

NOTES ABOUT THE POSSIBILITY OF OBJECTIVITY ON ART CRITICISM (INSPIRED BY THE WORK OF JOSEPH MARGOLIS)

Begoña Pessis García
Universidad de Chile
bpessis@uc.cl

Abstract

The question concerning the possibility of objectivity in critical judgments about art arises especially if we consider artworks as Intentional objects, radically different from the merely physical. With this question in mind, the following paper aims to argue that, specially in the context of analytic tradition of this problem, Margolis' doctrine seems to be the strongest bet, because it can deal with the challenges that peculiar character of artworks suggests. In addition, I will propose that the concept of historical intersubjectivity can face adequately the challenges and difficulties posed by artworks. Finally, I will enunciate the advantages of this term over "objectivity".

Keywords: objectivity, art criticism, historical intersubjectivity, Joseph Margolis, Intentional objects.

Received: 12 - 05 - 2016. Accepted: 14 - 09 - 2016.

APUNTES SOBRE LA POSIBILIDAD DE OBJETIVIDAD EN LA CRÍTICA DE ARTE (INSPIRADOS EN JOSEPH MARGOLIS)

Begoña Pessis García
Universidad de Chile
bpessis@uc.cl

Resumen

Especialmente ante la consideración de las obras de arte como objetos Intencionales, radicalmente distintos de los objetos meramente físicos, surge la pregunta acerca de la posibilidad de objetividad en los juicios críticos sobre arte. Con esta interrogante como hilo conductor, en el siguiente trabajo se intentará sostener que, sobre todo en el marco de la tradición analítica de este problema, la propuesta de Margolis parece ser la apuesta más sólida, ya que logra responder a los desafíos que sugiere el peculiar carácter de las obras de arte. Además, propondré que el concepto de intersubjetividad histórica permite hacerse cargo adecuadamente de los retos y dificultades que suponen las obras de arte y enunciaré las ventajas de este término en relación con el de “objetividad”.

Palabras clave: objetividad, crítica de arte, intersubjetividad histórica, Joseph Margolis, objetos Intencionales.

Recibido: 12 - 05 - 2016. Aceptado: 14 - 09 - 2016.

Allende las acaloradas discusiones acerca de si la crítica artística debe remitirse únicamente a cuestiones de hecho o de si la valoración ocupa algún lugar además de la descripción, la interpretación o el análisis, lo cierto es que el valor es innegable en una operación de segundo orden: la evaluación de los estudios sobre las artes. A lo que me refiero es a que parece completamente legítimo evaluar si los comentarios críticos a propósito de las obras de arte son afortunados, adecuados, simplistas, abusivos, lúcidos, descabellados o mediocres; si son, en definitiva, buenos o malos o, mejor, procedentes o improcedentes.¹

En cualquier caso, el tema de la objetividad, legitimidad y validez posible a la que pueden aspirar los juicios críticos sobre arte es una preocupación transversal a varios autores, y la pregunta sobre cómo fundar esa objetividad acarrearía tomar una serie de decisiones ontológicas, epistemológicas y lógicas. Si considero importante considerar el tema de la objetividad es porque creo que los juicios de la crítica de arte tienen una carga cognitiva y poseen valor veritativo. No parece que los juicios críticos tengan solo propiedades de tipo sentimental o expresivo, por ejemplo, que más bien pueden tener las obras de arte mismas. Tampoco me parece que las proposiciones de la crítica tengan valor únicamente en la medida en que permitan intensificar la experiencia estética, sin aportar algún tipo de conocimiento sobre las obras, ya que en tal caso la existencia de la crítica sería –además de innecesaria– altamente inefectiva.²

¹ No sostengo que haya que acordar necesariamente con todo lo que dice un texto crítico, pero sí al menos reconocer que está sólidamente construido, que es adecuado a la obra (o grupo de obras) en cuestión y que es informativo o ilustrativo en relación con la mera exposición a la obra de arte para el receptor (independientemente de que esto implique “dejar las cosas como están”, como rezaría la versión wittgensteiniana de un proyecto descriptivista moderado), ya que si la descripción fuera obvia, no tendría sentido hacerla. Más allá de la discusión acerca de si la evaluación de obras de arte es una función de la crítica –opinión defendida por Noël Carroll–, lo que es seguro es que los textos críticos son sometidos a evaluación en lo que respecta a la predicación sobre sus referentes: las obras de arte.

² Alguien podría plantear que el fin de la crítica es, en definitiva, potenciar o intensificar la experiencia estética, como plantea A. Barnes. De alguna manera, esto es también lo que sugiere Carroll cuando sostiene que el crítico realza y localiza aquello que tiene valor en una obra de arte (2009: 50-1). Sin embargo, él

La interpretación de obras de arte siempre ha cumplido un rol fundamental en el marco de las operaciones críticas; asignar o transparentar el sistema de significados, sentidos, referencias, creencias, connotaciones, implicancias culturales, conceptuales, religiosas, sociales, políticas, estéticas e intelectuales que las obras comportan tiene que ver con la elaboración más o menos sistemática de contenidos y elementos formales en una unidad coherente, cohesionada e inteligible. Puede que alguien se vea tentado de llamar “descripción” a tal ejercicio –y, de hecho, algunos autores lo hacen–, pero es importante que sea bajo el entendido de que se trata de una elaboración humana, es decir, una construcción, una articulación espontánea; incluso Schaeffer, por ejemplo, que suscribe un programa descriptivista, concede lo anterior (2013: 60). En esta oportunidad, mi propósito no estriba en detallar pormenorizadamente la discusión en torno al binomio descripción-interpretación en el plano de las obras de arte –relativo, en términos de Schaeffer, al problema entre el universo de la explicación y el de la comprensión (2013: 62)– sino más bien sugiero enfocar el asunto desde el punto de vista de la objetividad posible de los enunciados críticos, ya sea que estos constituyan descripciones, interpretaciones o descripciones con importe interpretativo (aunque para efectos de este trabajo preferiré hablar en general de “interpretaciones”). El punto clave que me interesa rescatar de este debate es la distinción fundamental entre objetos físicos y objetos Intencionales.³ Independientemente de que se les conceda el

mismo impone límites de inteligibilidad y racionalidad a su proyecto; la crítica debe estar fundada en razones, argumentos y evidencias (2009: 8). Si fuera por potenciar la experiencia, es posible aventurar la hipótesis de que alguien puede tener una experiencia mucho más intensa y comprometida existencialmente de una película si la ve bajo el efecto de ciertas drogas, por ejemplo, que si lee una crítica de arte redactada por un especialista. El punto es que el crítico no pretende solo mover o commover al receptor frente a determinado fenómeno artístico –que si no devendría ejercicio meramente retórico (con énfasis puesto en los oficios del *movere* y *delectare*)–. En cambio, creo, con Carroll, que más bien se intenta que las obras se valoren con base en un fundamento racional que logre dar con las coordenadas verdaderas o adecuadas de su producción y recepción en una consideración detallada y atenta de elementos estructurales, contextuales e intencionales (2009: 178).

³ El término “Intencional”, así con mayúsculas, –acuñado por J. Margolis– incluye y a la vez se distingue de sus semejantes “intención” e “intensión”. Este hace referencia, específicamente, a las propiedades representativas, expresivas,

carácter de descripciones o de interpretaciones a los juicios sobre arte, lo cierto es que las condiciones de objetividad de los mismos no parecen ser las mismas que las que se exigen en el caso de los juicios científicos.

En pocas palabras, los objetos físicos, naturales, biológicos o “hechos brutos” (en terminología de Hume y Searle) tienen una naturaleza fija y son descriptibles desde un lógico bivalente, de manera lineal, extensional, determinante y objetivante. Las ciencias empíricas se preocuparían de acontecimientos o procesos naturales que ostentarían propiedades físicas –al menos en principio, ya que Margolis acabará proyectando la naturaleza Intencional también a los objetos naturales-. Por su parte, los objetos Intencionales, entre los que destacan las obras de arte, poseerían propiedades expresivas, significativas y representacionales (o sea, estarían impregnados culturalmente); proferidos por una comunidad de yoes [*selves*] y en lo absoluto independientes o “aparte” de las comunidades humanas. Por este motivo, serían intrínsecamente interpretables y no descriptibles a la manera de los objetos físicos. Lo que me interesa atender de esto es que, para Margolis, interpretar un fenómeno del segundo tipo consiste precisamente en precisar su estructura Intencional (1999: 99), operación que evidentemente es análoga a la descripción en el campo de las ciencias naturales.

En suma, las obras de arte son objetos Intencionales que no pueden ser descritos solamente a la manera de los fenómenos naturales, ya que por medio de una descripción de ese tipo no se podría dar cuenta de los rasgos más señalados de una entidad cultural, a saber, su sentido, su significado, su mensaje, entre otros. El problema radica en que, si esto es así, entonces parece muy difícil establecer una norma de corrección para las interpretaciones que permita desechar algunas y admitir otras. En otras palabras, dada esta distinción cualitativa entre ambos tipos de

simbólicas, estilísticas, de género, tradicionales, históricas, retóricas, semióticas, narrativas, etc. de un objeto. Con dicha denominación, el autor pretende equiparar lo Intencional con lo cultural; acomodar la noción de “intencionalidad” que desarrollaron Brentano y Husserl; y escapar al solipsismo y al tono acultural de sus teorías (Margolis, 2000: 112-3) (2013: 138-9, 160) (2009: 75). Lo Intencional es, en definitiva, lo culturalmente significante o lo culturalmente informado, de lo que se sigue que interpretar es, justamente, identificar lo culturalmente significativo (2009: 76). De este modo, entre otras cosas, consigue evitar la reducción de lo Intencional a lo mental, psicológico o privado y les otorga a estas propiedades la cualidad de ser públicamente accesibles.

objeto, ¿qué criterios permiten discernir entre una buena y una mala interpretación? ¿Es posible conceder un grado de objetividad a los juicios críticos⁴ sobre arte? De ser así, ¿en qué consiste esta objetividad? Si esta no puede sino ser distinta a la objetividad que se predica y se espera de las ciencias, ¿cómo es? ¿Qué implica? ¿Cuáles son sus condiciones de posibilidad?

En el horizonte destaca particularmente la propuesta del filósofo norteamericano Joseph Margolis, muy poco conocido en el ámbito hispanoparlante probablemente debido a la escasez de traducciones de su obra. El autor considera una obligación filosófica irrecusable el hacerse cargo de ciertos problemas para justificar la posibilidad de interpretaciones objetivas de obras de arte. Básicamente, subraya la necesidad de articular una teoría de la verdad y de hacerse cargo de la relación óntica entre naturaleza y cultura (2000: 117). En efecto, la objetividad en el ámbito de la crítica de arte no está garantizada sin más, y sus condiciones de posibilidad difieren enormemente de las de objetividad en el ámbito de las ciencias empíricas. Esto se debe al estatuto peculiar de sus objetos, a saber, las obras de arte. Estas, según Margolis, son declaraciones historizadas, culturalmente emergentes (aunque físicamente encarnadas) que ostentan una naturaleza predominantemente Intencional y no física, de manera que sus propiedades son determinables, pero no determinadas del modo en que se dice de las propiedades materiales (2001: 116).

En suma, la objetividad y la posibilidad de proferir juicios acertados sobre obras de arte no depende de cuán parecidos puedan ser a los juicios empíricos de “meras cosas reales” y de sus propiedades fácticas (aunque estas puedan jugar un papel), sino que dependerá de los contenidos Intencionales que puedan transparentarse (1995b: 137). De este modo,

⁴ La fórmula “juicio crítico” puede significar muchas cosas. Como bien señala Ibarlucía, los juicios de la crítica de arte son de diversos tipos; en ella intervienen juicios estéticos, teleológicos y normativos sobre un mismo objeto atencional, que corresponden respectivamente a las operaciones de apreciación subjetiva, descripción objetual y evaluación razonada, todas ellas indispensables para el ejercicio de la crítica (2016: 174). Aunque resulta indispensable hacer este tipo de distinciones finas para enriquecer la discusión, para efectos de esta investigación agruparé todas estas actitudes enunciativas en un mismo saco y pondré un especial énfasis en las interpretaciones de obras de arte (que, por supuesto, contarán con materiales descriptivos, evaluativos, axiológicos, etc.).

la pregunta por la naturaleza, límites y condiciones de la objetividad referida a objetos Intencionales debe ser abordada con la especificidad que el caso demanda. En esa medida, Margolis ofrece una ontología heterodoxa de las obras de arte que desafía varios supuestos canónicos de la filosofía occidental. En las páginas que siguen, se intentará sostener que la doctrina de Margolis en el marco del problema de la objetividad de los juicios críticos de arte parece ser la apuesta más sólida, ya que logra responder a los desafíos que sugiere el carácter Intencional o “no bruto” de las obras de arte. En esa dirección, a la luz de los aportes de Margolis y mediante la consideración de algunas ideas de Noël Carroll y Schaeffer, pretendo proponer un sustituto para la objetividad: la intersubjetividad histórica.

Para esto, comenzaré por elaborar una breve revisión de las posturas más significativas sobre el tema, a fin de ubicar la posición de Margolis en el mapa teórico; luego ensayaré una sistematización propia de los postulados más relevantes del autor a este respecto, que permita dilucidar la estructura y las fortalezas de su modelo; por último, propondré que el concepto de intersubjetividad histórica permite hacerse cargo adecuadamente de los desafíos y dificultades que supone la consideración de obras de arte y enunciaré las ventajas que me parece que porta el uso de este término en relación con el nombre tradicional de “objetividad”.

1. Diversas posturas sobre la objetividad de las interpretaciones

A la hora de formalizar las diversas posturas posibles que pueden asumirse en relación con el problema de la objetividad en las interpretaciones de obras de arte y, en general, sobre objetos Intencionales (recordemos que estas consisten en explicitaciones de los contenidos culturales que estos detentan), es posible emplear varios criterios de organización o enumeración, entre ellos, por ejemplo, el número de interpretaciones que se admiten (monismo, pluralismo, etc). En esta oportunidad, he decidido enfocar la cuestión de acuerdo a dos ejes íntimamente ligados: en primer lugar, según si la verdad de las interpretaciones recae en el sujeto o en el objeto; y, en segundo lugar, de acuerdo a las pretensiones de universalidad que se ostenten, las que van desde la subjetividad extrema –entendida individual, variante e idiosincráticamente– hasta la universalidad estricta y absoluta. Si lo hago de este modo es porque me parece que preguntarse por la objetividad

equivale a preguntarse por las posibilidades de universalidad de ciertas proposiciones.

Subjetividad individual: Según esta postura, que también puede mentirse como “relativismo escéptico”, todas las interpretaciones –divergentes o no– sobre una obra de arte son válidas. Ya que no se cuenta con ningún medio para preferir una interpretación sobre otra, entonces es posible concluir que todas son igualmente válidas. Los juicios críticos serían cosa “de gusto” o de opinión particular y descansarían plenamente en la subjetividad singular del crítico que los pronuncia; en esta medida, las interpretaciones serían válidas únicamente para el sujeto que las considera y enuncia, y dicha experiencia epistémica no sería susceptible de universalización. Aunque en principio pueda parecer contraintuitivo, creo que en el fondo de una postura como esta late la concepción de la verdad como última palabra [*the final word conception of truth*], que propone Noël Carroll, en su caso, a propósito de la evaluación de obras de arte. Esta concepción, que adolece de mucha ingenuidad, descansa en la creencia de que una proposición *p* sobre un estado de cosas *x* es verdadera si solo si la proposición *p* es exhaustiva y no deja nada que decir sobre *x* (2008: 125). Si se impone una exigencia tan estricta o fuerte para considerar una proposición como verdadera, es comprensible que se entienda que prácticamente ninguna puede satisfacer tales condiciones y que, por tanto, la verdad o corrección universalmente válida no tendría lugar; en consecuencia, si ninguna proposición puede ser verdadera universalmente, la verdad es un asunto individual.

Universalidad subjetiva o trascendental: De acuerdo con esta posición, lo que se describe es la experiencia del sujeto ante determinado objeto y no la naturaleza del objeto mismo. En términos kantianos, el énfasis está puesto en la naturaleza del sujeto que impone las condiciones de aparición, síntesis y determinación categorial de los objetos. En términos de la crítica de arte, es posible señalar que todos los sujetos perciben y piensan de cierta manera, de modo que hay elementos en su conformación estructural que lo inducen a apreciar ciertas obras y a referirse a ellas en ciertos términos, allende los gustos y características de la singularidad; para Kant, esto estaría dado para la facultad estética en la referencia de la imaginación en su libre juego al entendimiento, para concordar con sus conceptos en general pero sin determinarlos (*KU*, §26, *WW X*, 178-9). La universalidad, en suma, estaría garantizada por el compartido aparato subjetivo de los hombres. Por supuesto, esta visión no hace caso

de las diferencias históricas, por ejemplo, en la constitución subjetiva de los hombres, sino que se refiere a sujeto abstracto y deshistorizado.

Intersubjetividad histórica: Aunque sin este rótulo, esta posición corresponde a la de Joseph Margolis y será abordada pertinente en una sección posterior de la investigación. De momento, cabe señalar que la universalidad posible para los juicios críticos depende de los sujetos y no del sujeto en abstracto, esto es, de los individuos históricamente emplazados. En esta postura se defiende un pluralismo alético (o alézico), según el cual es posible considerar aceptables, en términos veritativos, interpretaciones no convergentes de un mismo fenómeno cultural (en este caso, de una obra de arte). Me refiero, concretamente, a interpretaciones que una lógica bivalente consideraría contradictorias o imposibles de afirmar conjuntamente pueden ser tenidas por válidas. Si esto es así, se deduce que esta perspectiva se aviene mejor a una lógica multivalente.

Objetividad moderada: A la base de esta visión se encuentra la confianza en la independencia de la descripción respecto a la interpretación. Se sostiene que en algunos casos puede perfectamente determinarse la verdad en sentido estricto de ciertas atribuciones predicativas. En el horizonte de la interpretación, se asegura que existen numerosas interpretaciones exitosas y sin duda verdaderas, en desmedro de sus contrarias. Esta postura se acerca a la opinión de Noël Carroll, quien señala que se cuenta con elementos suficientes para hacer juicios verdaderos y objetivos sobre obras de arte (por ejemplo, el contexto histórico, la clasificación categorial o genérica, los medios técnicos, la intencionalidad autoral, etc.).

Objetividad progresiva: Esta posición descansa en la creencia de una convergencia o aproximación gradual y progresiva a una interpretación única, unitaria y completa, supuesto el anterior diálogo y la confrontación de diversas perspectivas. La interpretación omnicomprendensiva es una exigencia, meta o ideal contrafáctico y regulativo que rige la marcha de las investigaciones. En este escenario puede darse también un pluralismo epistémico, esto es, la aceptación de multiplicidad de grados en el conocimiento, pero no la renuncia a la lógica bivalente; así, solo se aceptan interpretaciones no complementarias sobre una obra de arte provisionalmente en la creencia de que todavía no se cuenta con los medios para decidir sobre la verdad de las mismas o descartarlas, en atención a la situación epistémica, el cuerpo de evidencia y los medios cognitivos disponibles.

Objetividad absoluta: Este es un modelo esencialista, objetivista y monista que sostiene lo que Margolis llama “*the one, unique or single interpretation thesis*”, es decir, la existencia de una interpretación única, unívoca e inmutable de las obras de arte, independiente de quién o cuándo la interprete. Sus defensores –entre ellos Juhl, Hirsch y Beardsley– insisten en la necesidad de que las distintas interpretaciones de una misma obra son aceptables en la medida en que sean compatibles, convergentes y no contradictorias, aun bajo el entendido de que no sean más que parciales o incompletas (Margolis, 2009: 73).

2. La ontología de las obras de arte según Joseph Margolis

En términos generales, el modelo filosófico de Joseph Margolis –que rebasa por mucho los contornos de una teoría del arte– está orientado a la defensa de un relativismo robusto o, en otras palabras, un “realismo constructivo” o “realismo cultural” que rechaza toda clase de platonismos, privilegios cognitivos o realismos cartesianos, y toma en consideración el importe histórico y cultural de nuestro universo conceptual y de nuestra manera de comprender tanto al mundo como a nosotros mismos. En concordancia con el estilo expositivo de Margolis, muy amigo de las listas, es posible sintetizar su proyecto en cinco puntos que él mismo enumera: en ellos establece que (1) la realidad es cognitivamente intransparente, es decir, que está mediada por nuestros esquemas conceptuales; (2) la estructura de la realidad y del pensamiento están simbiotizados, de manera que no se cuenta con herramientas suficientes para discernir qué pertenece a uno y qué pertenece al otro en sentido estricto; (3) el pensamiento es histórico, por lo cual sus productos y artefactos son contingentes y están sometidos al flujo de la historia; (4) la estructura del pensamiento está preformada y es automodificante; y (5) los fenómenos y entidades de la cultura humana son socialmente constituidos o construidos, de manera que los hombres, las obras de arte, los textos, los artefactos, las instituciones, las acciones, etc., no son clases naturales que ostenten una naturaleza fija invariable (2009: 2-7). Estos puntos, sin duda, juegan un rol fundamental en el tema que se aborda en esta ocasión, ya que aportan las coordenadas ontológicas y epistemológicas en las que se comprenderán los artefactos culturales.

Aunque resulta importante y provechoso mantener a la vista estos nudos centrales de la obra de Margolis, para el tema que nos ocupa es posible formular su propuesta en términos más específicos. Creo que si se consideran los elementos más significativos de su doctrina, es posible

sostener que su ontología del arte⁵ supone (1) una problematización de la distinción entre interpretación (o imputación) y la descripción, sobre todo en el caso de las entidades culturales, en las que no es posible distinguir entre imputar o discernir propiedades en ellas; (2) una caracterización de las obras de arte como entidades culturalmente emergentes, físicamente encarnadas [*embodiment thesis*], históricas, intrínsecamente interpretables, con propiedades Intencionales determinables pero no determinadas; (3) que la adscripción objetiva de propiedades Intencionales es compatible con la posibilidad de imputaciones divergentes,⁶ lo que, aplicado a los objetos físicos, puede

⁵ En realidad, Margolis no ofrece ningún criterio de demarcación entre el arte y las demás entidades culturales. No le interesa dar una nota o una serie de notas para identificar obras de arte y distinguirlas de los demás artefactos culturales. Aunque no lo explice, quizá está suponiendo que este ejercicio no es necesario, porque incluso esa misma clasificación va a estar sometida a la objetividad historizada y consensual de las prácticas discursivas (sin duda, hay algo de institucionalismo en una propuesta semejante). En definitiva, no solo las interpretaciones de obras de arte serán imputacionales, revisables, cambiantes, determinables, sino también el mismo carácter de obra de arte. Ciertamente no ofrece una definición real, ni tampoco disyuntiva, aplicable solo a obras de arte, sino que su caracterización vale para muchos, si no todos, los objetos Intencionales. En esta medida, entender su propuesta como un proyecto definicional de arte no es tan acertado, sino que parece más adecuado considerarla una teoría sobre los fenómenos culturales en general o, mejor, sobre la relación entre naturaleza y cultura. Lo que le interesa –mucho más que establecer un criterio de demarcación entre arte y no-arte o articular un proyecto “identificatorio”– es precisar cómo podemos hablar de fenómenos culturales u objetos Intencionales con cierto grado de objetividad, pero al tiempo que se renuncia al objetivismo. Este último se caracterizaría por confiar en alguna clase de privilegio epistémico o cognoscitivo, es decir, en una accesibilidad neutral asegurada a supuestos “hechos” independientes.

⁶ Cuando Margolis habla de la posibilidad de interpretaciones divergentes, no congruentes o incompatibles sobre una misma obra de arte, se refiere a que en algunos casos es procedente y aceptable sostener conjuntamente dos juicios contradictorios en relación con una obra determinada y sus propiedades. Ambos juicios podrían gozar de un grado de verdad en un esquema escalonado de la verdad, que cuente con más valores que “verdadero” y “falso”. Esto ocurre bajo la consideración de que dichos juicios son interpretaciones que tienen pretensión veritativa para la determinación de su aceptabilidad, y no es que sean ambos “aceptables” porque satisfacen diversos criterios de aceptabilidad diferentes

producir contradicción o paradoja. Por eso los criterios de la descripción objetiva no pueden ser los mismos en la naturaleza y en la cultura, aunque ellos son lógicamente reconciliables (2000: 120); (4) la necesidad de una teoría plurivalente y asimétrica de la verdad que permita el sostenimiento de múltiples interpretaciones divergentes “aptas” o “válidas” para una misma obra, aunque deban pasar por un test de adecuación a la evidencia disponible y esto no suponga un laxismo caótico (1995c: 6); (5) que el fundamento *lebensformlich* o *sittlich* de la predicación y la referencia –aunque estas deban ser adecuadas a los *denotata* (las obras)– es dado, histórico, mutable, cultural y muchas veces epistémicamente opaco para los sujetos en cuestión; (6) la estructura Intencional de las obras de arte –objeto de la crítica– no es ni tiene por qué ser fija e inmutable, sino que simplemente debe ostentar cierto grado de estabilidad.

Margolis distingue entre interpretación constituyente y ampliativa. Si bien para él todo es imputación,⁷ en el caso de las entidades culturalmente emergentes esto es más conspicuo porque, en efecto, estas son intrínsecamente interpretables. Me parece que para comprender mejor la posibilidad de la objetividad en el sistema de Margolis, resulta muy útil elaborar un desglose de las atribuciones Intencionales posibles. Una aproximación al funcionamiento de tales predicciones permitirá dilucidar más claramente el estatuto de la objetividad de las interpretaciones críticas. El siguiente esquema, si bien adolece de un poco de reduccionismo, deja al descubierto la estructura de los predicados Intencionales de los objetos culturales, los que, también, por supuesto, poseen propiedades físicas. Propongo que hay al menos tres niveles predictivos:

a la verdad, como plantearía Stecker (1992: 294). Margolis está en contra del principio de intolerabilidad de los incompatibles, formulado por Beardsley, y señala que los referentes artísticos pueden ser identificados bajo descripciones alternativas y “excluyentes”.

⁷ En estricto rigor, Margolis entiende que todos los fenómenos, tanto los físicos como los culturales, están sometidos a la imputación subjetiva. No obstante, esto se hace manifiesto de manera radical en las entidades culturalmente emergentes. Además, en general, Margolis concede la posibilidad de hacer atribuciones determinantes y amparadas en una lógica bivalente en el marco de los objetos físicos y clases naturales.

(1) En un primer nivel, es posible distinguir “propiedades Intencionales”, que se caracterizarían por exhibir un carácter clasificatorio, con pretensiones descriptivas carentes de juicios de valor. Estas corresponden al universo de la comprensión y la significación.

(2) En un segundo nivel, es posible hallar “valores Intencionales” que se aplican sobre las propiedades Intencionales anteriormente mencionadas. En el seno de una cultura, en determinadas coordenadas espaciotemporales y bajo determinados paradigmas históricos, es posible evaluar los objetos Intencionales con cierto grado de consenso público; en esa medida, una obra puede ser bella o bien lograda, por ejemplo. En este nivel se toma en cuenta la imputación axiológica de los objetos culturales, que evidentemente juega un papel fundamental en la interpretación de obras de arte. En definitiva, los valores Intencionales juzgan sobre las propiedades Intencionales. Como bien señalara Carroll, la crítica de arte contempla juicios evaluativos, que son parte del universo Intencional –públicamente accesibles, como condiciona Margolis, y públicamente revisables–.

(3) En un tercer nivel, se puede destacar algo así como una superestructura, supervalor o meta-valor: la objetividad o, mejor, la intersubjetividad histórica. Esta, por supuesto, también constituye un artefacto Intencional sometido al flujo histórico. En esa medida, si la objetividad también es una suerte de propiedad Intencional, surge la pregunta acerca de su legitimidad, sus alcances y su validez. ¿Es esta predicación igual a lo que he llamado “propiedades Intencionales” o a los “valores Intencionales”? A esta interrogante, respondería que la intersubjetividad histórica (por ahora, objetividad) implica una valoración, pero sometida a normas epistémicas (culturalmente informadas y eminentemente históricas). Lo que hace la objetividad es juzgar las atribuciones del primer y segundo nivel

según una norma o –más bien– un conjunto de normas, para que dichas atribuciones puedan ser tenidas como valiosas o relevantes en términos cognitivos. El metavalor “objetividad” juzga la pertinencia o impertinencia de los juicios Intencionales (sean estos descriptivos o interpretativos), esto es, la corrección o incorrección de determinados juicios en el uso del lenguaje. La objetividad no es un valor como los demás, ya que es normativo epistémicamente (Schaeffer, 2013: 47).

Como ya se ha mencionado, la objetividad en el dominio Intencional no parece ser reducible a la objetividad que se espera en las ciencias naturales. A continuación, se intentará una caracterización de la objetividad Intencional, basada principalmente en la filosofía de Margolis, pero con atención a las contribuciones de autores como Carroll y Schaeffer.

En primer lugar, me parece importante explicitar cuáles y cómo son las normas o *criterios de validación* que permiten fundamentar y justificar una posible objetividad en las interpretaciones de arte. Si, como subraya Margolis, el imperio de la interpretación en las operaciones judicativas Intencionales y la posibilidad de que varias interpretaciones divergentes sean válidas simultáneamente no impiden que sea posible fundar y exigir objetividad ni implican un posicionamiento probabilista y poco riguroso, entonces se vuelve urgente precisar puntualmente con qué elementos se cuenta para decidir si una interpretación es o no objetiva. En esta dirección, Margolis provee de una condición formal al sostener que es importante que las interpretaciones sean “adecuadas” o que pasen el “test de adecuación” (2013: 113) (2009: 76), y señala que se refiere a la necesidad de una congruencia conceptual entre las atribuciones (predicados) y los objetos (referentes), es decir, a que las propiedades que se digan de las obras de arte deben ser coherentes y consistentes con la “naturaleza” concebida de los *denotata* (2000: 113). La vaguedad de la formulación anterior y la falta de desarrollo al respecto impiden que podamos considerar seriamente la noción de “adecuación” como una norma suficiente para la objetividad. Sin embargo, bien mirada, la propuesta de Margolis ofrece elementos para juzgar sobre la aceptabilidad, plausibilidad y objetividad de las interpretaciones de arte. El criterio principal en el que insiste es en la tolerancia histórica y consensual que detenta una comunidad de individuos históricos;

es decir, la pauta de la objetividad, en suma, estará dada por el grado de aceptabilidad *de facto* del que gocen una proposición o un conjunto de proposiciones en el seno de un colectivo humano en determinado momento.

Si bien esta aclaración permite despejar un poco la cuestión y pese a que los criterios de objetividad para las atribuciones Intencionales que una comunidad imponga probablemente no sean invariables, de todos modos, me parece que sigue pendiente un grado superior de especificación, aunque sea de carácter preliminar y orientativo, derivado de la insuficiencia de ese “test de adecuación” como criterio. Esto se debe a que, en realidad, si el criterio para la aceptabilidad es únicamente el mero consenso o acuerdo entre los individuos, entonces la adecuación de los juicios con los objetos sería irrelevante; la validez seguiría residiendo en el mero acuerdo de los sujetos, independientes de la adecuación. Me parece que una manera de hacer frente a eso será considerar que el consenso está basado en normas, metodologías y calificación de la evidencia y los datos que han probado ser funcionales y operativas en el seno de una comunidad, la que además se ocupa de revisarlas, afinarlas y perfeccionarlas constantemente.

A este respecto, me parece procedente considerar la tolerancia consensual como el hecho de ajustarse a normas epistémicas aceptadas y probadas en una determinada comunidad o como la suma de reglas para que algo satisfaga o instancie el predicado “objetivo” en el uso lingüístico de una comunidad de hablantes. Para comprender mejor esto, es posible mencionar las normas epistémicas que señala Schaeffer para la dirección normativa de la descripción, que podrían ser buenos candidatos para desempeñar el rol de normas de objetividad; me refiero a “la verdad, la falsabilidad, la posibilidad de un control intersubjetivo y [...] la neutralidad axiológica”(2013: 59), esta última al menos como un ideal con función regulativa.

En cualquier caso, pese a la utilidad que prestan las nociones de Schaeffer –y más allá de las diferencias que estas pueden suscitar en el programa evaluacionista de Carroll o en el relativismo robusto de Margolis–, creo que están demasiado influenciadas por la analogía con las ciencias empíricas y no dan con las notas esenciales que distinguen a los objetos físicos de los culturalmente emergentes o Intencionales. Esos criterios de verificación funcionan muy bien, de hecho, en el marco de las ciencias exactas; sin embargo, no parece que sean las más indicadas cuando se trata de visibilizar estructuras de significado (simbólicas,

retóricas, intencionales, estilísticas, etc.). Aun así, de los criterios enumerados creo que es posible rescatar ante todo el tercero, a saber, la posibilidad de un control intersubjetivo. De hecho, Carroll también repara en la importancia de que tanto las descripciones como las interpretaciones que hacemos están sometidas a la mirada de los demás para su revisión y su corrección (2009: 92); y, en una línea similar, Margolis insiste en que los contenidos Intencionales han de ser públicamente accesibles, no privados (1995b: 39) y, por lo tanto, sometidos también al escrutinio y evaluación de la comunidad de hablantes aptos. Quizás la forma de enfrentar este problema sea recurriendo a la vieja fórmula de Wittgenstein de preguntarse por las normas de la objetividad en atención a sus usos, sus reglas y su gramática profunda.

La observación anterior relativa al científicismo (que Margolis acusaría de estar preñado de fisicalismo y reduccionismo) de las normas propuestas por Schaeffer me permite introducir el segundo punto en cuestión: la necesidad de elaborar una nueva teoría de la verdad en el marco de ciencias del espíritu que permita lidiar con los desafíos propios de los objetos Intencionales, en este caso específicamente ante la interpretación de obras de arte.⁸ La propuesta de Margolis consiste en renunciar a la concepción bivalente de la verdad –imperativo típico

⁸ Un enfoque científico o fisicalista se distinguiría por considerar los objetos culturales como meras entidades físicas o clases naturales, esto es, como reductibles por completo al universo físico. Según esta base, la descripción de estos objetos devendría en la puesta en evidencia de sus propiedades materiales. Una visión como la anterior se quedaría corta a la hora de dar cuenta de las obras de arte, en la medida que estas –proferidas por subjetividades– poseen una “segunda naturaleza” diferente, pero numéricamente idéntica y en estrecha relación, a la entidad física en que se encarna. La interpretación se dirige a significados y estructuras significativas; tales estructuras no se comportan del mismo modo que las propiedades físicas. El punto fundamental es que “a diferencia de lo que puede ser sostenido en relación con los objetos físicos, los fenómenos culturales (lenguaje, obras de arte, instituciones, prácticas) no pueden tener sus propiedades “aparte” de los yoes humanos o de la sociedad humana (en el sentido en el que decimos –aunque finalmente esté o no justificado– que los objetos físicos son “independientes”). Sin embargo, no por eso las propiedades de las cosas culturales son arbitrariamente dependientes de lo que sea que suponga cualquier persona o grupo, sino que están sujetas a cierto tipo de objetividad; pero entonces, la existencia y naturaleza de yoes humanos (...) no pueden ser lo que son enteramente “aparte” del colectivo, de

para el universo de las ciencias en el que las determinaciones son lineales y extensionales, y en el que la emergencia de juicios divergentes e incompatibles sobre la misma realidad o suma de eventos genera paradoja o aporía- para abrazar una *lógica multivaluada* o polivalente, esto es, (i) que considere más de dos valores de verdad, tradicionalmente “verdadero” y “falso”; (ii) que sea asimétrica; y (iii) en la que los atributos sobre fenómenos culturalmente emergentes se prediquen determinablemente y no determinadamente.

El autor piensa que la asunción de una perspectiva relativista trae consigo la necesidad de una modificación en el artefacto construido y razonado con el que favorecemos o sancionamos epistémicamente determinadas interpretaciones (la objetividad). Respecto a (i), Margolis sugiere reemplazar los valores bivalentes de verdad por otras alternativas aléticas escalonadas del tipo “plausible”, “apto” o “razonable” (1995c: 6). La utilidad de la sustitución del valor “verdadero” por otros valores semejantes a la verdad permite que se sostengan al mismo tiempo interpretaciones en conflicto y no complementarias sin tener que excluirse para gozar de relevancia y legitimidad epistémica, o sea, de objetividad. En esta medida, su lógica no contemplaría meramente la adición de un tercer valor (“indeterminado”) al modelo binario. Además, como se planteó en (ii), en ella la verdad y la falsedad gozan de trato asimétrico; hay casos en que es posible falsear interpretaciones porque muestran no estar de acuerdo con la evidencia que se tenga como pertinente, pero no puede asegurarse que sean verdaderas. Con una formulación como la de (iii), a saber, “el mundo cultural es determinable pero no determinado, plural y diverso, nunca completamente coherente o cerrado, morada de maneras en conflicto de entender aquello que reconocemos como los mismos eventos y artefactos de un mundo compartido” (2009: xi), Margolis destaca la complejidad y problemática inherentes al universo Intencional (1995b: 254). Las atribuciones interpretativas no pueden sino estar abiertas al cambio y a la historicidad, pese a que los referentes permanezcan relativamente estables y con su identidad numérica intacta; *Hamlet*, por ejemplo, seguirá siendo la misma obra pese a que su estructura Intencional sufra modificaciones y evolucione a lo largo del tiempo (2009: 93), puesto que su primera naturaleza es física y comparte las propiedades físicas de la materia en la que está

las sociedades también con segunda naturaleza en la que ellos mismos han sido formados en primer lugar”(Margolis, 2000: 112).

encarnada. No obstante, su segunda naturaleza es una construcción cultural e histórica de diversos yoes humanos, los que, a su vez, tienen también una naturaleza *sui generis* en la medida en que están encarnados en miembros del *Homo sapiens*, físicamente, pero sin ser reductibles a ellos (2000: 111-112). Del hecho de que las interpretaciones de fenómenos culturales estén sometidas tanto al cambio como a la posibilidad de convivir con otras interpretaciones incompatibles pero válidas y con legítimas pretensiones de objetividad (2000: 112), se sigue que estas atribuciones Intencionales se predicen determinablemente y no determinantemente, como suele exigirse para los objetos físicos. En este sentido, se podría concluir también que los predicados determinables permiten abrirse a una lógica polivalente.

Como ya se ha señalado anteriormente, tanto las normas tentativas de verificación u objetividad como la proposición de una lógica multivaluada poseen un *carácter consensual* y no criterial. Concretamente, me refiero a que la objetividad y la “naturaleza” cultural o Intencional no son sino artefactos basados en la tolerancia consensual que prima en las prácticas sociales. El punto es que el hecho de que la objetividad de las interpretaciones no derive más que de una tolerancia consensual no implica que no pueda ser testeada o exigible, sino que solo significa que esta está basada en las prácticas de una comunidad de agentes competentes y no en proposiciones auto-evidentes o en fuentes cognitivas confiables (2001: 160-1) e infalibles. Si uno renuncia a todas las versiones de objetivismo y de necesidad modal, verá que todo depende finalmente del rigor consensual de los usos de una sociedad en la que los poderes discursivos fueron formados y en la que se sostienen; no hay, en efecto, reglas algorítmicas, cánones, criterios o principios que puedan garantizar las competencias cognitivas asociadas con la objetividad interpretativa (2001: 188). Así, el éxito referencial y predictivo no será nunca criterial, sino que estará siempre sujeto al devenir histórico y a la informalidad de las prácticas (1998: 65). Por supuesto, aceptar la tolerancia consensual como pauta y límite de la objetividad implica estar abierto a la divergencia posterior (2001: 117) e incluso simultánea; admitir que la objetividad resultante no puede sino ser un artefacto crítico, construido, histórico, endógeno, mutable y contingente; y reconocer que, como dice Margolis, “neutralidad” y “objetividad” pueden correr separadamente (1998: 59). En el fondo, me parece que el “consenso” no es el producto de un debate del cual emerge un acuerdo o contrato, sino que más bien debería entenderse en clave wittgensteiniana como

lo aceptable, o al menos potencialmente admisible, en el horizonte de ciertas prácticas historizadas y culturalmente informadas (lingüísticas, comunicacionales, investigativas, cognitivas, psicológicas, etc.).

Evidentemente, sostener que la validez de los predicables implica que estos están basados en la vida consensual de una sociedad investigativa compromete con el *giro histórico* de nuestra objetividad como constructo. Aunque en los contextos de las ciencias naturales solemos resistir la historicidad (un error, según Margolis, que muestra que no se ha acusado recibo adecuadamente de las tesis de Kuhn), en los contextos Intencionales no es posible hacer caso omiso del importe historizado de nuestro presente; pese a que el presente histórico sea ciego, en la medida en que nuestras condiciones epistémicas actuales nos son opacas o poco transparentes, de todas maneras podemos reconstruir paradigmas históricos anteriores (1998: 67) y elaborar nuestras interpretaciones considerando, retrospectiva y críticamente, el componente histórico de interpretaciones precedentes. Aunque no podemos definir exactamente nuestra propia perspectiva historizada u “horizonte”, sí podemos estar conscientes de que debemos estar usando lo que desde una distancia ventajosa definiremos como una perspectiva (2000: 127).

En definitiva, el núcleo de lo que se ha estado tematizando en esta discusión sobre los usos culturales, históricos y consensuales en el seno de una comunidad de agentes aptos es de la noción de “forma de vida” [*Lebensform*], entendida en el sentido socio-cultural más que en el biológico; esto es, aquel fondo compartido –preformativo y performativo– de creencias, reglas, códigos, normas, patrones, convenciones, saberes (en el sentido de “saber hacer” más que de *savoir*), prejuicios y suposiciones –en muchos casos de carácter tácito, inconsciente y en afinidad con el adiestramiento más que con la enseñanza explícita (Margolis, 1998: 62)– que está a la base de las prácticas epistémicas, lingüísticas, conductuales, entre otras, de una sociedad determinada en determinado momento. Para Joseph Margolis, la objetividad en el campo de los objetos Intencionales, *a fortiori* las obras de arte, está emparejada con el fundamento *lebensformlich* de la predicación, la referencia, la individuación y la reidentificación en una comunidad lingüística (1995b: 232):

la objetividad (...) no puede ser asegurada –si se evita el platonismo en sus diversas sus formas proteicas– a menos que la ubiquemos en una manera *sittlich* o

lebensformlich: con eso me refiero, una vez más, a que la objetividad predicativa no es criterial sino colectiva, consensuadamente tolerante, basada en las prácticas discursivas de una sociedad competente, y sujeta al flujo histórico (2000: 125).

En esta medida, el autor niega toda disyunción determinada entre lo “subjetivo” y lo “objetivo” en el conocimiento de la realidad, puesto que la realidad y el pensamiento estarían simbiotizados y no contaría mos con ningún medio fiable para poder distinguir limpiamente ambos procesos (2000: 125). Margolis cree, además, que el problema de las ciencias que detecta Kuhn y el problema de las artes son uno y el mismo: el de la interpretación. Independiente de eso, que no puede abordarse en los márgenes de esta investigación, del hecho de que las *Lebensformen*, tradiciones, *epistemes* o paradigmas –según la nomenclatura que decida emplearse– obliguen a un sentido “laxo” de objetividad en las interpretaciones sobre obras de arte y objetos Intencionales en general, no se sigue que no se cuente con criterios estrictos y disciplinados, y de hecho es posible afirmar que existe suficiente objetividad para cubrir todas nuestras necesidades a ese respecto (2000: 125).

3. Algunas objeciones contra la supuesta necesidad de una lógica multivaluada

Ciertamente, el proyecto de Margolis es discutible en varios puntos y, además, tiene algunas deudas en relación con las refutaciones que han presentado algunos de sus interlocutores y comentaristas. Si bien es posible interrogar los cimientos de su relativismo y su pragmatismo, en esta oportunidad me parece oportuno relevar algunas de las objeciones, a mi juicio, más sólidas que se le han espetado a Margolis en relación con su propuesta de sustituir una lógica bivalente (o trivalente) por una multivaluada. Me interesa dejar consignadas algunas críticas que le han hecho a este respecto, puesto que para el autor la comparecencia de una lógica multivaluada constituye una de las tareas más acuciantes en el marco de las ciencias humanas y las artes, y, al mismo tiempo, es uno de los aspectos más problemáticos de su propuesta. En términos generales, me parece que los contraargumentos más importantes que impelen a no aceptar una lógica plurivalente para las interpretaciones de obras de arte son básicamente tres:

(1) En primer lugar, algunos autores como Robert Stecker (1992: 295), Stephen Davies (1995: 12) y García Leal (2001: 37) han alegado que las alternativas o candidatos de nuevos valores de verdad que sugiere Margolis (“apto”, “plausible”, “razonable”) en realidad no se distinguen de predicados epistémicos sobre certeza, de modo que no parecen ser aptos para constituir, en estricto sentido, valores de verdad. En resumen, se plantea que las opciones que ofrece Margolis se refieren a nuestras condiciones y situación epistémica y no a aspectos propiamente aléticos.

(2) En segundo lugar, García Leal (2001: 37) acusa a Margolis de no brindar una elaboración sólida y detallada de la lógica multivaluada que pretende fundar, la que, empero, ubica en un lugar central de su doctrina. Tampoco especifica con claridad y precisión los nuevos valores de verdad y en cambio menciona vagamente algunas opciones. Además de exigir una exhaustiva demostración y exposición detallada de la lógica en cuestión, Davies (1995: 11) y Stecker echan de menos una aplicación de la misma en casos concretos y efectivos para mostrar cómo funciona.

(3) En tercer lugar, se ha puesto en duda que el abrazar una lógica multivalente o multivaluada tenga ventajas comparativas respecto a la lógica bivalente. Davies señala que la posición por “default” o por defecto es la lógica bivalente; no convendría abandonarla a menos que se presentasen dudas serias y concluyentes sobre su conveniencia, acompañadas de muy buenos motivos (1995: 12). En la misma línea, Stecker cree que, si se trata de sostener interpretaciones divergentes como aserciones bajo los nombres de “apto” o “plausible”, entonces la lógica bivalente lo permite ampliamente. Según él, no habría necesidad alguna de apelar a una lógica multivalente (1996: 221-23).

En relación a la primera refutación, es posible invertirla y preguntarse por qué predicados como “plausible” o “no-plausible” no pueden constituir valores de verdad en lugar de predicados epistémicos. De hecho, precisamente de ese modo interroga Margolis a Stecker (1995c: 7). De todas maneras, creo que la mejor manera de enfrentar esta crítica es atender a un aspecto nodal que puede desprenderse de la filosofía de Margolis, a saber, que la “posición epistémica” y la verdad, en el caso de los objetos Intencionales, no se distinguen del modo en que podrían hacerlo a propósito de objetos físicos. Las propiedades de las obras de arte no son de naturaleza independiente a nuestra situación epistémica, de un modo más radical y manifiesto a como ocurre con las condiciones de posibilidad trascendentales de todo conocimiento, también el de

objetos físicos o clases naturales. Por el contrario, las propiedades Intencionales son estructuras de significado de procedencia cultural, dependientes en grado sumo de la actividad humana; en otras palabras, los significados no se “descubren” a la manera de las propiedades físicas, sino que son productos de manufactura humana. Para Margolis, la objetividad, como se ha dicho, es constructiva; lo que quiere decir que los aspectos subjetivos y objetivos de nuestros estados cognitivos están indisolublemente unidos, por lo que es imposible –por medios racionales, experienciales o perceptuales– identificar qué es propiamente subjetivo y qué propiamente subjetivo en dichos estados (2009: 92). En efecto, lo alético, lo óntico y lo epistémico están simbiotizados y no se distinguen transparentemente.

La objeción (2) es muy atendible; ciertamente, resulta legítimo exigir a Margolis que establezca con mayor detalle y en profundidad la lógica a la que se refiere y que muestre su entramado estructural, en lugar de solo sugerirla nebulosamente y proponer vagos candidatos para ocupar los valores de verdad. Incluso, yo añadiría a esta crítica el hecho de que Margolis no solo presenta candidatos vagos a ocupar los nuevos valores de verdad, sino que además no explicita la necesidad de que haya varios grados de valores semejantes a la verdad y cuáles son los criterios que permitirían asignar un valor y no otro (por ejemplo, por qué una proposición es “apta” en lugar de “razonable” o “plausible”).

En realidad, me parece que hay varias vías para sortear las dificultades planteadas anteriormente. De modo preliminar y orientativo, es posible sugerir que, pese a su reticencia al respecto, Margolis podría perfectamente introducir una lógica trivalente que cumpliera con sus requisitos, en la que además de los valores verdadero y falso se contara con un tercer término relativo a la verdad en términos más flexibles como “funcional”, “operativo” o “atendible”. Este tercer término acogería la variable temporal; la posibilidad de que las interpretaciones estén en un marco conceptual y semántico compartido por una comunidad; y, además, el hecho de que ese mismo marco admita ciertas anomalías u otros marcos en tensión con el mismo. Esta solución se muestra como pertinente en la medida en que acusa recibo de la protesta más repetitiva de Margolis contra la imposición bivalente, esto es, el que esta última secunde el tercio excluso (*tertium non datur*) incondicionalmente (1995a: 63-4).

Otra alternativa posible para enfrentar los problemas podría consistir en examinar la posibilidad de introducir una lógica tetravalente, cuyos

valores sean: (i) verdadero; (ii) un grado inferior a la verdad, pero con relevancia alética, que permita la predicación de dos atribuciones divergentes al mismo referente (“funcional”, “operativo”, “apto”, etc.); (iii) indeterminado (o, quizá mejor, “indeterminable” o “indecidible”); y (iv) falso.

Por otro lado, la propuesta de Margolis es descartar el valor “verdadero” en una lógica multivaluada y sustituirlo por una escala graduada de valores aléticos, que, aunque no están adecuadamente explicitados todavía, son perfectamente posibles; en definitiva, una lógica así no parece de suyo auto-refutatoria o contradictoria. Esta última lógica conviviría, en cualquier caso, con una bivalente, de manera que el valor “verdadero” no desaparecería por completo. Independiente de que estas opciones planteadas no sean las más satisfactorias, me interesa destacar que el atolladero en el que deja esta objeción no es insalvable.

En cuanto a la acusación de la ausencia de ejemplos concretos que pongan en marcha la nueva lógica a la que Margolis se refiere, es cierto que se echa en falta una profusión mayor de casos en los que se aplique esta lógica multivalente. No obstante, sería injusto no mencionar que el autor sí ofrece ejemplos para probar que existen interpretaciones incongruentes válidas, como en el caso de las interpretaciones de un poema de Wordsworth (2001: 125-6) (2009: 78-9). Es importante recordar que justamente las IAIs [*incompatible, acceptable interpretations*] constituyen uno de los motivos principales que mueve al autor a demandar una superación de la bivalencia.

La objeción (3) se basa fundamentalmente en la convicción de que una lógica multivaluada no supone ninguna ventaja comparativa respecto de la bivalente. Es por eso que Stecker niega la utilidad de una lógica plurivalente y propone distinguir la verdad de la aceptabilidad de ciertas interpretaciones, con el fin de explicar la validez o compatibilidad de las IAIs (1992: 291). La maniobra consiste en negar que las IAIs posean valores de verdad. Estas interpretaciones serían dignas de consideración o reflexión; en ellas se jugarían criterios de aceptabilidad, pero no la verdad o falsedad (Stecker, 1992: 293-4). Pareciera que Stecker se ve tan complicado en el caso de interpretaciones literarias no convergentes que tiene que concluir que, en sentido propio, no son aserciones con pretensiones veritativas. No obstante, en mi opinión, asumir que estas interpretaciones carecen de valor de verdad –tal y como ocurre en el caso de oraciones del tipo “El rey de Francia es calvo”– es abusivo. Las interpretaciones de obras literarias que son sólidas, consistentes,

coherentes, relevantes y capaces de dar cuenta de sus razones ciertamente tienen valor veritativo, son falsables y se corresponden con la evidencia disponible. Dichas cualidades no son privativas de los modelos bivalentes (Margolis, 1995a: 42). Una lógica con múltiples valores de verdad permite reconocer que dos o más interpretaciones incongruentes pueden tener un grado de verdad, al tiempo que permite descartar las que sean falsas. Además, conviene recordar que la propuesta de Margolis no implica renunciar por completo a la bivalencia. Por el contrario, ambas lógicas son compatibles y pueden ser usadas juntas, pese a que su rango de aplicabilidad sea distinto (1995c: 3). La admisión de una lógica multivaluada tiene que ver con el reconocimiento de que la realidad muchas veces es vaga e indeterminada, contextos en los que los valores binarios no pueden aplicarse sin problemas. Uno de esos contextos es, justamente, el arte, máxime en el caso de las interpretaciones literarias.⁹

4. Conclusión: una apuesta por la intersubjetividad histórica

Lejos de ser un mero escollo nominal, me parece que la sustitución del término “objetividad” por el de “intersubjetividad histórica” tiene consecuencias importantes a nivel conceptual. Si se trabaja por la elaboración, sofisticación, refinamiento y modificación de nociones como “verdad” u “objetividad”, creo que esto debe venir acompañado de un recambio terminológico también; es bien sabido que los nombres traen consigo una carga importante de contenidos asociados, y además imponen ciertas expectativas para su uso satisfactorio, de manera que aparece como recomendable buscar una expresión lingüística lo más adecuada posible a la realidad teorizada en cuestión. En este caso, se propone “intersubjetividad histórica” en lugar de otros candidatos como “objetividad interpretativa”, por ejemplo, porque la prioridad estriba en subrayar las prácticas discursivas compartidas y los lenguajes y actos comunes más que en enfatizar que se trata de una consideración del objeto como un producto de la actividad interpretativa así sin más.

⁹ El autor también acaba por proyectar la utilidad de una lógica multivaluada a terrenos como la historia, las ciencias humanas, la lingüística, la filosofía e incluso la física de alto nivel (1995a: 65-7). Si bien esa extensión del uso de una lógica de las características estudiadas queda fuera del universo de interés de este trabajo, es importante mencionarla. Las pretensiones y las consecuencias del proyecto filosófico de Margolis, como ya se ha sugerido, desbordan el marco de la teoría del arte.

La objetividad que pretende mentirse a través de este nombre es aquella construida colectivamente, sin universalidad *stricto sensu*, abierta al flujo de la historia, a las modificaciones subsecuentes de las interpretaciones y reinterpretaciones, relativa a una forma de vida específica y espaciotemporal. Evidentemente, la intersubjetividad histórica estará sometida a exigentes condiciones epistémicas que serán impuestas por la comunidad investigativa en el marco de la tolerancia consensual tácita que se ha venido abordando.

Considero que es de suma importancia desenfocar la atención del clásico par opuesto objetivo-subjetivo para darle relevancia a la naturaleza social del constructo mediante el cual evaluamos la calidad cognitiva de las interpretaciones. La alternativa “intersubjetividad”, justamente, permite dar cuenta de dos elementos significativos: por un lado, sin la presencia de la voz “objetividad” se consigue evitar la asociación con la neutralidad, ya que, como se ha mencionado, la objetividad no puede ni tiene que ser neutra para conquistar legitimidad, sino que está muy teñida culturalmente y se encuentra lejos de ser invariable, fenoménica (en lugar de fenomenológica) y no preformada; por otro lado, la renuncia al término “subjetividad” a secas permite tanto comunicar que no se trata de un sesgo personal, singular o individual de algún sujeto como que no se trata tampoco del sujeto en general, del hombre *generaliter* y atemporal, de la estructura de la humanidad en general, etc.

Además, con la adición de “histórica” se entiende mejor que aquello de lo que se está hablando es, en efecto, de hombres concretos y ubicables en el espacio y el tiempo que forman una comunidad de yoes [*selves*], no solo de miembros de la especie *Homo sapiens*, y que profieren y consumen diversos productos Intencionales. El anclaje histórico de la objetividad indica su sujeción al cambio, al flujo y a la renovación, pese a que muchos de los referentes sobre los que se predica interpretativamente no modifiquen sus propiedades físicas, biológicas, naturales o electrónicas. La intersubjetividad no es invariable ni acumulativa, pero sin duda tampoco es caprichosa y arbitraria. A diferencia del concepto de objetividad, la intersubjetividad transparenta su carácter de construcción o artefacto, que no es algo dado naturalmente (ni siquiera por las condiciones o estructuras trascendentales del sujeto en general). También señala el carácter inacabado y móvil del asunto, puesto que se puede considerar la posibilidad de divergencia válida y desacuerdo entre las distintas subjetividades del conjunto, que, empero, pertenecen a la misma forma de vida y se remiten a un sistema

compartido de creencias y hábitos, motivo por el cual pueden acogerse las diversas opciones interpretativas de manera no paradojal.

A modo de síntesis, es posible concluir que la expresión propuesta permite recoger, al menos, tres notas fundamentales que el mismo Margolis destaca como imperiosas y estratégicas para comprender y fundar la objetividad en el marco de los fenómenos Intencionales, a saber, la *colectividad*, la *tolerancia consensual* y la *historia*. El autor cree que en estos tres elementos se cifran las profundas preocupaciones de su investigación y que llevan a foco las disputas importantes de la tradición filosófica en torno a la realidad del mundo humano (1995b: 137-8).

Bibliografía

- Carroll, N. (2009). *On Criticism*. New York, Oxon: Routledge.
- Davies, S. (1995). Relativism in Interpretation. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, Núm. 1, 8-13.
- García Leal, J. (2001). Pluralidad de interpretaciones en el arte. En *Thémata*. Núm. 27, 31-38.
- Ibarlucía, R. (2016). Descripción y evaluación. Algunas observaciones sobre el discurso de la crítica. En Pérez, D. e Ibarlucía, R. (comps.). *Hechos y valores en filosofía teórica, filosofía práctica y filosofía del arte*. (213-224). Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas y Sociedad Argentina de Análisis Filosófico. [En prensa]
- Kant, I. (2015). *Kritik der Urteilskraft*. Wilhelm Weischedel (ed). Band X. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (stw).
- Margolis, J. (2009). *The arts and the definition of the human: toward a philosophical anthropology*. Stanford: Stanford University Press.
- _____. (2001). *Selves and other texts: the case for cultural realism*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- _____. (2000). The Deviant Ontology of Artworks. En Carroll, Noël (ed). *Theories of Art Today*. (109-129). Wisconsin: The University of Winconsin Press.
- _____. (1999). *What, after all, is a work of art?* University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- _____. (1998). Objectivity as a Problem: An Attempt at an Overview. En *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 560, 55-68.

- _____. (1995a). *Historied Thought, Constructed World: A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (1995b). *Interpretation Radical but Not Unruly: The New Puzzle of the Arts and History*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (1995c). Plain talk about interpretation on a relativistic model. En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 53, Núm. 1, 1-7.
- Schaeffer, J. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Fólica, L. (trad.) Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Stecker, R. (1996). *Artworks: Meaning, Definition, Value*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- _____. (1992). Incompatible Interpretations. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 50, Núm. 4, 291-298.