reales de un nuevo tipo, los casos reales de un tipo dado pueden ser destruidos y cualquier contingencia necesaria para la generación de casos reales puede ser destruida o inutilizada; 5) los tipos son particulares abstractos reales sólo en el sentido de que un conjunto de entidades reales puede ser individuado como casos de un tipo particular; 6) es incoherente hablar de comparar las propiedades de particulares-caso y particulares-tipo como algo opuesto a comparar las propiedades de caso-de-un-tipo particulares reales; 7) la referencia a tipos como particulares sirve exclusivamente para facilitar la referencia a los casos-de-un-tipo posibles y reales. Estas distinciones bastan para marcar la distinción del concepto tipo/caso con respecto al concepto de clase/ejemplar (*kind/instance*) y el concepto conjunto/miembro (*set/member*)²⁷. Esta diferencia se debe a que a diferencia de los tipos, los conjuntos y las clases o universales existen aunque no existan sus miembros o instancias, y ni se crean ni se destruyen.

Aplicando todo esto al mundo del arte, Margolis defiende que las obras de arte están encarnadas en objetos físicos, no idénticos con ellas. Por ejemplo, una impresión particular de *Melancolía I* de Durero tiene la propiedad de ser un caso particular de *Melancolía I* (el tipo de la obra de arte), pero el papel físico y la impresión física no tienen la propiedad de ser un caso de un tipo. Sólo los objetos que tienen propiedades Intencionales, como la de “ser creado” o, como con las palabras, tener significado o algo semejante, pueden tener la propiedad de ser un caso de un tipo. De este modo, un tipo nuevo de arte surge como resultado de la creación de un caso de ese tipo. Así, por ejemplo, cuando Picasso pinta *Las señoritas de Avignon* hace al mismo tiempo una nueva obra de arte particular y un nuevo tipo del que la pintura es un caso, dando lugar a un nuevo género o estilo en el arte. A la inversa, los estilos, técnicas y obras de arte desaparecen, como las especies animales, cuando los casos de estos tipos respectivos (y el conocimiento necesario para producirlos) desaparecen

Margolis insiste en que no podemos comparar tipo/caso entre sí, pero sí podemos comparar los distintos casos de un tipo, por ejemplo, las distintas ejecuciones de una sonata²⁸. Esta aproximación de Margolis puede considerarse realista, en el sentido aristotélico, porque considera que los tipos son particulares abstractos reales que carecen de existencia independiente. Se crean, se destruyen y son identificados o individuados heurísticamente como recursos para facilitar la referencia a casos espacio-temporales particulares de un tipo²⁹. No hay, pues, universales platónicos que preexistan al caso de un tipo.

²⁷ “The Ontological Peculiarity of Works of Art”, p. 47.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ Dale JACQUETTE, “The Type-Token Distinction in Margolis’s Aesthetics”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/ 3 (1994) 299-300. En este artículo, el autor trata de defender una

2. EL ANTIRREDUCCIONISMO ESTÉTICO

El concepto margoliano de lo "Intencional" le lleva a rechazar todo tipo de reduccionismos³⁰, pues para el pensador americano "lo cultural (o Intencional) es a) sui generis, irreductible a lo puramente físico; b) emergente por medio de procesos naturales a partir del mundo físico y biológico; c) indisolublemente encarnado en *materiae* físicas o biológicas y por ello no dualista en lo más mínimo; d) artefactual, pero real, de segunda naturaleza en la emergencia de yoes o personas, a saber, híbrido; e) historizado en las contingencias de la vida cultural, es decir, tal que los recursos conceptuales y cognoscitivos de las nuevas generaciones de los agentes culturales están ellos mismos sujetos a los flujos de la historia; y f) lo más importante, definido sólo colectivamente en el límite de toda una comunidad, aunque distribuido de modo diverso en términos de la agencia efectiva de yoes agregados"³¹.

Si se aceptan los ítems e y f, la admisión del mundo cultural acaba de golpe con cualquier posibilidad de encajarlo en una explicación puramente fiscalista, extensionalista o causal de toda la realidad. Por eso todas las ciencias son "ciencias humanas" (de modo que la expresión "ciencias humanas" sería un pleonasma) porque todas usan conceptos que están sujetos a lo invocado en e y f. Y esto está presupuesto en la aproximación kuhniana³². El mundo, el yo y los otros son también artefactos que presuponen el hecho de que hayamos internalizado la cultura y el lenguaje. Es decir, una vez que admitimos la segunda naturaleza de las personas humanas, hemos de admitir la eficacia causal de la agencia humana y con ello hemos de negar el cierre causal del mundo físico, tal como lo postula Jaegwon Kim³³. Un yo, un agente capaz de establecer una conversación o componer un poema, ha de haber adquirido una segunda naturaleza *geistlich*, una vez que ha internalizado en su infancia las competencias colectivas de una cultura, lo que le permitirá alterar el entorno cultural de las generaciones futuras y el suyo propio. Con-

aproximación en términos de un realismo de universales, en vez del realismo moderado de Margolis.

³⁰ A este respecto, véase Joseph MARGOLIS, "Materialism By Less Than Adequate Means", en *Idealistic Studies* 32/3 (2002) 273-289. También Joseph MARGOLIS, "Present doldrums, pleasant prospects. Philosophy early in the new century", en *Philosophy & Social Criticism* 33/1 (2007) 19ss. Obra clásica en esta línea es Joseph MARGOLIS, *The Unraveling of Scientism. American Philosophy at the end of the Twentieth Century*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2003, que es la única obra del autor traducida al castellano: *Desarmando el cientifismo. La filosofía norteamericana a finales del siglo XX*, traducción de Inés Gutiérrez y Amalia Vijande, Oviedo, Nóbel, 2003.

³¹ "Placing Artworks-Placing Ourselves", 13. Cf. *The cultural space of the arts*, p. 57.

³² Cf. Joseph MARGOLIS, "Recovering the Human Sciences", en *Idealistic Studies* 32/1 (2002) 1-14.

³³ Cf. *Pragmatist's advantage*, p. 30. Margolis insiste en oponerse a Kim, en Joseph MARGOLIS, "Construyendo una persona: una pista para la nueva unidad de las artes y las ciencias", en Sixto J. CASTRO y Alfredo MARCOS (eds.), *Arte y ciencia: mundos convergentes*, Madrid-México, Plaza y Valdés, 2010, pp. 25-47.

vertirse en un yo, un ego, es haber adquirido una segunda naturaleza, Intencional, artefactual³⁴.

Así pues, lo cultural en ningún caso puede reducirse a lo biológico: dependen uno del otro y se influyen mutuamente, sin que pueda hablarse de primacía (reduccionista) de uno sobre otro. Este rechazo del reduccionismo lo ilustra bien Margolis con el siguiente ejemplo:

“¿Qué significa escribir en San Petersburgo o en Siberia, de tal modo que la palabra escrita (incluso la palabra traducida) cambia instantáneamente la química de la comprensión de individuos completamente extraños a grandes distancias en el tiempo y en el espacio?”³⁵.

Consideremos las obras de arte, por ejemplo las pinturas. Son preferencias³⁶ culturalmente informadas, textos interpretables porque poseen, inherentemente, rasgos significativos o Intencionales. Son artefactos que poseen estructuras Intencionales (con I mayúscula), lo que significa que sus propiedades significativas, expresivas y representacionales se forman culturalmente y son culturalmente legibles. Son intrínsecamente significativas, como las preferencias de yoes formados culturalmente. Son semejantes a la risa y al gemido, pero son estables como objetos separados, capaces de ser válidamente investidos con significados infinitamente más complicados y nuevos, por lo que forman una parte enormemente importante de cómo nos entendemos a nosotros y nuestra historia cambiante. Por eso, las obras de arte poseen propiedades de las que carecen los meros objetos físicos, como, por ejemplo, propiedades expresivas y representacionales, y esas propiedades sólo pueden ser discernidas por medio de habilidades apropiadamente educadas³⁷. Por ello, no podemos decir, sin más, cuál es el significado de una pintura. El significado es definido consensualmente en el *ethos* evolutivo de una sociedad cuyas prácticas interpretativas abren un espacio para la apreciación de esas pinturas. Y la interpretación de cada una será una función de su historia de interpretación y de las sensibilidades cambiantes de la sociedad que las interpreta. Por ello, percibir las estructuras visuales de las pinturas implica aceptar lo que se ha señalado anteriormente, a saber, que la percepción de tales estructuras es ella misma un artefacto de nuestra propia formación cultural, consignada como tal en nuestra teoría de la percepción de las pinturas. Es parte del mundo de la cultura pública³⁸.

³⁴ Cf. *The cultural space of the arts*, p. 120.

³⁵ “Placing Artworks—Placing Ourselves”, 12.

³⁶ Para Margolis, todo lo que decimos, hacemos y creamos son preferencias (*utterances*): hablar, amasar pan, hacer el amor, bailar, tocar el piano, pintar un cuadro. No obstante, el paradigma es el habla, ejemplo palmario de la imposibilidad de reducir una preferencia a una explicación puramente fiscalista.

³⁷ Cf. *The arts and the definition of the human*, pp. 106-107.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

Esta concepción de la interpretación tiene consecuencias ontológicas: “si la naturaleza híbrida de la pintura incluye su significado Intencional encarnado (en términos al menos de género, historia, intención del artista, expresividad, representacionalidad, estructura simbólica y cosas por el estilo), entonces la ‘naturaleza’ de la pintura será alterable por el hecho de ser interpretada”³⁹. Aunque la obra siga siendo numéricamente la misma, su naturaleza (o historia) puede cambiar con su misma historia de interpretación. La clave, pues, para comprender el arte, como para comprendernos a nosotros mismos, no es encontrar el significado preciso de una obra determinada, como si ese significado estuviese ya ahí, antecedentemente, preparado para ser descubierto. Está ahí sólo en el sentido de que es una opción interpretativa entre otras opciones atribuibles a una obra de arte o artefacto de una cultura particular, algo apto para una interpretación, pues una obra de arte es, por definición, un artefacto interpretable. La tarea interpretativa consiste en proponer una interpretación a la que la práctica interpretativa regular pueda acomodarse –que puede ella misma cambiar con la historia evolutiva de tal cultura–. Por eso afirma Margolis: “creo que no puede haber una regla sustantiva para separar lo que (calificado Intencionalmente) ‘hay’ y ‘no hay’ que encontrar en una obra de arte”⁴⁰.

Puede entenderse entonces que Margolis critique a Danto, quien, en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, afirma que la interpretación correcta del objeto en cuanto obra de arte es la que coincide más de cerca con la propia interpretación del artista. Si esto es así –para Margolis–, no tenemos una obra de arte si no podemos conocer la intención del artista (a menos que él nos la diga), lo cual no es sensato. Ahora bien, si es críticamente relevante, puede que la intención psicológica de un artista tenga que ser recuperada de las estructuras significativas (o Intencionales) de la obra real del artista. Pero eso implica que la intención psicológica es externa a la obra en cuestión⁴¹. Y ello es debido, como se ha dicho, a que la obra de arte es “Intencional” (culturalmente informada o penetrada). Así pues, no cabe aludir a las intenciones privadas del artista, porque las intenciones artesanales, supuestamente restringidas a la vida mental interior de un artista, se vuelven inteligibles sólo cuando se remiten a las propiedades públicamente percibidas de alguna obra de arte. Lo fenomenal es, pues, dependiente de lo fenomenológico⁴².

Así, junto a la crítica al reduccionismo, Margolis critica el intencionalismo. Frente al reduccionismo, Margolis sostiene que el lenguaje descriptivo y explicativo apropiado para el mundo cultural y la totalidad de la vida de la cultura (lo “Intencional”) pertenece a un ámbito que no puede ser reducido al mundo físico o natural; contra el intencionalismo, aduce la máxima wittgens-

³⁹ “Placing Artworks, Placing Ourselves”, 15.

⁴⁰ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 74.

⁴¹ *The arts and the definition of the human*, pp. 85-86.

⁴² *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 75.

teiniana generalmente adoptada hoy: “los procesos mentales internos necesitan criterios externos”. O dicho de otro modo, el intencionalismo es simplemente una forma de dualismo cartesiano⁴³. La Intencionalidad es una cuestión pública, a diferencia de lo que defiende el intencionalismo en estética, que privilegia las intenciones mentales o privadas, de modo que, para los intencionalistas las obras de arte serían meras cosas físicas a la que los atributos les son aplicados de modo externo, lo cual supone reducir la realidad de lo Intencional a lo mental o, como hacen algunos estetas analíticos, como Noël Carroll, Jerrold Levinson o Robert Stecker, la hermenéutica de la obra de arte a un modelo conversacional que no funciona⁴⁴. Hay que tener en cuenta la diferencia entre las intenciones en el sentido mentalista y las estructuras Intencionales públicamente accesibles en las obras, por ejemplo, literarias. Las intenciones mentalistas que se manifiestan públicamente no son irrelevantes para la interpretación (ya que tienen un estatus Intencional). Para escapar del solipsisimo en el ámbito de la filosofía del arte, lo intencional ha de ser inferido a partir de las estructuras Intencionales y los atributos de las obras de arte, que ahora son vistas como objetos públicamente percibidos.

3. LA HISTORICIDAD HERMENÉUTICA

La doctrina de que lo real es o incluye lo inmutable y de que lo que es real en el mundo mutable depende de modo incondicionado de lo que es inmutable en lo real domina la filosofía desde Parménides a Kant, hasta que, tras éste, es sustituida por lo que Margolis llama la “doctrina del flujo”. No hay, pues, historicidad en Aristóteles ni en Kant. Aristóteles tiene clara la invariabilidad de la naturaleza, la interconexión entre las formas válidas de razón y tal invariabilidad, y la aptitud humana para captar las invariabilidades reales de la naturaleza. Frente a la identificación aristotélica del arte (y la cultura en general) como un proceso que se da *en* la naturaleza, Margolis insiste en el logro hegeliano que supone distinguir un orden de realidad (el de la historia y la cultura humana) que no es correctamente analizable en términos de la naturaleza material, aunque no pueda existir aparte de ésta.

Cuando Aristóteles dice que el arte imita la naturaleza, quiere decir que el arte imita el modo en el que la naturaleza produce las cosas naturales, no que imite la apariencia de las cosas naturales. Quiere decir que el arte, por medio del pensamiento finalista, impone una forma en la materia que no tiene “por naturaleza” (una casa, p. ej.). La conclusión obvia de esto, según Margolis, es que Aristóteles no tiene teoría del arte (entendido como arte bello) en el sentido

⁴³ Ibid., pp. 77-78. Recuérdese que Gadamer, en *Verdad y Método*, también considera que la reducción hermenéutica al significado del autor es tan inapropiada como la reducción de los acontecimientos históricos a las intenciones de sus protagonistas. La interpretación, pues, no puede ser una reconstrucción.

⁴⁴ *The cultural space of the arts*, p. 154 ss.

cultural, o en el sentido en que Hegel afirma que el arte es superior a la naturaleza, y no la tiene porque no ha desarrollado concepto alguno de cultura⁴⁵.

Por su parte, Kant insiste en la simbiosis del poder conceptualizador de la mente y la estructura inteligible del mundo experimentado, que establece los requisitos invariantes bajo los que adquieren sentido la invención y la improvisación. Bien es cierto que, frente al carácter coriáceo del trascendentalismo kantiano, los que quieren suavizar su postura citan la Tercera Crítica. Pero, para Margolis, la idea de la naturaleza histórica del pensar es de Hegel y no se da antes de éste⁴⁶:

“dicho en líneas generales, la primera Crítica de Kant está diseñada para demostrar la adecuación conceptual de su construcción apriorista de la naturaleza, mientras que toda la producción de Hegel (comenzando con la *Fenomenología*), está diseñada para demostrar que el progresivo auto-descubrimiento del *Geist* (*Bildung*: la historia mítica de la evolución de la cultura humana) –sea en la manera de las bellas artes o la actividad política, la religión o la filosofía– es superior a la naturaleza”⁴⁷.

Puede mostrarse, en definitiva, que el a priori es un artefacto del a posteriori. Esa es la idea fundamental de la crítica hegeliana a las pretensiones universalistas de una razón que no cambia en Kant, pues la historicidad y el universalismo acaban por ser incompatibles. La necesidad, como afirma Peirce, sólo se da en la lógica deductiva, por lo que las “verdades conceptuales”, como ha señalado Hilary Putnam, son inherentemente revisables bajo condiciones históricas pertinentes (como por ejemplo, contra Kant, las geometrías no euclidianas o las tesis newtonianas respecto al espacio y el tiempo)⁴⁸. Lo analítico, es una estructura en cierto sentido estable y profunda de nuestra experiencia habitual del mundo que experimentamos, pero la historia de esa experiencia puede llevarnos de vez en cuando a revisar, por razones pragmáticas, tal estructura, de tal modo que la condición que previamente se había considerado a priori es reemplazada sistemáticamente por otro sistema a priori adaptado a lo que consideramos que es el mismo mundo.

Así define Margolis a Kant:

“Kant es la figura de Jano del mundo eurocéntrico. Es el último guardián de la sabiduría prekantiana más antigua, que se atreve a recobrar reinventándola: el impulso de la invariancia, la universalidad, la necesidad sustantiva, el cierre conceptual sistemático del mundo, la coherente orquestación de las facultades constitutivas separadas del conocimiento y el juicio, la primacía de

⁴⁵ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 45.

⁴⁶ “Exorcising the Dreariness of Aesthetics”, p. 135.

⁴⁷ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 33. Cf. *Pragmatism’s advantage*, 11 ss.

⁴⁸ Por eso Margolis critica la idea putnamiana de que existen *Genzbegriffe*, que no parecen casar con la misma resistencia pragmatista putnamiana a las invariancias de cualquier tipo. Cf. *Pragmatism’s advantage*, pp. 93 ss.

la razón, la más profunda sospecha de lo contingente y lo accidental en la historia humana, la fijeza y claridad de todas las categorías y predicados del análisis que determinan la verdad, la ciencia de la ciencia, la objetividad de lo subjetivo, la disyunción y unificación de lo teórico y lo práctico. Todo esto se ha probado completamente retrógrado, una vez que hemos descubierto la evitación instintiva de Kant de la historicidad y del flujo generativo de la vida cultural: el lecho de roca (...) de la condición humana misma⁴⁹.

Kant nunca demostró ni pudo demostrar que hubiera que derivar un vínculo evidente desde la construcción trascendental de los “objetos posibles” de la experiencia subjetiva y el rango objetivo confirmado de cualquier experiencia real del mundo⁵⁰. Es necesario, pues, despojar al kantismo de sus pretensiones trascendentalistas: las categorías han de ser empíricamente generadas, es decir, dialécticamente favorecidas, revisadas de vez en cuando, es decir, hay que dotarse de reglas a priori de objetividad, provisionales mientras encajen con nuestra investigación presente, pero que han de reemplazarse cuando se necesite. Pero esta rigidez no es exclusiva del pensador de Königsberg. Del mismo pelaje que el trascendentalismo kantiano son la lógica ideal de Frege, los *Principia* de Russell, las proposiciones necesarias del *Tractatus* de Wittgenstein, la gramática universal de Chomsky, las reglas de los actos de habla de Searle, las implicaturas de Grice, los universales nomológicos postulados de Sellars, etc.⁵¹ Todas estas invariantes no son más que los postulados infinitamente reemplazables de la razón historizada misma.

Queda claro, pues, quién gana en las apuestas de Margolis en la carrera Kant-Hegel. Para uno tiene sentido tratar los predicados (que son, lógicamente, generales en su aplicación) como dotados de un significado determinado aparte de la serie de particulares reales que lo ejemplifican y, como corolario, que el significado que pueda imputarse a un predicado dado sea alterado, cualificado, *afectado* por la serie cambiante de las ejemplificaciones que reconocemos. El otro afirma que el mundo cultural (incluyendo la vida mental de los humanos, sus lenguajes, artes, acciones deliberadas y modos de producción) es un mundo que evoluciona históricamente y de modos historizados, emerge del mundo físico y biológico, está indisolublemente encarnado en el mundo natural y no puede ser descrito o explicado por medio de ningún vocabulario restringido sólo al mundo material; de aquí que la descripción y la explicación desnuda de la naturaleza sean ellas mismas artefactos de la historia del mundo cultural⁵². Toda invariancia, universalidad o necesidad es una construcción práctica que no puede escapar de las complicaciones Intencionales, con lo que toda la empresa reduccionista se muestra inútil.

⁴⁹ *The arts and the definition of the human*, p. 154. Cf. Joseph MARGOLIS, “An Ounce of Prophecy”, en *Diversity and Universality in Aesthetics*. *International Yearbook of Aesthetics* 14 (2010) 15.

⁵⁰ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 13.

⁵¹ *The cultural space of the arts*, p. 129.

⁵² *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 78.

No queda más que sacar una serie de conclusiones de esta pugna y del soberano triunfo hegeliano, a saber, 1) que cualquier realismo viable será un asunto constructivista; 2) que todas las formas de privilegio, necesidad e invariancia cognitivos deben abandonarse (es decir, toda forma de fundacionalismo); 3) que no puede haber disyunción según principios entre la resolución de cuestiones teóricas y prácticas; 4) que “verdad”, “significado”, “racionalidad”, “validez” y cosas por el estilo son ellas mismas construcciones críticas; 5) que, respecto a la referencia, la predicación, la inferencia, la demarcación del contexto, el significado, los conceptos, la racionalidad, las normas y cosas semejantes no hay regularidades que haya que encontrar o construir y que, previamente a los intentos provisionales de cartografiar las estructuras aparentemente evolutivas de las prácticas y la experiencia, puedan proporcionar realmente invariancias sin excepción –reglas que, en un sentido razonablemente robusto, gobiernen la distinción entre inferencia correcta e incorrecta– que quepa considerar implícitas de algún modo en tales procesos⁵³. Por ello, Margolis sostiene que

“el mejor Kant es un Kant releído en términos de la corrección hegeliana del Kant original: un Kant despojado de pretensiones trascendentalistas, pero no de cuestiones trascendentales, un Kant cuyo apriorismo ha sido interpretado en términos a posteriori, un Kant que admite que no hay un cierre conocido de las condiciones categoriales del conocimiento de ningún tipo y ningún argumento para demostrar que debe haber un cierre, un Kant que comprende que el vínculo entre los poderes finitos de la ‘experiencia’ y los poderes infinitos de la ‘razón’ yace en el final de carácter abierto de la historia y su interpretación”⁵⁴.

Un ejemplo del kantismo hegelianizado son la obras de Ernst Cassirer o de Peirce, opuestas a las pretensiones de trascendentalistas “tercos” como Karl-Otto Apel y trascendentalistas “en el armario” como Jürgen Habermas⁵⁵. Puede ahora entenderse por qué Margolis afirma taxativamente que “la contribución de Kant a la estética es, así de simple, un desastre y hay que eliminarla por completo”⁵⁶.

Así pues, la lección más importante que hay que sacar de la filosofía del fin del siglo XVIII y principios del XIX, “quizás, entonces, la lección más importante de toda la moderna filosofía ‘moderna’ es ésta: que el universalismo en todo sector de la investigación está siendo sistemáticamente reemplazado, y debe serlo, por un riguroso historicismo. Tanto el universalismo como el historicismo son opciones constructivistas: una que busca el cierre y la necesidad y, la otra, opuesta a cualquier cosa de ese tipo”⁵⁷. Por eso Margo-

⁵³ “Present doldrums, pleasant prospects. Philosophy early in the new century”, 30.

⁵⁴ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 55.

⁵⁵ “An Ounce of Prophecy”, 24.

⁵⁶ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 14.

⁵⁷ *The arts and the definition of the human*, p. 159.

lis afirma que Hegel anticipa a Wittgenstein al sostener que el fundamento del conocimiento no es una proposición u opinión de tipo alguno, sino una “forma de vida”⁵⁸. Esta es la razón por la que, según el filósofo de Temple, la belleza de las artes es, en Hegel, superior a la de la naturaleza, pues es *geistlich*, surge de la vida colectiva de una sociedad y no puede ser adecuadamente entendida en términos del mero talento individual o de habilidad técnica: significa un poder creativo en el hombre, como el sujeto y agente lingüístico y parte de una cultura que es. Por eso las bellas artes no pueden ser esencialmente miméticas, aunque empleen instrumentalmente la mimesis. No son expresiones de fuerzas naturales, aun cuando representen la naturaleza; son manifestaciones de la libertad humana –los efectos de la penetración de la Razón inculturada en cualquier medio sensible, material, natural– aunque son limitadas en lo que pueden manifestar, como consecuencia de las limitaciones de su encarnación en un medio sensible o en otro⁵⁹.

De este modo, la estética, la filosofía moral y la filosofía de la ciencia no pueden considerarse disciplinas autónomas, sino que surgen juntas en la evolución del pensamiento histórico y experimentan y comparten los mismos recursos y limitaciones cognitivos. La evidencia filosófica que nos obliga a tratar el pensamiento, en su forma paradigmáticamente lingüística, como un artefacto de la vida cultural misma, inherentemente evolutivo y diversamente encarnado, acaba con el trascendentalismo kantiano y muestra la total imposibilidad de la explicación kantiana de lo estético⁶⁰.

En la *Filosofía del derecho*, Hegel dice algo que Kant encontraría incoherente: “la filosofía es su propio tiempo aprehendido en el pensamiento”. Esta historicidad es novedosa. Aunque leamos de esta manera a Aristóteles, como si la historicidad le fuese connatural, tal lectura le hubiese sido totalmente ajena al propio Estagirita. Esto supone que la objetividad es una construcción historizada, de manera que hay que renunciar al sueño de un conocimiento neutral y al punto de vista divino que algunos quieren atribuir a la ciencia; hay que considerar que las evaluaciones son contingentes, rechazar el teleologismo, la teoría de la verdad como correspondencia y el noumenalismo en nuestra comprensión de la realidad. Así, podemos delinear una imagen del mundo real que no exija admitir ya ningún vínculo necesario entre lo cambiante y lo inmutable, pues tenemos evidencias de la transformación historizada de nuestro pensamiento. Esta es la fuente principal del pragmatismo, que, a su vez, se convierte en la demostración de que ninguna parte de la verdad eleática fue nunca invencible. Esta es la ventaja del pragmatismo, según Margolis, frente a las tentaciones eleáticas de la filosofía analítica (cientifismo y reduccionismo) y la filosofía continental (extranaturalismo).

⁵⁸ Ibid., p. 24.

⁵⁹ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, pp. 24-25.

⁶⁰ Ibid., pp. 34-35.

4. REALISMO CONSTRUCTIVO

Una de las tesis más importantes de Margolis es que no puede haber teoría de la interpretación que no vaya de la mano de una determinada ontología: “se ve de una vez que la lógica de la interpretación es y no puede sino ser una función de la metafísica del arte y la cultura: ignorar este vínculo es empobrecer nuestra comprensión de la naturaleza y la cultura mismas”⁶¹. A este respecto, Margolis apunta seis teoremas de consecuencias ontológicas y epistemológicas: 1) intransparencia (lo que consideramos que son las estructuras objetivas del mundo no puede ser discernido por medio de ninguna percepción cognitivamente segura, privilegiada o directa del modo en que es el mundo); 2) constructivismo (los agentes humanos –personas, yoes– están constituidos socialmente, carecen de naturalezas intrínsecamente fijadas; sólo tienen historias o naturalezas historizadas⁶²); 3) simbiosis (no hay disyunción según principios entre lo que proporciona el mundo “bruto” y lo que proporciona la mente que conoce las estructuras inteligibles del mundo; 4) holismo (no hay prioridad o separabilidad según principios a priori de los análisis metafísicos, semánticos, epistemológicos, lógicos...); 5) carencia de presupuestos (*presuppositionlessness*): que una lógica bivalente o no bivalente encaje mejor con nuestros fenómenos depende de qué consideremos que es la naturaleza de nuestro dominio; 6) realismo constructivo: no hay una disyunción válida a priori de qué se considera realismo y qué idealismo⁶³.

A partir de estas tesis, Margolis defiende el realismo constructivo: todos los informes experienciales y perceptuales son interpretativos. Lo que consideramos un *datum* es un híbrido que no puede ser separado de nuestros conceptos organizativos. Y en este aspecto, Margolis se acerca al realismo de Dewey, para quien hay un continuo entre lo cognitivo y lo no cognitivo: lo cognitivo es transformación de alguna condición inicial no cognitiva, y la metafísica y la epistemología realista se hacen “empíricamente inteligibles” sólo bajo estas condiciones. Esto aboga por una ontología constructivista y una teoría pragmatista de la verdad⁶⁴. El realismo ha de ser constructivista y

⁶¹ “Placing Artworks-Placing Ourselves”, 14-16.

⁶² “La ‘esencia’ de la naturaleza humana es su historia inacabada, su obstinada ingeniosidad y diversidad”, *What, After All, Is a Work of Art?*, p. 108. En otros términos: una persona o yo humano (distinto de un simple miembro de la especie *Homo sapiens*) es un artefacto híbrido, una entidad indisolublemente emergente, individuada, que posee poderes de ‘segunda naturaleza’ (habla, reflexión, agencia, libertad y responsabilidad), encarnada en su naturaleza biológica, traída a la existencia efectiva por la aculturación de los infantes dotados de la especie humana”. Esto es a lo que Margolis llama “historicidad darwinizante” y “darwinismo historizante”. Cf. *Pragmatism’s advantage*, p. 30. Esta consideración se carga de un plumazo el esencialismo y el teleologismo aristotélico, el trascendentalismo kantiano y el cientifismo de la filosofía analítica.

⁶³ Joseph MARGOLIS, “Relativism and interpretive objectivity”, en *Metaphilosophy* 31/1-2 (2000) 207. Estos teoremas o nociones se reducen a 4 en “Exorcising the Dreariness of Aesthetics”, p. 135, a saber, 1) simbiosis; 2) intransparencia; 3) historicidad; 4) constructivismo.

⁶⁴ Cf. Joseph MARGOLIS, “Dewey’s and Rorty’s Opposed Pragmatisms”, en *Transactions of the Charles S. Peirce Society* XXXVIII, n. 1/2 (2002) 117-135.

lo que consideramos realidad objetiva, independiente de nuestro pensamiento, es una construcción epistémica⁶⁵. El constructivismo, en el sentido de Margolis, hace referencia a que los aspectos subjetivos y objetivos de los estados cognitivos están indisolublemente unidos, de modo que es imposible, por medios perceptivos, experienciales o racionales, identificar la contribución composicional de uno y otro en un estado cognitivo. “Admitir la naturaleza construida e historizada del mundo Intencional hace imposible ver la objetividad en asuntos culturales como otra cosa que una norma construida sujeta a revisiones indefinidamente extendidas e historizadas”⁶⁶. Así, una vez que se abandona el realismo cartesiano, lo objetivo se convierte en un artefacto de nuestra competencia cognitiva. Si asumimos que la objetividad toma una forma constructivista, es decir, que no hay un punto de vista absoluto y permanente, es difícil ver cómo se puede escapar de una forma robusta de relativismo⁶⁷. Si esto es así, no se puede aceptar sin más para todos los casos la idea de una lógica bivalente, ni siquiera en un discurso realista de la realidad⁶⁸, como veremos más adelante.

Esta consideración pragmatista la detalla Margolis, en otra de sus obras, en trece elementos, en términos de un realismo que es: 1) constructivo y constructivista; 2) naturalista; 3) no reductivo y no dualista; 4) adaptado y sensible a las capacidades *sui generis* del ser humano; 5) convencido de que no hay facultades cognitivas privilegiadas, trascendentales o apodícticas ni necesidades o invariancias incondicionales en la realidad o el pensamiento; 6) opuesto a cualquier orden jerarquizado, disyuntivo o modular en el nivel de las competencias humanas reflexivamente reconocidas (como entre las capacidades prácticas y teóricas o entre las perceptivas y conceptuales); 7) darwinista, en el sentido de que las competencias culturales, lingüísticas y otras presuponen y emergen en la biología, aunque son evolutivas en un sentido distinto de la evolución biológica misma; 8) fenomenológico y no fenoménico; 9) que considera que la persona o yo se construye como un artefacto híbrido de segunda naturaleza, encarnada de modo indisoluble y emergente en los miembros de *Homo sapiens*, por su internalización del lenguaje y la cultura de una sociedad histórica u otra; 10) historizado; 11) no opuesto a admitir juicios objetivos de un tipo relativista o inconmensurable que se prueben autoconsistentes y coherentes; 12) dispuesto a explicar los rasgos normativos del significado, la lógica, la validez, la justificabilidad, el conocimiento, la legitimación, etc. en términos naturalistas; 13) moldeado por completo en términos de una investigación autorreflexiva (a priori) que reemplaza de modo deliberado las pretensiones apodícticas kantianas (trascendentalistas) origi-

⁶⁵ *Pragmatism's advantage*, p. 17.

⁶⁶ *The arts and the definition of the human*, p. 94.

⁶⁷ Joseph MARGOLIS, “Comparing Dummett’s and Putnam’s Realisms”, en *The Philosophical Quarterly* 44/177 (1994) 519-527. Cf. Joseph MARGOLIS, “Richard Rorty: Philosophy by other means”, en *Metaphilosophy* 31/ 5 (2006) 536; *The cultural space of the arts*, p. 118.

⁶⁸ “Relativism and interpretive objectivity”, 206.

nalmente aplicadas más allá de (ahora confinadas, a posteriori a los) los límites familiares de la “naturaleza”⁶⁹. Así, el pragmatismo aúna el rigor analítico y la temática continental.

5. SOBRE LA INTERPRETACIÓN

“Interpretar el mundo del arte es nada menos que comprendernos a nosotros mismos”⁷⁰. Así de rotundo es Margolis en lo que respecta al problema de la interpretación del arte. Margolis sostiene que hay dos clases de teorías de la interpretación. La primera (adecuacional) identifica referentes conceptualmente aptos, antecedentes en algún sentido, mientras que la segunda (constructiva) trata la interpretación como un proceso de constitución de las cosas por la interpretación. En el primer sentido, los textos y las interpretaciones deben ser adecuados entre sí: los modos en los que los textos están constituidos producen referentes aptos para la interpretación; y en el segundo sentido, los textos son constituidos como tales por la interpretación, una actividad cultural apropiada⁷¹.

En otra parte, Margolis habla de otros dos sentidos de interpretación, uno de los cuales coincide con uno de los antedichos. Hay un sentido de interpretación que puede llamarse constituyente: lo que describimos como datos perceptivos están ya interpretativamente formados. Esto es lo que desarrollan Kuhn, Feyerabend, y el historicismo de Foucault y Gadamer, es decir, todo lo que en una sociedad se considera objeto es formado interpretativamente por el proceso aculturador de esa sociedad. Pero hay otro sentido de interpretación, que Margolis llama ampliativo, en el que los datos y los fenómenos interpretados del primer modo pueden estar sujetos a una interpretación de su sentido o de su estructura semiótica o significativa o de su relación evidencial en una supuesta teoría explicativa. Nótese que los datos pueden cambiar con diversas teorías de la constitución interpretativa de la percepción y la experiencia. Con esto tiene que ver el cambio de paradigma kuhniano⁷².

Margolis defiende que hay una serie de *denotata* que son intrínsecamente interpretables, pues poseen propiedades Intencionales (lingüísticas, semánticas, semióticas, gestuales, significativas, simbólicas, representacionales, expresivas, retóricas, intencionales, históricas, tradicionales, estilísticas, de género –recordemos que Intencional equivale a cultural–). Los fenómenos

⁶⁹ *Pragmatism's advantage*, pp. 33-34. El naturalismo referido al mundo humano, tal como lo entiende Margolis, interpreta al yo humano como un “artefacto natural”, una nueva forma evolutiva de ser que depende de la emergencia del lenguaje y de la capacidad de usar el lenguaje, y las fuentes culturales afines que hace posible se desarrollan en líneas que ya no pueden explicarse en términos confinados a lo físico y lo biológico.

⁷⁰ “Placing Artworks—Placing Ourselves”, 16.

⁷¹ Joseph Margolis, “Reinterpreting Interpretation”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/3 (1989) 238.

⁷² “Relativism and interpretive objectivity”, 212-214.

naturales no son “intrínsecamente” interpretables, a diferencia de los culturales, pero en la medida en que están subsumidos en esta o aquella teoría explicativa, pueden ser vistos como “interpretables”. Como hemos señalado, las entidades culturales poseen propiedades Intencionales, y están indisolublemente encarnadas en propiedades materiales o físicas. Así, todos los artefactos del mundo cultural pueden ser vistos predicativamente como las preferencias (*utterances*) de agentes aptos (yoes humanos) o, entitativamente, como *denotata* nominalizados aptos para la interpretación. Nos interpretamos a nosotros mismos interpretando nuestras preferencias: hechos, acciones, creaciones, obras, discursos, historias o incluso sueños⁷³. Lo que tales agentes “profieren” del modo híbrido en que lo hacen, como los yoes emergentes que son, indisolublemente encarnados en uno u otro de los miembros individualizados del *Homo sapiens*, constituye un mundo de “segunda naturaleza” de fenómenos culturalmente emergentes. Esta preferencia de un agente que transforma las cosas materiales en artefactos culturales es vivificada de nuevo por las diversas formas de agencia humana: leer una novela, interpretar o escuchar una obra musical, etc. En el ámbito del arte, lo que consideramos un *denotatum* estable es propuesto, revisado y consolidado en el proceso interpretativo mismo. De este modo, discernir algo como una obra de arte es constituir un conjunto de elementos materiales como encarnando un *denotatum* Intencionalmente cualificado, e interpretar ese *denotatum* es precisar su estructura Intencional⁷⁴.

Al describir una propiedad física perceptible (color o forma, por ejemplo), la descripción puede hacerse más determinada añadiendo más especificaciones intensionales relevantes (a rojo se le añade escarlata, p.ej). Pero eso no vale con las propiedades Intencionales. Así, en la descripción física, la intensidad varía de modo inversamente proporcional a la extensión y nos da una explicación plausible de nuestra aproximación bivalente a la descripción objetiva de la realidad. En las propiedades Intencionales no puede considerarse que ninguna intensidad en apariencia más determinada de un predicado Intencional produzca una determinación extensional ulterior de la propiedad designada. Las propiedades Intencionales son determinables pero no determinadas (en el sentido que a este término se le da respecto a las propiedades físicas). Y ésta es la diferencia decisiva: las propiedades físicas parecen ser determinadas en el sentido de que son cada vez más determinables de un modo lineal. Las propiedades Intencionales, por el contrario, no son determinadas en este sentido; son determinables en la medida en que están abiertas a ser determinadas interpretativamente y, en ellas, lo que se considera como una determinación objetiva depende primeramente del rigor consensual de la práctica de una sociedad. Una laxidad excesiva acabará con el rigor interpretativo; unos significados fijados arriesgarán el valor de cualquier método

⁷³ Ibid., 217-218; Cf. *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 44. Cf. *The cultural space of the arts and the infelicities of reductionism*, p. 7.

⁷⁴ *What, after all, is a work of art?*, p. 99.

público. Las obras de arte poseen propiedades Intencionales, mientras que los objetos físicos no, con lo que la descripción, interpretación y explicación de las obras de arte y otras realidades culturales no pueden reducirse a términos confinados a la descripción del mundo físico. Así pues, la interpretación se dirige a “significados” y estructuras “significativas” y tales estructuras no se comportan del mismo modo (lógicamente) que las propiedades físicas. Así, no hay bivalencia, luego hay que pasar a una forma de relativismo⁷⁵.

Margolis defiende que los textos interpretados deben tener algo así como propiedades estables, aunque no necesiten tener naturalezas fijadas⁷⁶. Siguiendo la distinción de Barthes entre texto y obra y entre lectura legible y escribible, Margolis sostiene que cualquier lectura escribible presupone una lectura legible, lo cual Barthes mismo reconoce: es la única manera de evitar un caos completo de la lectura. Es en parte, según Margolis, lo que Wittgenstein llama “formas de vida”, Bourdieu “habitus”, Marx “praxis” y “modos de producción”, Hegel “Sitten”, Gadamer “conciencia de la determinación histórica”, lo que Husserl llama “formas de vida” y lo que Foucault llama “epistemes”. No es más que el reconocimiento de las prácticas históricas preformativas por las que los individuos culturalmente aptos se vuelven aptos por primera vez. El mundo ya está culturalmente preformado para ellos: es la razón por la que puede decirse que aprenden su lengua y su cultura maternas; es la razón por la que pueden especificar los significantes, los materiales ya culturalmente preparados que, al interpretarlos (en el sentido productivo), constituyen por primera vez los textos o las obras de arte como tales –que luego se prueban referentes usables aptos para la interpretación (en el sentido adecuacional)⁷⁷.

¿En qué consiste, entonces, una teoría de la interpretación? Una teoría adecuada de la interpretación buscará explicar

“1) cómo es que podemos, referencialmente, fijar, identificar o individuar obras de arte o textos para la interpretación, sin al mismo tiempo insistir en que deba suponerse que su naturaleza, sus propiedades, sus límites esenciales también están fijados, determinados, son inmutables, o al menos no quedan afectados por el mero interpretarlos o comentarlos del modo crítico normal; 2) cómo se constituyen las obras de arte o los textos como tales por primera vez, de tal modo que se vuelven referentes relativamente estables del discurso interpretativo posterior; y 3) cómo la interpretación discursiva puede alterar las naturalezas de los textos y las obras de arte individualizados y, al hacerlo, reconstituir sus naturalezas o propiedades sin desorganizar su identidad numérica y (por supuesto) sin invitar a un caos total”⁷⁸.

⁷⁵ “Relativism and interpretive objectivity”, 220-221. *The arts and the definition of the human*, p. 84.

⁷⁶ Joseph MARGOLIS, “Reinterpreting Interpretation”, 242.

⁷⁷ *Ibid.*, 245.

⁷⁸ *Ibid.*, 247.

Las prácticas interpretativas deben ser plurales, fragmentarias, con sus prejuicios y horizontes, no convergentes en un lugar único, a veces incompatibles, plausibles más que verdaderas y siempre revisables⁷⁹. Y ello es debido a que la realidad concreta, que cambia y evoluciona, no puede ser descrita adecuadamente sólo de acuerdo con las constricciones formales del entendimiento abstracto, por ejemplo, la ley del *tertio excluso*⁸⁰. Es decir, no hay una solución algorítmica a los problemas de la referencia y la predicación. No hay ventaja alguna en adoptar el esencialismo o la invariancia modal, o en insistir en modelar la metafísica de las obras de arte sobre lo que se podría considerar canónico al hablar de las entidades físicas o de clases naturales⁸¹.

6. EL RELATIVISMO ROBUSTO

La búsqueda de una única interpretación inclusiva correcta es la pretensión del objetivismo o, como Margolis lo llama, “realismo cartesiano”. El supuesto que subyace al mismo es que la naturaleza física encaja en una lógica bivalente y que la norma de las ciencias físicas debería aplicarse a todo proyecto interpretativo⁸². Este es el aspecto respecto al cual Margolis se va a mostrar más incisivo.

Margolis se opone al “principio de la intolerabilidad de incompatibles”, de Monroe Beardsley⁸³, según el cual si dos interpretaciones son lógicamente Incompatibles, ambas no pueden ser verdaderas. Margolis afirma que los fenómenos culturalmente cargados están claramente abiertos a las disputas Intencionales, es decir, a la identificación bajo descripciones alternativas; y no es posible demostrar que esas interpretaciones plurales, no convergentes, son, sin más, correctas o incorrectas, de modo que pueda evitarse la explicación relativista. La proliferación de divergencias Intencionales está en el centro de lo cultural: sólo hay que pensar en las diversas escuelas de pensamiento, ideologías, tradiciones, así como en la profunda informalidad de las reglas del lenguaje y de la creación artística⁸⁴. La tesis de Beardsley identifica la naturaleza de las obras de arte con la de los objetos físicos, algo erróneo para Margolis, quien, por el contrario, postula que el carácter Intencional de los objetos culturales es extensible también a los objetos naturales.

Junto al “principio de la intolerabilidad de incompatibles”, Beardsley ofrece el principio de autonomía⁸⁵: las obras literarias son entidades autosufi-

⁷⁹ *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, p. 67.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹ *What, after all, is a work of art?*, p. 72.

⁸² “Relativism and interpretive objectivity”, 201.

⁸³ Monroe BEARDSLEY, *The possibility of criticism*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 1970, p. 44.

⁸⁴ Joseph MARGOLIS, “Robust relativism”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35/1 (1976) 44.

⁸⁵ Monroe BEARDSLEY, o.c., p. 16.

cientes, cuyas propiedades son decisivas para comprobar las interpretaciones y los juicios. Contra esto, Margolis sostiene que lo que en una lógica bivalente se considera incompatible, en una lógica multivaluada puede considerarse válido⁸⁶. La insistencia de Beardsley en la bivalencia se debe, como hemos señalado, a que no cree que haya diferencia entre los objetos físicos y los textos literarios. Y éste es, como hemos visto, un punto clave entre las tesis de Margolis, que le lleva a enfrentarse también a Robert Stecker, para quien la tesis de que hay muchas interpretaciones aceptables de muchas obras de arte *es compatible con* la idea de que hay una interpretación única, comprensiva, verdadera (correcta) para cada obra de arte, con lo que volvemos a la aplicación de una lógica bivalente⁸⁷. Mas Stecker nunca hace referencia, y este es su error, a la naturaleza de los *denotata* en los que se puede comprobar su tesis. Margolis no adopta una postura escéptica, agnóstica o anárquica: el relativismo no implica que todo valga, que la verdad y la falsedad puedan ser intercambiables a voluntad, o que todo juicio sea tan bueno como cualquier otro, sino que implica solamente retar la bivalencia⁸⁸. Para Margolis, el relativismo es una teoría acerca de las propiedades aléticas de ciertos juicios en ciertos dominios, que el filósofo de Temple retrotrae a Protágoras, acusado por Platón en el *Teeteto* y por Aristóteles en el libro gamma de la *Metafísica* de defender tesis contradictorias o incoherentes a lo largo de la misma línea. Para sostener esta acusación hay que defender que lo que es real posee una cierta estructura inmutable y que los cambios que ocurren en el mundo real sólo pueden explicarse en términos de esa estructura que no cambia, de modo que todo lo que llegamos a conocer en la realidad implica captar, aunque sea de manera aproximada, esa estructura subyacente. Cuando Aristóteles afirma que la negación de la bivalencia lleva a la autocontradicción, su argumento depende no de la bivalencia misma, sino de la fijeza modal de la realidad sobre la que él considera que descansa el mandamiento de la bivalencia. Pero, para Margolis, Aristóteles no demuestra ni asegura esta fijeza, porque no hay manera de hacerlo. Los cánones de argumentación son abstracciones o idealizaciones extraídas de y adaptadas empíricamente a las prácticas argumentativas que conforman la vida de una sociedad. Por eso es erróneo tratar los cánones formales o las reglas lógicas como algo inmutable a priori o como uniformemente aplicables en todos los dominios interpretativos sin referencia a las restricciones relevantes para su aplicación⁸⁹.

Para Margolis, el relativismo está comprometido con la defensa de afirmaciones de verdad que son incompatibles en una lógica bivalente, pero las afir-

⁸⁶ "Relativism and interpretive objectivity", 202.

⁸⁷ Robert STECKER, "Art Interpretation", en *Journal of aesthetics and Art Criticism* 52 (1994) 193-206; del mismo autor, *Art Works. Definition, Meaning, value*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1997, 228, n. 11.

⁸⁸ "Relativism and interpretive objectivity", 203-204. Joseph MARGOLIS, *Pragmatism without foundations, Reconciling Realism and Relativism*, Oxford, Blackwell, 1986, p. 22.

⁸⁹ *Pragmatism without foundations*, pp. 25-26.

maciones de verdad no surgen sólo en el contexto de esta lógica. Las lógicas relativistas son un subconjunto de las lógicas multivaluadas que reemplazan los valores bivalentes de verdad por otros valores (llamémosles también valores de verdad o valores semejantes a la verdad), es decir, opciones alétticas que no añaden simplemente un tercer valor (indeterminado) al par bivalente verdadero/falso. En *Pragmatism without Foundations* y otras obras, Margolis desarrolla la idea del “relativismo robusto”, que es un relativismo que evita la objeción común al relativismo clásico, a saber, que es auto-contradictorio. Margolis desarrolla la idea de que diversas interpretaciones (por ejemplo, de un poema) pueden ser plausibles, aptas, razonables o algo semejante, pero no, en principio, verdaderas, dado que no se excluyen entre sí⁹⁰. Margolis sostiene que las ventajas que confirmamos a la bivalencia o al relativismo dependerán de nuestra imagen del mundo⁹¹, puesto que lo que se considera objetividad es un artefacto razonado de cómo elegimos sancionar nuestras pretensiones de verdad en cualquier sector de investigación.

El modelo de lógica multivaluada propuesto por Margolis 1) no es una lógica trivalente que simplemente añada un tercer valor (“indeterminado”) a lo que sería de otro modo una lógica bivalente; 2) es una lógica que trata la verdad y la falsedad de modo asimétrico, de modo puede mostrarse que las interpretaciones son falsas (no están de acuerdo con la evidencia pertinente), pero ya no puede mostrarse que sean verdaderas (dado que seguir usando la noción de “verdad” conduciría inevitablemente a la contradicción); y 3) es una lógica que proporciona valores de verdad adicionales, posiblemente escalonados (por ejemplo, plausible o apto o razonable, etc.) en vez de la verdad⁹². Así, tanto en lo que respecta a las personas como a las obras de arte, y en general, a todos los artefactos, el rasgo más destacable es que, como artefactos culturales, son determinables y no están determinados del modo en que la teoría nos dice que lo están los objetos físicos, es decir, no son describibles, en principio, de un modo bivalente, lineal o extensional que respete la regla del *tertio excluso*, puesto que la bivalencia y el *tertio excluso* no valen, excepto de modo consensual, en el mundo de las cosas interpretables, porque el mundo cultural es Intencionalmente complejo. Así, *Hamlet* puede identificarse como una y la misma obra aunque su “naturaleza” vaya cambiando y evolucionando a través del proceso normal de interpretación. Sus propiedades siguen siendo determinables, sin ser determinadas, y pueden estar sujetas a cambio de acuerdo con la práctica característica de interpretaciones historizadas de lo Intencional. Nada de esto se da en sentido estricto en la naturaleza física⁹³. Obviamente, esa posibilidad de lecturas contradictorias de

⁹⁰ *Pragmatism without Foundations*, pp. 22-23; *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*, pp. 160-163.

⁹¹ *What, after all, is a work of art?*, p. 51.

⁹² Joseph MARGOLIS, “Plain Talk about Interpretation on a Relativistic Model”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1 (1995) 6.

⁹³ *The arts and the definition of the human*, p. 93.

Hamlet no es admitida en el modelo aristotélico, que defiende, como se ha señalado, una bivalencia omnicompetente que corresponde con lo anteceden-temente invariable en la realidad. Pero, Margolis insiste en que las obras de arte carecen de una naturaleza fijada.

Este es, pues, el modelo interpretativo propuesto por Margolis, basado en una lógica multivaluada y, que, por ello mismo, es relativista. No hay una única interpretación posible y definitiva de ningún texto, porque su misma "naturaleza" va cambiando con el proceso interpretativo. El mismo Beards-ley no puede desembarazarse de esta dificultad puesto que, por una parte, quiere encontrar en la obra de arte propiedades estéticas (es decir, objetos perceptibles), pero al mismo tiempo quiere separarla de lo que no es obra de arte por medio del recurso a que ha sido elaborada por prácticas cultural-mente informadas⁹⁴, y así lo nota Margolis, para quien, contra Goodman, todas las obras de arte son, hasta cierto punto, autográficas⁹⁵, porque la obra se determina histórica y culturalmente (por su historia de producción).

Para concluir. La obra de Joseph Margolis, en diálogo con las corrientes más importantes del pensamiento continental y analítico, conforma un cau-dal de pensamiento crítico con el reduccionismo y comprometido con la elab-oración de una ontología y una lógica apropiada a los objetos Intencionales. En el mundo del arte (y quizá de modo más profundo en la antropología), muchas de las polémicas son estériles, precisamente por falta de una perspec-tiva ontológica adecuada que capte la realidad de los objetos del discurso. Las propuestas de Margolis, en debate con los extremos del reduccionismo y del dogmatismo, presentan una defensa de un pragmatismo que, sin duda alguna, es parte de la filosofía del futuro.

⁹⁴ Joseph MARGOLIS, "A strategy for a philosophy of art", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37/4 (1979) 450.

⁹⁵ Joseph MARGOLIS, "Numerical Identity And Reference In The Arts", en *British Journal of Aesthetics* 10/2 (1970) 146. Cf. Joseph MARGOLIS, "The eclipse and Recovery of Analytic aesth-etics", en *Selves and Other Texts*, pp. 22 ss.