



Artículo

**Razonamiento y contenido conceptual en el papel de la obra de arte.
Un análisis de las nociones de representación, expresión e inferencia.**

Mónica Sambade Martínez

monica.sambade@upc.edu

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC).

Recibido: 02/02/2019

Aceptado: 17/03/2019

Resumen

¿Qué significa decir que en arte, un espectador reaccione ante la obra por razones? En primer lugar, se pone en cuestión la visión por la que la agencia de las obras pueda operar fuera de cualquier relación basada en conceptos. Si el arte es un trabajo de comprensión, entonces involucra un razonamiento conceptual, aunque ello requiera de una redefinición de los términos que envuelven dicho proceso. En segundo lugar, se introduce la búsqueda de qué sea un contenido conceptual, empleando las nociones de representación, expresión e inferencia. Se propone que la obra de arte se asimila al objeto ordinario en tanto que ambos son construcciones de tipo conceptual, y se diferencia de éste por alterar esencialmente el orden de las habilitaciones y compromisos inferenciales que uno está dispuesto a asumir.

Palabras clave: estética, inferencialismo, contenido conceptual, obra de arte.

Abstract

What does it exactly mean to say there are “some good reasons” for the reaction of the spectator to an artwork? In the first place, no concept-using explanation for the art agency or artistic comprehension in general should be call into question. Art involves reasoning, thus requires conceptual means, even though this fact may require a redefinition of the conceptual process. In second place, we examine representation, expression and inference as useful notions for the understanding of what a conceptual content is. A working hypothesis is that art pieces and non-artistic objects make meaning through concept use; however, there is a critical difference between them: art experience essentially modifies the kind of inferentially articulated entitlements and commitments we may undertake.

Key words: aesthetics, inferentialism, conceptual content, art.

I. Introducción.

“La imagen de conceptualizar lo no conceptualizado es un foco habitual de interés filosófico, y ha dado lugar a una conocida panoplia de patologías filosóficas.” (Brandom, 2002: 20)

La idea de transformar la obra de arte en algo por lo que se pueden pedir o dar razones, o en definitiva, en algo manejable a través de conceptos, se encontrará con no pocos atolladeros, aunque también con búsquedas intensas y frondosas. La primera y más amplia de estas búsquedas: la definición y el enfoque que podamos dar a “trabajo conceptual” ya “razonamiento en base a conceptos”, de manera conjunta a un tratamiento del papel de la obra de arte en dicho enfoque. Abordar esta cuestión requiere realizar una serie de elecciones fundamentales en cuanto a la estrategia explicativa que va a ser empleada, dibujar un pequeño mapa de alternativas, en el que se incluyan también los fracasos. En este ensayo se pretende realizar una introducción a dicha búsqueda, informando de cómo nos hemos equipado, qué metodologías o caminos de investigación hemos barajado, y a qué conclusiones hemos llegado.

¿Qué significa poner en marcha una empresa como esta? Repetir y volver a enfrentar una vez más la Historia de la Filosofía, analizar no sólo los apoyos sino también las resistencias a ver el arte como un trabajo de conceptos, con el objetivo de profundizar en sus motivaciones. Más allá de una exposición de supuestas “equivocaciones” o “fallos de método” de tal o cual pensamiento –que aquí no realizaremos–, nos interesan sus razones, sus dificultades teóricas a la hora de tratar la actividad artística. A grandes rasgos, diremos que si el Romanticismo rechaza cualquier manejo de la obra de arte más allá del instante subjetivo, podemos dar razón de ese rechazo a tenor de las dificultades que entraña un paradigma en el que el razonamiento mediante conceptos se encuentra “encapsulado” en un escenario de validación muy concreto. Éste se presenta como necesario para la caracterización de la representación conceptual y objetiva, pero tiene sus dificultades a la hora de exponer una teoría semántica que vaya más allá de operaciones discriminativas o valores de verdad. Operaciones incompatibles con una cierta puesta en suspensión de la significación en obra de arte. Si la estética negativa de Adorno escenifica un nuevo rechazo, localizamos sus sospechas en el temor de una reificación del concepto como “lente distorsionante”, incapaz de dar cuenta de nuestros

compromisos prácticos. La transgresión de tal modelo apunta a ciertas preguntas: ¿hay un “otro” o una dimensión de lo “no-idéntico”¹ que elude nuestros conceptos? Una crítica extensa (aunque no “sistemática”) la visión del concepto que lo entronca con una estructura de valores de verdad es puesta en evidencia en la *Teoría estética*².

Lo “no-idéntico” ha de ser necesariamente un concepto límite del propio trabajo conceptual, al que no obstante, conviene poder situar. No deviene de una ausencia de éste. Entendemos que hay criaturas o artefactos que no utilizan conceptos, y no podemos afirmar cuán tajante es la distinción entre ellos y nosotros. Decir que se actúa o se asimila un contenido de una manera en la que no medie un tipo de trabajo conceptual, puede ser una manera (incluso) de acercar posiciones con la actividad de las criaturas o máquinas en principio no conceptuales. ¿Hasta qué punto tiene sentido poner muros de contención al ámbito del concepto? Quizá sólo como cerco de un modelo semántico con dificultades para construir una noción de comprensión práctica, capaz de crear y transformar las reglas con las que ella misma opera.

II. Definición del problema.

Para definir el problema, llamaremos a revisión a tres nociones con las que se han compuesto, a lo largo de esta Historia de la Filosofía, diferentes hilos de sentido para tratar de estabilizar alguna noción de lo conceptual en relación a la obra de arte. Algunos de estos hilos cuentan con amplias tradiciones que no podremos exponer aquí de forma exhaustiva; no obstante la elección de las mismas se conforma y entrelaza en la vida de estas historias. Se trata de nociones que, en algún u otro momento de su desarrollo, han prestado sus servicios a la obra de arte, por así decirlo: se han emparentado con el problema de la estética para tratar de comprender tanto la creación como la recepción, y más recientemente, la agencia de las obras. Se trata de la *representación*, la *expresión* y la *inferencia*.

En un territorio o demarcación principal, encontramos la *representación* como género: un género que sitúa la noción del concepto como especie suya³. En otras palabras, la *representación conceptual* cae dentro del género *representación*, que es más amplio. Un territorio ampliamente transitado y explorado desde Descartes y a lo largo de la modernidad; hasta cierto punto transformado y acogido en la contemporaneidad por concepciones de la teoría del lenguaje y de la semántica centradas en la denotación y la

referencia. El interés cognitivo principal recae sobre una concepción general de la representación, cuyas formas más simples pueden darse sin la intervención de la conciencia, o compararse con la actividad de criaturas que no usan conceptos, y cuyas formas más complejas y evolucionadas se identifican con la complejidad del razonamiento lógico y de la actividad conceptual. La representación puede efectuarse a distintos niveles de conciencia, y de actividad conceptual y lógica: ello da lugar a contenidos representacionales específicamente diferenciados. La recepción de la obra de arte ocupa un territorio fuera de lo conceptual, ya que no puede conducirse a un procedimiento de verificación. No hay un esquema a través del que obtener un juicio universalmente válido de ella. Es natural que, de este modo, su lugar esté entre los modos de representación que no impliquen una construcción mediante conceptos. Implícitamente queda admitido un dualismo entre el contenido de las representaciones y el esquema de validación de las mismas. La vitalidad de la obra se sostiene en el rechazo al esquema y al procedimiento de legitimación del conocimiento, y no en cómo nos comprometemos pragmáticamente con su verdad y con la construcción de un mundo que sobreviene a la aceptación o puesta en suspenso de compromisos concretos.

En segundo lugar, como territorio corolario, encontramos a la especie de lo conceptual bajo el género de la *expresión*. Realizar una afirmación o expresar una actitud implican, respectivamente, la aceptación de una norma de inferencia⁴ o de comportamiento. Lo conceptual tiene lugar en este sentido normativo⁵. En el caso de la acción, no expresamos meramente nuestro gusto o disgusto por medio de una actuación en una determinada situación, sino que legislamos para nosotros mismos y para los otros. En el caso de la afirmación, no expresamos un valor de verdad para una realidad externa a través de un trabajo conceptual, sino que damos forma a una serie de normas por las que se guía el trabajo discriminativo, de identificación, pero aún algo más:

“Hacer afirmaciones, ser capaz de justificarlas y utilizarlas para justificar otras afirmaciones y acciones, no sólo está entre los conjuntos de cosas que uno puede hacer con el lenguaje. [...] Ante todo, son lo que hace posible el habla y, por tanto, el pensamiento: en general, saber algo.” (Brandom, 2002: 18)

Que algo sea afirmable, decible o pensable no sólo dota al concepto de esa capacidad de discernir entre esto y aquello, sino que crea contexto acerca de qué se puede inferir en base a qué, y qué no puede inferirse de qué otras condiciones. La

realidad de los significados se genera pragmáticamente entorno a un juego contextual y vital, donde se “decide” y se marca intersubjetivamente qué se integra como regla. La determinación de qué es una jugada o encaje aceptable, en la situación en la que el término se aplica, es la regla. La obra de arte adquiere un nuevo estatuto bajo los “dominios” de la expresión, como actividad que puede ser conceptual y dar lugar a norma, aunque en un sentido embrionario, pero no obstante, capaz de poner en crisis muchas otras jugadas: ése es esencialmente el carácter de su terreno, marcado por la ductilidad y la fragilidad, pero marcando también improntas hacia nuevos repartos.

Dos territorios han sido expuestos: resumidamente, podría decirse que presentan el trabajo conceptual como resultado, en un caso, del descubrimiento del marco de relaciones –esto es, de los límites– entre el sujeto y el mundo, y en el otro, del compromiso del sujeto con una práctica social de quien acepta o rechaza ciertas normas. Si puede aceptarlas o rechazarlas es porque ya manejaba otras, y al hacerlo, manejaba conceptos. La inferencia ocupa, en el primer territorio, una posición relativa para la relación entre distintos contenidos conceptuales, mientras que en el segundo es una función cognitiva de primer orden. Uno se atiene no sólo a ciertos *contenidos*, sino a ciertos *compromisos* al proferir una afirmación: a que pueda ser utilizada como premisa o conclusión de inferencias, a que el que la profiere se encuentra en condiciones de poder vindicarla, y de hacerse responsable de éstas (Brandom, 2002, pág. 214). Relacionar una pauta con la obra de arte, ya sea norma de comportamiento o de inferencia, es problemático. La obra de arte refiere de forma implícita la aceptación de una serie de normas y maneras de hacer. No obstante ¿se pueden pedir cuentas por ellas? ¿O se trata de una práctica parasitaria de la actividad lingüística; una práctica en todo caso periférica? ¿Se trata de una práctica en la que no se afirma nada, sino en la que más bien entona un tono de provisionalidad, o incluso de engaño?

Ni en el límite de la mera discriminación (responder de forma adecuada o esperada ante un estímulo puede ser considerada una propia de criaturas o artificios y no necesariamente conceptual), aunque tampoco tan articulada normativamente como la proposición afirmable, decible, pensable. El arte se sitúa en un lugar intermedio, puede compararse a un “saber cómo”, o a un “ser capaz de”. No obstante, también es asimilable a la aceptación de una serie de normas y maneras; a la fabricación o imitación de una serie de preceptos. Aunque sus imitaciones resultan ser siempre problemáticas y

polémicas. Ello nos vincula a preguntas tan antiguas como si se nos puede hacer responsables por lo que imitamos, que en definitiva significa preguntar: ¿se puede entrar en el juego de dar y pedir razones en el seno de la obra de arte? Quizá no una obra de arte en concreto (igual que no puede hacerlo una oración, de forma ‘atomista’), pero sí un canon o un corpus, que puede autorizar unos ciertos usos y prácticas entorno a él mismo y al resto de prácticas humanas. ¿Puede entenderse la operación de la obra como una ampliación no sistemática del campo de inferencias habituales? Bajo la inspección de estos territorios, no pretendemos sino aproximarnos a un posible camino de respuestas.

III. Representación.

La representación tiene una larga tradición moderna como noción teórica de la que nos hemos servido para construir conocimiento acerca de nosotros mismos y de nuestra relación con el mundo: la conciencia como creadora de representaciones, sean éstas verosímiles o inverosímiles (Descartes); la representación [Vorstellung] como género de conceptos e intuiciones (Kant). Así, la noción de representación se nutre de las prácticas de validación del conocimiento puestas en marcha en la modernidad. Sólo podremos validar un conocimiento sobre aquello que podamos representar, sobre aquello que podamos “poner enfrente” (literalmente: ob-iacere). Descartes señala en las *Meditaciones Metafísicas* que puedo representarme todo tipo de “cosas puramente fingidas” o “absolutamente falsas” pero aun así, “al menos los colores que usan deben ser verdaderos” (Descartes, 1991: 128). Tiene que haber algo de verdadero hasta en las representaciones más falsas: los criterios con los que me dispongo a juzgar qué es un conocimiento. Kant radicaliza este extremo: todo aquello cuanto se presenta en tanto que caso particular (incluso el caso válido, por ejemplo, la representación verificada y probada) es contingente y por tanto, no-verdadero⁶. Son las “condiciones de la posibilidad” de que haya objetos dados a la conciencia a través de la mediación establecida por la relación entre intuiciones y conceptos lo que da la medida o constituye de antemano la validez las representaciones.

¿Dónde está la “condición de la posibilidad” que establece una diferencia entre la recepción de un objeto ordinario y una obra de arte? No hay concepto que pueda mantener esta diferencia, se trata de una diferencia de “sentimiento”: “el Juicio estético decide, no por concordancia con conceptos, sino por el sentimiento” (Kant, 2011: 107). La “representación” enjuiciada estéticamente no puede segregar regla de validación alguna.

Si todo objeto como “puesto delante” es contingente y sólo nos da conocimiento la norma, la condición de posibilidad, el concepto bajo el que proceder a la comprensión de ese objeto; entonces lo que produce la obra de arte no puede ser conocimiento, no hay determinación en los pasos que sigue el artista ni puede haberla. Escapar a todo concepto o fin sería, establecida negativamente, la condición de posibilidad de la obra de arte: negándose a contexto de validación alguno.

Tras el cambio de paradigma que supone un giro hacia la filosofía del lenguaje, sobrevive la representación como relación que enlaza proposición y objeto, junto con las condiciones bajo las cuales ésta se presenta confiablemente en la experiencia. Sigue vigente en muchos sentidos una comprensión por la que una expresión suboracional representa en relación a lo que denota, a su referente o extensión, que de este modo se presenta como piedra de toque que asegura la validez de la comunicación. A pesar de las diferentes intensiones o sentidos que pueda adquirir el enunciado en relación a una totalidad comunicativa o a un contexto de inferencias determinado, la definición extensional marca el punto de encuentro entre éstas y el mundo. Claro que en el caso del objeto o de la marca no lingüística y su vínculo con un cierto contenido representacional, la relación de denotación no está clara, y ya Goodman previene cualquier intento de correspondencia en virtud de la semejanza. Los ejemplos de homólogos que propone entre obras de arte y objetos corrientes que no podríamos, en principio, distinguir entre sí, dan cuenta de esa independencia:

“Comparemos un electrocardiograma momentáneo, con un dibujo del monte Fuji de Hokusai. Las líneas negras onduladas sobre el fondo blanco podrían ser exactamente las mismas en ambos casos. Sin embargo, uno es un diagrama y el otro un cuadro. ¿En qué se diferencian? Evidentemente, en algunas características de los diferentes esquemas en los que cada una de las marcas funciona como símbolo.” (Goodman, 2010: 208)

La indiscernibilidad es sólo momentánea: que se haya interiorizado la historia de los objetos en relación a prácticas sociales consolidadas (para el caso, entender el contexto de lectura de un electrocardiograma) es fundamental para hacer según qué afirmaciones sobre ellos (Danto, 2002: 89). La práctica social en la que se integran hace que se responda a ellas con expectativas distintas. Con nuestro comportamiento damos cuenta de que “estamos habilitados a responder” a las circunstancias que nos proponen, o nos “comprometemos” con aquello que proponen. Podemos estudiar las características de los

distintos esquemas, sus requisitos semánticos y sintácticos, no obstante, la obra de arte tendría capacidad para situarse en cualquier esquema o marco de relaciones previamente establecido y de darle un vuelco, ponerlo en suspenso. De este modo, prepara la destrucción de dicho esquema: éste es fundamentalmente su sentido o fuerza. La representación antepone un esquema que asegura los contenidos representados y la validez de los juicios, y su ruptura es presumiblemente lo estético.

Queda claro que la relación entre contenido representacional y episodios representadores es situada bajo ciertas “condiciones”, pero no por “razones”. Esto quiere decir que lo que haría justa o apropiada la aplicación de un concepto y no de otro, no es algo por lo que pudiéramos dar razones, sino que es un dispositivo o una capacidad cuya fiabilidad no estaría mediada por nuestras propias construcciones, ni por las diferencias que puedan surgir en las prácticas en las que manejamos conceptos. Aunque en general se pueden pensar las representaciones como instancias por medio de las cuales conocemos y nos hacemos conscientes, hemos de tener en cuenta que bajo esta descripción es difícil tener en cuenta papel que toma la práctica social en la generación de conceptos, y tampoco se hace referencia más que indirectamente a una mediación por parte de la comunidad lingüística. Si la pregunta es “¿cómo es posible que yo pueda estar fijando este contenido, que tiene una realidad objetiva fuera?”, entonces la representación y la estructura conceptual en la que se integra no contemplan, por ejemplo, sucesivas reelaboraciones en base a un contexto práctico e intersubjetivo donde hay evaluaciones, usos nuevos o desarrollos inesperados. El interés de la cuestión radica en que podamos reflexionar para encontrar puntos de convergencia entre la “práctica referencial” y la “práctica inferencial” como procesos que construyen la actividad conceptual, que consideramos fundamental para pensar la obra de arte.

IV. Expresión.

Poner el acento en la expresión en lugar de en la representación supone atender a aquello que está implícito en lo que decimos y lo que hacemos: la aceptación o el rechazo de unas ciertas reglas a la hora de afirmar o actuar. El expresivismo interpreta este trabajo de razonamiento como núcleo de la actividad conceptual. Conlleva, en primer lugar, poner en un segundo plano la cuestión de la verificación, para poder deducirla de la que está en primer plano: lo expresado implica la asunción de una serie de normas, tanto de actuación como de inferencia. En segundo lugar, esta visión confiere un instrumental muy

conveniente para manejar y comprender en qué términos se ponen en juego los predicados que no pueden subsumirse bajo un esquema de verificación y que por tanto no son descriptivos, tales como distinciones morales o estéticas, emociones o estados internos. Ya no estamos juzgando sobre la posibilidad de verificación de unos enunciados e imposibilidad de otros, sino que toda pretensión de verificación se sale de madre. Las palabras, en este sentido, se reservan múltiples contextos de significación y reglas que hemos de saber seguir para comprenderlas. Que un enunciado describa hechos, ¿quiere decir que simplemente representa estados de cosas? Si alguien dice: “Las flores del jardín están hechas un asco”, y su interlocutor es aquel que debía encargarse de ellas, ¿realmente sólo está describiendo un estado de cosas, o espera alguna “inferencia extra” de su interlocutor, que le prescribe una conducta? ¿Cuál es nuestra “regla a seguir” para un enunciado como éste?

“Durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un «enunciado» sólo puede ser «describir» algún estado de cosas, o «enunciar algún hecho», con verdad o falsedad. [...] Pero [...] las «proposiciones éticas» quizá persiguen manifestar emociones, exclusiva o parcialmente, o bien prescribir conducta o influirla de maneras especiales.”
(Austin, 1982: 41)

Además de la capacidad de las oraciones de constatar cosas o de reflejar estados de cosas en el mundo (oraciones constatativas), Austin destina un sentido *performativo*⁷ a ciertos enunciados concretos. Su fuerza práctica no se centra en examinar el estado de cosas en el que nos encontramos. En términos funcionales, se podría decir que el significado se desplaza de la definición, a la expresión de un estado de fuerzas que se manifiestan en la práctica social del habla.

¿Qué es lo que nos interesa de todo esto? La capacidad de relacionar los contenidos conceptuales con la “llamada a la actuación”, con el saber hacer que es necesario para comprender qué se sigue como acto de que pronunciamos determinados enunciados o damos ciertas significaciones a los objetos. Que las palabras, así como los objetos, están llenos de reglas implícitas en ciertos contextos prácticos para poder ser comprendidas o puestas en juego. Si decimos “me duele” esperamos la reacción de alguien, estamos en un contexto de uso en el que decirlo puede crear sentido. De un modo similar, una pieza de ajedrez como caballo en un sentido representativo y figurativo o como movimiento en juego con el que puedo crear una estrategia, nos pone en

contextos de actuación distintos, que cobran fuerzas y expectativas diferenciadas en sus acciones correspondientes.

Nos vemos constantemente movidos a pensar que hay objetos del orden de lo mental desligables de un orden de prácticas y situaciones, dado que dichos procesos, gramaticalmente, cumplen la función de objetos. Ésta es la hipótesis que Hacker extrae del texto wittgensteniano: los reconocimientos de estados mentales como objetos de los que se puede hablar son extensiones aprendidas de la conducta natural expresiva, formas de conducta que fácilmente transformamos en objetos dada la naturaleza de las relaciones gramaticales (Hacker, 1998: 52). Por ejemplo:

“Decimos ‘lo entiendo’ o ‘tengo una idea’ y suponemos que describimos un estado, pero no lo estamos haciendo.” (Wittgenstein, 1979: 92)

El significado de una proposición no es más que su uso en el lenguaje: al igual que “me duele” o “tengo una idea”, un predicado como “es bello” se va llenando de significado y de contenido conceptual (se va construyendo como concepto) en los distintos, innumerables usos que se hacen de él en los juegos del lenguaje, en la vida y las situaciones prácticas que la conforman. Nada más: la realidad de los significados según esta posición pragmática resulta ser algo interior al juego contextual y vital en el que se integra como regla. Y regla quiere decir en este sentido: la determinación de qué es una jugada o encaje aceptable, en la situación en la que el término se aplica.

Decir que “tengo una idea” en la situación en la que se me ocurre una solución para un problema me compromete a responder, si estoy habilitado como competente en dicha situación, a cuestiones como: “¿cómo piensas resolverlo?” o bien “enséñame cómo lo harás”, pero no a otras como “¿qué es una idea?” o “¿desde hace cuánto que la tienes?”.

La obra de arte no representa estados de cosas. Tampoco transmite sentimiento alguno. Entonces, ¿qué está pasando para que nosotros tengamos plena conciencia de que asistimos a una experiencia de algo fuera de lo ordinario? Hablamos de tal modo que parece que ambas cosas tuvieran existencia “por su cuenta”: que las emociones fueran “efectos” convocados por una imagen que es su “causa”, o incluso de que dichas emociones pudieran llegar a ser figuradas por un objeto o una forma. Simplemente, estamos demasiado acostumbrados a nombrar determinados acontecimientos o expresiones separadamente de las prácticas en las que se insertan:

“«Miren un rostro, lo importante es su expresión, no su color, tamaño, etc.» «Bien, muéstrenos la expresión sin el rostro.» La expresión no es un efecto del rostro, ni sobre mí ni sobre nadie. Si otra cosa diferente produjera el mismo efecto no podrían decir que tuviera la expresión que hay en este rostro.” (Wittgenstein, 1966: 101)

¿Cómo podríamos separar la expresión de un rostro y lo que ella misma expresa? Hablamos de un efecto que ésta produce, pero no hay tal “efecto” ni tal “expresión” concebidas separadamente a toda la práctica en la que nos vemos inmersos al mirar un rostro. No podemos medir el rostro para obtener la expresión. Si imaginamos lo que conocemos como “un rostro contento”, ¿la palabra “contento” aquí alude a la expresión? ¿Al sentimiento de contento del individuo que tiene ese rostro? ¿O a mi sentimiento introspectivo de contento que viene llamado a afectarme a través de la expresión del rostro del otro? En esta secuencia vamos llevando el “contento” desde la práctica lingüística hasta la cosificación. Si aplicamos prescripciones descriptivas para tratar de entender significaciones inmersas en actitudes prácticas, las transformamos en objetos producto de la representación. Continuamente realizamos este tipo de tiradas con el lenguaje. No tenemos más que una cierta capacidad para, al comprender la expresión de un rostro, responder de vuelta con otra expresión del nuestro. Luego, realizamos juicios sobre el encuentro utilizando oraciones que hablan de emociones, sentimientos, etc. hasta verlos como algo separado de las situaciones. A veces incorporamos alguna expresión lingüística de otro tipo de juego distinto, poco a poco la arrancamos también de su práctica en contexto. No nos queda más remedio que hacer esto.

Nos adecuamos a las circunstancias de cada encuentro, aprendemos qué tipo de respuestas tienen qué tipo de consecuencias. Tenemos habilidades para movernos en sistemas de normas: estamos dispuestos a aceptar determinados papeles y respuestas, pero no otros. Eso no implica que estemos atados por ellas, ni siquiera este tipo de compromisos son los mismos para cada contexto de uso. Podemos aceptar plenamente oraciones contradictorias y tautologías, dependiendo del juego lingüístico del que se trate. Cuando se cuentan chistes o se emplean ironías o frases hechas, desplazamos aquellas condiciones de lo que estamos dispuestos a asumir como razones.

Si asimilamos el juego de lo estético a la significatividad que nace de nuestra capacidad de adecuarnos a contextos, puede abrirse una perspectiva en la que éste se emparente con otros fenómenos más próximos a la vida, de modo que la actitud estética adquiera nuevas dimensiones. Es de interés poder explicar fenómenos como el poder de una imagen sobre aquellos que la miran o el de un edificio sobre las rutinas de los que lo habitan, como fenómenos del orden de lo estético, y por tanto no cuestiones meramente técnicas. De este modo situamos más cerca la comprensión del tablero de las razones sobre el que tienen sentido estas situaciones, por complejas que sean.

V. Inferencia.

Lo que nos proponemos al hacernos la pregunta “¿cómo llega a ser lo que es esta obra?” no es más que reflexionar acerca de si reconocemos o no una articulación inferencial en objetos, imágenes y elementos, en relación a ciertas expectativas formadas en el uso y en el trato con ellas. Aludimos a un sentido de actividad inferencial que Brandom distingue específicamente en la práctica de *dar y pedir razones*, como instancia capaz de imprimir una significación normativa en el uso de los conceptos, y que por tanto, no asume un uso meramente referencial de los mismos (Brandom, 2002: 35).

Esta significación normativa de los conceptos disminuye la relevancia de la consideración por la que el razonamiento conceptual conlleve la captación de un contenido representacional. Al contrario, otorga una importancia mucho mayor al papel que tiene en la fundación de normas que determinan la corrección de diferentes jugadas (Brandom, 2002: 36). Cuando empleo un término o utilizo un símbolo en un contexto determinado (incluso en uno imprevisto) no estoy captando un contenido para a continuación, comunicar una creencia, sino implicándome en el juego de usarlo, defender ese uso, corregirlo o renunciar a él. Para ello, es necesario que conozca unas ciertas normas públicas, y que pueda manejarlas con respecto a ellas: todos los movimientos que se han descrito tienen una significación que no depende esencialmente del sujeto, sino que se construye socialmente. No consideramos esencialmente distinto el caso de la obra de arte. Dado que no es posible equipararla a contenido recuperable alguno, tampoco establece siempre relaciones de tipo referencial, y sobre todo: no habrá manera de poner condiciones bajo las cuales cierto contenido sea una obra de arte.

Llegamos a la exposición de lo que sea un contenido conceptual desde la visión de un expresivismo conceptual o inferencialista: una tesis semántica para la que la forma en la que individuamos el contenido de oraciones tiene que ver con las prácticas sociales, con lo que los hablantes hacen con ellos. El significado no es previo a su aplicación en el discurso. Se construye en él a través de las relaciones inferenciales que conectan la constelación de contenidos de los que una oración se sigue y que se siguen de ella. La aportación fundamental de Brandom es la inferencia como núcleo de cualquier conceptualidad. Ya que se renuncia a unas propiedades que sitúen al objeto en el marco de la representación, y también a la noción extensional basada en la denotación, ¿en qué consiste que algo sea de tal o de cuál manera? ¿Qué es lo que hace que pueda afirmar que un objeto que tengo ante mí es “rojo”?

(1) Deben darse las *circunstancias* apropiadas: debo creer que tal objeto está ante mí, debo verlo rojo y no deben darse circunstancias en las que yo dude de que esté habilitado para verlo rojo, como que por ejemplo, haya una iluminación roja, o esté oscuro. No obstante a unas circunstancias favorables, éstas no garantizan la infalibilidad de la aplicación de un concepto. Uno puede afirmar que el objeto era rojo, y luego darse cuenta de que no estaba habilitado (llevaba gafas de sol de cristales rojos) como consecuencia de entrar en el juego de dar y pedir razones.

(2) Las consecuencias de su uso exigen un *compromiso*. Si digo que el objeto es rojo, me estoy comprometiendo al mismo tiempo al decir que “no es verde”, o que “no es incoloro”, que su “materialidad es opaca”, etc.

¿Cómo podemos asegurar algún tipo de corrección en estos juegos? Si bien hay, por un lado, requisitos subjetivos que habilitan a uno para afirmar algo, hay también por el otro, evaluación objetiva de los contenidos, en base a la relación que habilitaciones y compromisos establecen entre sí: la de incompatibilidad. “Podemos decir que dos afirmaciones son materialmente incompatibles en el caso de que el compromiso con una excluya la habilitación para la otra” (Brandom, 2002: 55). Por ello, no podemos decir que no tenemos ningún objeto ante nosotros y acto seguido afirmar que el objeto que tengo ante mí es rojo. Si estoy habilitado para decir que no hay ningún objeto ante mí y me comprometo con ello, no puedo afirmar lo segundo sin caer en una incompatibilidad, bajo un empleo correcto de las habilitaciones y compromisos.

¿Cuándo podemos decir entonces que alguien tiene un conocimiento verdadero respecto de algo? No es nada fácil decidir si este último paso puede darse en base a una fiabilidad dependiente de procesos cognitivos, o de que el sujeto crea que tiene razones para sostener dicho conocimiento. Brandom argumentará en favor del segundo caso, sosteniendo que se dé el caso de analizar si un procedimiento cognitivo o no es fiable es también dependiente de una estructura inferencial interpersonal.

Imaginemos que un sujeto observa atentamente a través de un audiovisual al presidente de su país amenazando con hacer estallar una guerra. Le atribuimos un compromiso con su creencia ('el presidente amenaza con la guerra'), siempre que lo consideremos habilitado a afirmar que lo ha visto, y esto significa también que se sitúe en un cierto marco de circunstancias favorables: por ejemplo, que sepa distinguir entre un actor y el presidente, o entre un videomontaje y el presidente. Si el marco temporal de su creencia son los años 50 del siglo pasado, es poco probable que haya podido caer en un montaje semejante, y podríamos considerarlo habilitado sin mucho esfuerzo. Sin embargo, si se sitúa en un marco temporal donde una herramienta basada en inteligencia artificial (como FakeApp) puede construir la imagen del presidente -indistinguible incluso para él mismo- en cuestión de minutos, no lo podríamos considerar habilitado, aunque fuera posible que esté en lo cierto. Sería posible, de hecho, que en una red llena de mensajes falsos del presidente, éste fuera justamente un mensaje verdadero. Es el evaluador (en este caso, éramos nosotros) los que daríamos razones de que tal sujeto posee o no un conocimiento, y no el sujeto como dependiente de ciertas facultades cognitivas. Entendemos así una evaluación de fiabilidad en términos de articulación social relativa a qué tipo de inferencias respaldamos. A partir de la indicación de un sujeto perceptor de un vídeo del presidente y la premisa de que se encuentra en nuestro tiempo, no existe una buena inferencia que lleve a la conclusión de que hay unas auténticas declaraciones del presidente frente a él. Si la premisa se modifica a un contexto en el que se prohíben o restringen severamente este tipo de aplicaciones de falsificación de rostros, entonces existe una buena inferencia para llegar a creer la declaración.

Por tanto, decir que alguien tiene un conocimiento de algo supone, según Brandom, que hagamos tres cosas: (1) atribuimos un compromiso que actúa como premisa o conclusión de inferencias, lo que a su vez lo pone en relación con otros compromisos; (2) atribuimos una habilitación para ese compromiso, y por último (3)

adquirimos nosotros mismos ese compromiso, respaldamos la afirmación, y es esto último lo que la convierte en verdadera:

“Si se considera que una afirmación es verdadera, no se le está atribuyendo una propiedad particularmente interesante o misteriosa; se hace una cosa completamente diferente: respaldar la propia afirmación.” (Brandson, 2002: 148).

¿Qué pasa si afirmamos algo para luego rechazar sus consecuencias? ¿O si afirmamos algo para lo que no estamos, en realidad, habilitados? Está claro que se pueden mantener compromisos incompatibles (con la misma inteligibilidad con la que se pueden hacer dos promesas que no es posible cumplir a la vez), lo que no se puede es estar habilitado para ambos compromisos incompatibles. Pero podemos pensar que si nos creemos habilitados al mantener compromisos incompatibles, quizá estamos fuera de lo que se entiende por una conducta racional, o quizá estamos jugando en un sentido diferente al usual. Si alteramos el uso de alguno de los conceptos, estamos transformando las implicaciones que lo unen al dar y pedir razones. En el caso de la obra, podemos decir que se proponen o adoptan provisionalmente una serie de compromisos con prácticas o juicios para los que uno no está habilitado: si pensamos, por ejemplo, en la descripción de las condiciones de la mimesis que se lleva a cabo en el diálogo platónico de la *República*, se describe a Homero como el poeta que a pesar de no ser médico, ni estratega ni gobernante, no obstante se pone en la voz de éstos (República X, 599c-d). Hace como que sabe de ciertas cosas, pero no como un experto, sino para poder traer a presencia otras. Todo ello con el fin de despertar una comprensión de nuevas posibilidades de juego para un cierto contenido conceptual.

¿Pueden funcionar elementos no oracionales como las imágenes como razones que se aducen de algo, como premisas o conclusiones de argumentos? Las relaciones inferenciales son presentadas por Brandson desde la unidad mínima lingüística de la que alguien puede hacerse responsable: el enunciado. No obstante, entendemos que pueden comprenderse también como expresiones lingüísticas en la medida en que las tratemos como tales: en la medida en que se puedan pedir razones de ellas para comprenderlas y de que sean manejadas como compromisos discursivos, como algo por lo que se puede responder. Si alguien pronuncia una aserción, aunque sea verdadera, no se consideraría una expresión de conocimiento si aquel que la hace no comprende lo que afirma. (Brandson, 2005: 326)

VI. Conclusiones.

Hemos partido de una concepción por la que es el compromiso discursivo lo que hace de un algo un asunto cognitivo, es decir, un contenido conceptual que configura significado. El vehículo físico en el que se sustenta un contenido conceptual (sean imágenes, tallas, ondas sonoras o inscripciones) es indiferente en el sentido de que cualquiera de ellos puede implicarse en actos lingüísticos. Una concepción en la que los objetos físicos (sean ondas sonoras o bloques de piedra configurados de una determinada manera) no pueden ser portadores de verdad: son las abstracciones por las que dichos materiales se vinculan a experiencias y prácticas las que generan juicios y relaciones de incompatibilidad o consecuencia. Si me asusto al ver cómo una sombra cruza la puerta no me asusto por una imagen, sino por una amenaza: hay un contenido conceptual en esa sombra para que me pueda resultar amenazante en esta situación, en estas circunstancias. La actividad es física, pero tiene un producto o efecto que es conceptual. Las imágenes se leen, y necesitan incluso un contexto más fuerte que las palabras para ser entendidas. Son mensajes soportados visualmente, son contenidos conceptuales⁸. La pregunta « ¿cómo puede una imagen aportar razones para algo? » tiene que ser transformada en « ¿cómo puede el contenido conceptual de una imagen aportar razones para algo? »: de este modo, es más fácil pensar que un proceso de dar y pedir razones pueda articularse en imágenes, o estar soportado por imágenes u otros ítems significativos.

Para poder estudiar el fenómeno estético desde las inferencias que se producen en su juego, es posible que tengamos que entender (1) cómo la imagen o el contenido proposicional en el que se sustenta la obra puede ser entendido en el orden de compromisos (dentro del orden de la argumentación, como premisa o conclusión de un argumento); (2) cómo la obra nos puede hacer respaldar de forma provisional, una inferencia de un 'sujeto' no habilitado, o bien una falta de correspondencia entre habilitaciones y compromisos; y (3) que estemos dispuestos a usar los compromisos que asume la obra como premisas de las propias inferencias, y que en ello, se refleje la fragilidad de los propios compromisos. No solamente de una falta de correspondencia entre habilitaciones y compromisos nace algo estético: si alguien finge ser un dios creador con un simple espejo, no nos da nada, no nos otorga un nuevo uso, ni desvincula reglas de uso ya asumidas de determinado papel de un jugador. La obra aparece como tentativa

de generar significación como un juego en condiciones distintas, que ‘no se está jugando bien’ pero que por ello mismo revela las condiciones del ‘jugar bien’ a las que todo el tiempo estamos sometidos. Al artista se lo ve como un jugador constantemente interesado en hacer notar las condiciones del juego. Algo esencialmente distinto a que una obra artística entendida como representación de un contenido, que pueda tener “un significado oculto” o “mensaje que hay que descifrar”. Una posible hipótesis de estudio trataría de entender el tipo de trabajo conceptual que está detrás de fenómenos como reconocer las obras de arte dentro de los contextos de habilitación conceptual que éstas dan por sentado y de responder por ellas, incluso fuera de dichos contextos. Ello da cuenta de cómo las obras nos facultan en comprender saltos e interdependencias entre contextos significativos diferentes. Se pone en el punto de mira en lo que las obras nos hacen capaces de hacer, en lugar de tratar de responder a lo que ellas son.

El fenómeno estético se da en el orden del compromiso discursivo (o al menos, lo hace de forma provisional) y altera el orden de las habilitaciones y compromisos que estamos dispuestos a asumir. La significatividad nace entonces de este juego inferencial. El arte modifica premisas y conclusiones que estamos dispuestos a aceptar o asumir. Con esto nos transforma. El creador no sólo “representa” sino que se compromete –trata los conceptos de modo esencialmente comprometedor– con toda una serie de transformaciones de lo que habitualmente podamos entender como válido en los juegos de normas que articulan la existencia.

Bibliografía

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. Valencia: Universitat de València.

Brandom, R. (2002). *La Articulación de las razones : una introducción al inferencialismo*. Madrid: Siglo XXI.

Brandom, R. (2005). *Hacerlo explícito: razonamiento, representación y compromiso discursivo*. Barcelona: Herder.

-
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Godden, D. (2017). On the Norms of Visual Argument: A Case for Normative Non-revisionism. *Argumentation*, 31(Issue 2), 395-431.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós.
- Hacker, P. (1998). *Wittgenstein: la naturaleza humana*. Bogotá: Norma.
- Helfer, M. B. (1962). *The retreat of representation: the concept of Darstellung in German critical discourse*. NY: State University of New York Press.
- Kant, I. (2011). *Crítica del juicio*. (M. García Morente, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Kant, I. (2013). *Crítica de la Razón Pura*. (P. Ribas, Trad.) Madrid: Taurus.
- Martínez Marzoa, F. (1994). *Historia de la Filosofía* (Vol. II). Madrid: Istmo.
- Martínez, S. F. (2003). *Geografía de las prácticas científicas: racionalidad, heurística y normatividad*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte*. Madrid: Visor.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (1966). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (1979). *Wittgenstein Lectures, Cambridge 1932-1935*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1988). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.
- Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Trotta.

¹“La verdad de las obras de arte depende de si consiguen absorber en su necesidad inmanente a lo no idéntico al concepto, a lo que de acuerdo con la medida del concepto es lo contingente.” (Adorno, 2004: 140)

²“Las obras hablan como las hadas en los cuentos: «Quieres lo incondicionado; lo tendrás, pero irreconocible». El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable.” (Adorno, 2004: 172)

³La idea de un *género* (representación o expresión) cuya *especie* sea el concepto aparece en la “Introducción” de *La articulación de las razones* (Brandom, 2002: 8), formando parte de una primera enunciación que pretende situar el inferencialismo en un contexto amplio. Se trata de una estrategia explicativa que consigue mejor que otros ordenar el territorio de la historia del concepto de una forma sintética e intuitiva, por ello la hemos empleado en el presente trabajo.

⁴El tipo de inferencia al que nos referimos es la inferencia material, en un sentido que va más allá de la inferencia lógica de un lenguaje formal: “Una inferencia material es una inferencia que se hace a partir de relacionar el contenido conceptual de las premisas y la conclusión; un ejemplo de inferencia material es: hoy es miércoles, por lo tanto, mañana será jueves.” (Martínez, 2003: 26)

⁵Nos referimos al concepto instaurado por Robert Brandom en la obra *Hacerlo explícito: razonamiento, representación y compromiso discursivo* (1994). En esta obra se presenta una teoría semántica acerca de cómo nuestras prácticas discursivas (las afirmaciones que hacemos, las creencias que expresamos) manifiestan los compromisos a los que nos atenemos. Entonces estas prácticas lingüísticas serían específicamente normativas, más que intencionales. Las fijaciones de significado que entendemos que expresan las palabras, por así decirlo, no son tanto representaciones de cosas o estados de cosas en el mundo en tanto que descripciones (captar contenidos intencionales) tomadas desde él, como un juego de juicios de corrección y normas tomadas desde una práctica social (captar cierta clase de *compromisos* y *habilitaciones*). Se entienden la verdad y la representación por la función que realizan en el razonamiento.

⁶“Lo que se encuentra es que hay ciertas tesis que son constitutivas de en qué consiste la validez. Si se ha de permanecer fiel al planteamiento, es preciso reconocer que propiamente lo válido no serán esas tesis, sino lo que se encuentra dentro del marco u horizonte cuya constitución ellas expresan. [...] Parece, pues, que lo válido es lo irremisiblemente contingente, irremisiblemente dudable, por lo tanto nunca absolutamente válido, que, consiguientemente, la validez es la nunca-validez-absoluta, y que, sin embargo, aquello que no es lo válido, sino en qué consiste la validez, eso sí es absolutamente «válido»”. (Martínez Marzoa, 1994: 152)

⁷La fuerza realizativa o performativa de una expresión refiere no a la capacidad de transmitir un mensaje o hacer presente un contenido, sino a la de modificar la realidad. P.ej. Expresiones ‘contractuales’ (“te apuesto”, “te prometo”), ‘declaratorias’ (“declaro abierta la sesión”), ‘operativas’ (cláusulas de un contrato o de un documento legislativo). Han de ser pronunciadas siempre en las circunstancias adecuadas, para evitar que sean vacías. En caso de infortunio, no serían consideradas falsas, sino fallidas. (Austin, 1982: 62)

⁸Uno de los caminos más interesantes que se presentan a la hora de estudiar la posibilidad de que imágenes y objetos, entre otros, se presten a formar parte de argumentaciones, es la *argumentación multimodal* como contribución en teoría de la argumentación o en lógica informal. No sólo por ocuparse de qué papel puede llegar a tener un signo visual como origen de un argumento, sino por el intento de comprender si hay o no diferencias normativas entre imágenes (o argumentos visuales) y expresiones verbales a la hora de evaluar su desempeño conceptual: “If the visual elements of visual arguments are informational in nature, they are neither incommensurable with the verbal nor are they intrinsically ineffable. As such, visual and verbal arguments can be compared and potentially equated with respect to their argumentative content.” (Godden, 2017: 397)