

## ¿ARTE SIN AUTONOMÍA?

### ART WITHOUT AUTONOMY?

José García Leal  
Universidad de Granada

**Resumen:** *El artículo intenta defender que la autonomía es un atributo esencial del arte. Cuando surge el concepto moderno de arte, lo hace mostrando que la actividad artística es distinta y no subsidiaria de ninguna otra actividad, que tiene en sí su propia razón de ser y legitimidad, o sea, es autónoma. La autonomía se refuerza cuando se traslada el acento de la actividad a la obra artística. Y se defiende que es sobre todo autonomía significativa. Se discute el intento de desplazar de nuevo la autonomía desde la obra a la interacción de la práctica artística con otras prácticas.*

**Palabras clave:** *Arte, autonomía, transformación, veracidad, especificidad.*

**Abstract:** *The article tries to defend that autonomy is an essential attribute of art. When the modern concept of art arises, what it shows is that artistic activity is distinct and not subsidiary to any other activity, which has its own raison d'être and legitimacy, that is, it is autonomous. Autonomy is reinforced when the accent of the activity is transferred to the artistic work. And it is defended that it is above all a significant autonomy. The attempt to move autonomy from the work to the interaction of artistic practice with other practices is discussed.*

**Keywords:** *Art, Autonomy, Transformation, Veracity, Specificity.*

#### 1. AUTONOMÍA DEL ÁMBITO ESTÉTICO

El concepto moderno de arte, surgido en el siglo XVIII, es inseparable del concepto de autonomía. Desde la perspectiva moderna, ciertos objetos se definen como artísticos cuando quedan enmarcados en un campo de acción que

se rige por sus propias leyes y no se confunde con otros. O dicho de otro modo, los objetos son artísticos por ser producto de una actividad que tiene en ella misma su razón de ser. Dicha actividad quedará caracterizada como conocimiento, percepción o aprehensión sensibles. No se trata de que las prácticas del arte estén aisladas o sean ajenas al resto de la vida, sino de que enlazan con la vida a partir de un dominio irreductiblemente propio, autónomo. La autonomía es así un atributo constitutivo del arte. No hay arte sin autonomía. El arte no está al servicio de nada, no es subsidiario de la política, la moral o el interés práctico. Tiene sentido por él mismo; encuentra en sí su justificación y criterios de legitimidad.

En épocas anteriores había igualmente obras de arte. Pero no se pensaban a sí mismas como tales. Había prácticas y objetos artísticos, pero no la conciencia de que todo ello fuera arte, es decir, un ejercicio específico vinculado a cierto tipo de objetos que gozan de una identidad propia. Para identificar el arte como arte se requería definir la relación de la actividad artística con las otras actividades que integran el conjunto de la vida humana y, a partir de ahí, mostrar las características de los objetos en los que se despliega tal actividad. A esto es a lo que da respuesta el concepto de arte que surge con la Ilustración.

Se alcanza ese concepto al situar lo artístico en un ámbito diferenciado, el ámbito de lo sensible, que incluye tanto una percepción sensible peculiar, distinta de la visión habitual, como la dimensión sensible de los objetos percibidos. O sea, el ámbito de lo estético. Un nuevo régimen que Jacques Rancière llama acertadamente (y sin que sea necesario compartir todas sus adscripciones) «el régimen estético del arte». Un régimen del arte que se consigue por su pertenencia a un *sensorium* específico: «la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible»<sup>1</sup>.

Algo es arte cuando se da dentro de un régimen estético, cuando queda incorporado al ámbito de lo estético. Si el arte se inscribe en un ámbito diferenciado de la actividad humana, lo es por quedar vinculado a un ejercicio estético, a un conocimiento específico, el conocimiento sensible, que rehúye tanto la pasividad de la mera sensación como la abstracción del conocimiento intelectual. Esto es lo que pretendieron teorizar Baumgarten y Kant. El arraigo sensible del arte significa que su especificidad viene dada por exigir una nueva forma de aprehensión en la que se capta la dimensión sensible de los objetos y, particularmente, el esplendor de lo sensible en que consiste la belleza. De lo que se trata, por tanto, es de legitimar una forma especial en la que la conciencia se representa las cosas. Un modo en el que ciertas cosas se ofrecen a la conciencia, se dan a conocer y, por su parte, la conciencia

---

<sup>1</sup> Cfr. Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, p. 40.

las toma como objetos. En definitiva, lo que se defiende es un tipo peculiar de conocimiento, el «conocimiento sensible» de Baumgarten, o bien, como es el caso de Kant, un tipo de percepción en el que captamos las cosas en forma distinta a las representaciones del conocimiento puro, la moralidad o el interés práctico. Sin olvidar que el conocimiento estético, como precisa Baumgarten, encuentra su perfección en la belleza. Ese conocimiento será tanto más perfecto cuanto más propicie el surgimiento de representaciones con mayor plasticidad, representaciones en que lo sensible se muestre en su excelencia y fulgor propios, en su forma o ensambladura mejor lograda: en pocas palabras, representaciones de la belleza. Y para captar la belleza de un objeto hay que atenerse a su presencia sensible, a su manifestación inmediata. Algo que sólo es asequible a las representaciones intuitivas y directas de la sensibilidad.

La experiencia estética del arte queda justificada al mostrar sus condiciones de posibilidad y las leyes que la autorregulan. Se diferencia así de otros campos de la acción humana. Al tener una razón de ser propia, el arte es autónomo.

Cabe subrayar aquí que en un primer momento, con Baumgarten y Kant, la autonomía de lo artístico viene dada por su pertenencia al régimen de lo estético, pero de tal forma que se pone el acento principal en la actividad, conocimiento o experiencia sensible. Así, el arte es arte por derivar de un cierto tipo de experiencia: lo propio de esa experiencia es lo que hace que sus objetos sean artísticos, lo que conviene a la experiencia es también lo que conviene a sus objetos. Pues bien, con Hegel el acento se desplaza a la propia obra: el arte se genera por la capacidad de la obra de dar cuerpo sensible a la idea. La obra toma la iniciativa sobre la experiencia. A partir de entonces la reflexión sobre el arte se enfrenta a una alternativa. Desde un extremo, el arte se define en términos de la experiencia estética: es arte todo aquello que o bien provoca o bien se incluye dentro de una experiencia estética. La experiencia tiene así prioridad lógica sobre la obra artística. Desde el otro extremo, se defiende la prioridad de la obra sobre la experiencia. Es el arte el que delimita, define o caracteriza a la experiencia estética que pueda tenerse de él: porque el arte es lo que es, la experiencia del arte es como es.

Para cerrar este apartado, y a modo de resumen, concluimos, primero, que el moderno concepto de arte permite integrar en su seno a las obras de arte de otras épocas, reconocerlas como propiamente artísticas. La intención que adquiere el concepto lo abre a una nueva extensión que le permite abarcar las obras del pasado. Segundo, que a este concepto le es inherente la autonomía del arte, pues el arte adquiere identidad propia cuando su práctica se delimita respecto a otras prácticas y encuentra en sí mismo su propia razón de existencia. Cuando descubre su autonomía puede integrar o subsumir a las obras del pasado.

## 2. EL ARTE Y LA VIDA

Al proyectarse hacia el futuro, la vinculación interna de arte y autonomía ha sido fuertemente cuestionada tanto en la teoría como en las prácticas artísticas. Algunas vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, empezando por el dadaísmo, fueron pioneras en el rechazo a la autonomía del arte. Y desde entonces hasta hoy ha seguido encontrando adversarios de todo tipo. La autonomía se ve ya como algo que debilita o degrada al arte, lo reduce a mera distracción esteticista, juego de formas al que no le interesan los avatares de la vida. Bajo esta visión peyorativa, resulta obvio que la autonomía es algo que hay que eliminar si se quiere que el arte recupere su autenticidad.

Para acabar con el arte autónomo las vanguardias proponían devolver el arte a la vida, reintegrarlo en las prácticas habituales de la existencia. Tenía que dejar de ser una actividad distinta, separada de las demás; había que acabar con las obras de arte, meros fetiches, confinados en los museos o en los espacios del poder burgués. En vez de arte, había que dar una dimensión artística a la vida, dotarla de creatividad, para poder transformarse desde sí misma y mejorarse. Aunque eso supusiese la negación de la categoría de obra artística.

Por mi parte, creo que este rechazo de la autonomía, con la consiguiente fusión del arte y la vida, se asienta en un gran malentendido. Confunde el sentido genuino de autonomía con las propuestas del formalismo o de *l'art pour l'art*. Pero autonomía no significa que el arte sea ajeno o esté desligado de la vida, no es que se sitúe en un ámbito aislado, incomunicado, al margen de cualquier mediación con la existencia ordinaria, entregado al puro recreo de las formas. Por ejemplo, que el arte sea «desinteresado», en sentido kantiano, no quiere decir que esté desvinculado de la vida; el que carezca de un previo y determinante interés moral no hace que sea indiferente a la moralidad<sup>2</sup>. Tal como venimos repitiendo, el arte es autónomo en la medida en que tiene en sí mismo su justificación y criterios de legitimidad. Ese es su modo, propio y específico, de formar parte de la realidad humana.

La relación del arte con la vida habrá que verla, pues, desde el supuesto de que se trata de un arte autónomo. Intentaremos mostrar que su autonomía es justamente lo que le permite actuar eficazmente sobre la vida. Porque es distinto de esta, porque no se confunde con ella, es por lo que puede de algún modo iluminarla.

En esa línea, lo que sí requiere el arte es tomar cierta distancia respecto a la vida. La distancia que hace posible la mirada y apreciación de la vida. Tendrá

---

<sup>2</sup> Así lo pensaba el propio Kant, para quien el desinterés constitutivo de lo bello no impedía que lo bello fuese símbolo de la moralidad. El interés moral (ni el interés práctico o el cognitivo) no precede ni condiciona el juicio del gusto, en ese sentido este último es desinteresado. Pero a su vez puede producir efectos sobre la moralidad o, al menos, predisponer a ella en la medida en que fortalece el *sensus communis*.

que saberse distinto de ella y no mostrarse como lo que no es, lo que aun si lo pretendiera nunca llegará a ser, un trozo de vida. Por la misma época en que algunas vanguardias rechazaban la autonomía de arte, Ortega y Gasset diagnosticaba la deshumanización del arte «joven», cifrándola en la no confusión entre el arte y la vida, entre lo vivido y la idea o representación de lo vivido. Sin entrar aquí en algunas de las connotaciones que él daba a la «deshumanización», dudando incluso de lo apropiado del término, creo que resulta clarificadora su crítica a la pretensión de que la obra artística valga como realidad vivida, que se quiera hacer pasar la ficción artística por la existencia real. Por un lado, nos dice, está la existencia que se ejecuta, en actualidad permanente, la vida en su plena inmediatez; por otro lado, la idea que nos formamos de la vida, la mirada reflexiva con la que la contemplamos. Pues bien, el arte pertenece irremediablemente a esta segunda alternativa. Ambos elementos nunca pueden coincidir. Como no coinciden mi dolor y la visión lúcida y ponderada que puedo tener de él. Para que pueda contemplar reflexivamente mi dolor tiene que dejar de dolerme. O me duele o analizo mi dolor. O vivo la vida o la recreo artísticamente. Esta es la distancia que introduce la mirada artística. Distancia entre la vida que no se detiene y la detención necesaria para comprenderla.

Al no tener en cuenta la dualidad comentada, Ortega apunta que habrá alguien que «en pintura sólo le atraerán los cuadros donde encuentre figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Un cuadro de paisaje le parecerá “bonito” cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión»<sup>3</sup>. En el cuadro no le interesa, no ve, no es capaz de ver, lo que hay de propuesta artística, de elaboración plástica. Solo le importa aquello a lo que alude el cuadro y que es continuación de la vida, que lo reafirma en lo que ya sentía o sabía. Con el cuadro no cambian sus aspiraciones o creencias. Para él, el cuadro es la vida, nada distinto de ésta, nada que no sea la prolongación de su existencia. Diluye el arte en la vida. Al hacerlo, se ha olvidado de lo propiamente artístico del cuadro, de la visión pictórica que origina, de su reconstrucción visual de las cosas. En este sentido podemos concluir que la mirada artística queda cancelada cuando se confunden el arte y la vida.

Decíamos antes que la autonomía es justo lo que permite al arte actuar sobre la vida. Y sólo puede actuar sobre la vida cuando logra darnos una nueva visión de aquella, cuando descubre alguna perspectiva inédita que problematice la existencia en que estamos inmersos. La eficacia del arte es la eficacia del conocimiento que aporta, acaso que inaugura. Todo esto sólo puede precisarse al pensar en lo que sea la obra de arte. Y particularmente al detenerse en el concepto de representación en tanto componente de la obra artística. No se

<sup>3</sup> Cfr. José ORTEGA y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 16.

trata de que el arte sea sólo representación, sino de que es la apropiada para perfilar los efectos cognitivos del arte.

Empezamos advirtiendo que la autonomía tuvo que ver originariamente con un tipo de actividad que no se supedita a ninguna otra cosa. Pero creo que la autonomía del arte se alcanza del todo cuando se plasma en una obra de arte autónoma. Y la obra es autónoma cuando dice algo no reductible a lo ya sabido, al conocimiento dado y que acompaña a la experiencia habitual. En breve, la autonomía de la obra es su autonomía significativa.

Se podría pensar dicha autonomía desde distintos ángulos, con la ayuda de diferentes autores. Pero en este punto quien se me presenta con mayor fuerza es Gadamer y su teoría de la representación. Contra nuestra cautela anterior sobre otros posibles componentes de la obra artística, Gadamer es contundente: repite que el modo de ser de la obra de arte es la representación. O dicho de otro modo, la representación es lo que hace que algo sea una obra de arte. Y la *representación* la entiende a su vez como *transformación*. Pues bien, lo que interesa al hilo de nuestro discurso es que *la transformación es justamente lo que hace posible la autonomía de la obra artística*<sup>4</sup>: «De este modo el concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser *autónoma* y superior de lo que llamábamos una construcción. A partir de ella la llamada la realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad»<sup>5</sup>. La obra de arte representa en la medida en que transforma algo hacia su verdad. Transformación veritativa. El que se dé transformación quiere decir que algo se convierte en otra cosa y, por tanto, no permanece tal como era. La realidad representada queda transfigurada en la representación: lo que era antes no sirve como modelo para medir lo correcto de la representación. Al tiempo que la representación no es un duplicado de lo existente, de lo ya dado, tampoco tiene a lo representado como su modelo o patrón de verdad. De nuevo, autonomía significativa. Ni la obra es mera reproducción de las cosas ni, por lo que decíamos anteriormente, prolongación de las prácticas de la vida. Por otra parte, la transformación es hacia la verdad. Al representar algo, nos dice Gadamer, se alcanza «su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada»<sup>6</sup>. Siempre en el supuesto de que la verdad no preexiste sino que acontece al representar.

<sup>4</sup> A la obra de arte Gadamer también la llama «construcción», para subrayar que es el producto acabado del juego artístico. «Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de *enérgeia*. Es en este sentido como la llamó “construcción”»: Cfr. Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 154. Esta es una distinción importante para no confundir la obra artística con la actividad que la produce, para no reducir la primera a la segunda, como con frecuencia se pretende.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 157 [subrayado mío].

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 155.

Sin duda, estos enunciados requerirían un mayor desarrollo, para evitar el esquematismo y el tono algo abstracto con que aquí se presentan. No hay espacio para ello<sup>7</sup>. Baste por ahora con entender lo verdadero en el sentido de que al representar algo se lo hace inteligible, se lo dota de significado, o si se quiere, se añade una nueva significación a la que ya tenía, se lo resignifica. Se lo hace aparecer ante nosotros de un modo novedoso, inusitado. Se logra que se nos manifieste con una nueva cara, una nueva presencia o alcance. No es necesario que la representación nos dé una información positiva, acumulable. Es suficiente con que nos haga atisbar algo, con que despierte interrogantes, con que abra caminos para la búsqueda del sentido. A veces le basta con resquebrajar el conocimiento ya dado.

La distancia entre el arte y la vida es la que hay entre lo opaco, contingente o irresuelto de la vida ordinaria y la interpretación que de ella ofrece la obra artística. Como interpretación que es, la obra reconstruye la realidad interpretada, introduce relaciones, diferencias, contrastes, escoge unas líneas de sentido, excluye otras. Y todo, para conocer mejor las cosas, para desvelar lo que la inmediatez oculta, para abrir nuevas posibilidades de existencia, para añadir otras expectativas. Sin ese salto veritativo que aporta la obra nos mantendríamos en lo ya sabido. Si, tras aunarse ambos, el arte fuera solo vida, no podría decir nada sobre ella. Si se confundiera con la vida, si la obra se diluyera en el transcurrir de la existencia, se perdería su capacidad de alumbramiento. Ciertas vanguardias históricas propusieron suprimir las obras de artes separadas, autosubsistentes, para convertir el arte en acción artística a través de la cual se pudiera subvertir el orden existente y transformar la vida. Entendían que eso implicaba acabar con la autonomía del arte. Pero no tuvieron en cuenta que la autonomía de la obra, en el sentido de autonomía significativa que comentamos, es precisamente lo que la hace relevante para la vida. Por otra parte esto no excluye que puedan existir *happenings*, *performances* o intervenciones que, mientras estén en acto, consigan el mismo valor cognitivo que las obras separadas. En su actualidad aquellas merecen la categoría de obra tanto como las tradicionales. Y, por supuesto, también están separadas de la vida, como conviene a cualquier obra artística. Los testimonios documentales que de ellas queden acaso puedan hacer revivir en parte su potencial cognitivo.

Volviendo a nuestro motivo inicial, concluíamos antes que la obra es autónoma por que tiene en sí misma el principio de su legitimidad. Ahora añadimos que su autonomía se refuerza y consume por el hecho de que su veracidad radica en ella misma: no le viene impuesta por la realidad representada, no tiene en esta última su patrón de verdad. Es el arte el que se proyecta sobre las cosas y las transforma al sacar a la luz su ser inteligible. Es pues distinto e irreductible a la facticidad de lo real. Este es el punto crucial que no

<sup>7</sup> Me remito al comentario más detenido que les he dedicado en *Arte y conocimiento y El conflicto del arte y la estética*.



advierten los defensores de la integración del arte en la vida, al tiempo que rechazan la autonomía artística.

### 3. AUTONOMÍA DE LA OBRA O DE LA PRAXIS ARTÍSTICA

Por lo defendido hasta ahora, me temo que estoy inmerso sin remedio en lo que Georg Bertram llama «el paradigma de la autonomía»: «Al paradigma de la autonomía pertenecen todas las posiciones que tratan de pensar el arte recurriendo a su especificidad y a su delimitación frente a otras actividades»<sup>8</sup>. Dos notas son las más importantes para la caracterización del paradigma. Primera, se da anterioridad y primacía a la obra, se basa la especificidad en el objeto artístico; segunda, la especificidad se determina independientemente del valor de las obras respecto a la praxis humana. Por mi parte, acepto de buena gana lo primero, pero niego decididamente lo segundo.

Como alternativa a tal paradigma, Bertram propone buscar la especificidad del arte en su contribución a la praxis humana. Entiende que el arte es una praxis reflexiva y a partir de esa reflexión es como interactúa con el resto de las prácticas humanas. No entraremos en algunos pasos de su argumentación en los que defiende el carácter autorreferencial de las obras de arte, en línea con la idea de Adorno de que las obras tienen una ley formal propia según la cual determinan desde ellas mismas la disposición de sus elementos. Tan innegable me parece lo de Adorno como problemático lo del carácter autorreferencial de las obras. Pero lo que importa aquí es su tesis de que el arte, en tanto praxis reflexiva, amplía nuestros conocimientos de un modo que resulta muy relevante para el conjunto de la praxis humana. «A través de las obras de arte se lanza un desafío a las prácticas, las cuales, en razón de este desafío, se confirman o se transforman y, por ello, se amplían»<sup>9</sup>.

Bertram desarrolla esta dimensión pragmática del arte, según la cual el valor fundamental de las obras es provocar efectos en la relación de los hombres con su mundo. El que se lance «un desafío a las prácticas» quiere decir que se pone en cuestión el modo en que nuestras prácticas están determinadas, las formas que adoptan bajo el peso de lo establecido. Es posible así «renegociarlas», orientarlas por caminos imprevistos, rehacerlas, dotarlas de un nuevo sentido y alcance. Tal es el potencial crítico del arte, su capacidad transformadora, que lo vincula inexorablemente al conjunto de la praxis humana.

Este acento en lo pragmático es sin duda interesante y del todo compartible. Me parece además que engarza coherentemente con la tradición hermenéutica, cuyo postulado principal es el de que sólo a través de su recepción por un intérprete la obra se cumple y se realiza como obra. Sólo consume

<sup>8</sup> Cfr. Georg W. BERTRAM, *El arte como praxis humana. Una estética*, Granada, Comares, 2016, p. 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.



su significado cuando el receptor, a través del diálogo interpretativo, se lo apropia y lo incorpora a su mundo. Gadamer plantea incluso la interpretación como otra «transformación» de la obra, en el sentido antes expuesto. El receptor transforma la obra, la lleva a su verdad, justamente cuando esa obra es capaz de iluminar el mundo del receptor (que probablemente no sea el mismo en el que surgió la obra). El momento culminante de una obra es el de su *aplicación* concreta y particular, cuando se aplica a la situación del intérprete, cuando se cumple su potencial pragmático.

Pero conviene introducir algunos matices a efectos de que lo anterior no se entienda como que en el diálogo hermenéutico la obra pierde la prioridad o la iniciativa. Al menos no creo que se entienda así en el planteamiento de Gadamer. No hace falta insistir en que para este autor, la obra carece de una naturaleza fija y acabada, razón por la cual está constitutivamente destinada a la interpretación. Una interpretación que la transforma, que es lo contrario de limitarse a reconocer un significado único y acabado que ya estuviera consumado en la obra. Por tanto, una interpretación que en alguna medida forma parte de la obra. Pero al mismo tiempo, Gadamer repite que la obra sigue siendo ella misma a través de sus diferentes interpretaciones. Hay un núcleo de significación que es inherente a la obra y que se perpetúa a través de sus variaciones interpretativas. Un significado germinal que se desarrolla, incrementa y potencia, pero que permanece siempre en la obra como germen y principio activo de nuevas interpretaciones. La obra lleva pues la iniciativa a la hora de desplegarse su significado a través de los receptores. A ella hay que preguntarle, de ella hay que esperar las respuestas. Es la obra la que habla, aunque lo que oigamos sea distinto en razón de los condicionantes de nuestro diálogo con ella. Tiene la prioridad en el proceso hermenéutico.

En resumen, desde la perspectiva hermenéutica es posible afirmar la anterioridad y primacía a la obra artística, sin que por ello se determine la especificidad de las obras al margen de praxis humana. Lo contrario de lo que se mantiene en la crítica de Bertram al paradigma de la autonomía. La obra tiene prioridad en el diálogo hermenéutico, debe guiar su recepción, por plural que sea esta. A la vez que en la recepción se cumple, aumenta y consume el significado de la obra. Un significado que se proyecta sobre el mundo del intérprete y que este debe aplicar a su propia situación. Así pues, son perfectamente conjugables la autonomía y la dimensión pragmática del arte. Y por lo mismo no es aceptable, como pretenden algunos pragmatistas, que la obra quede diluida en la praxis artística.

¿Se podría decir que la obra sólo existe cuando se la interpreta, que si no se la interpretase dejaría de ser obra de arte? No, a mi parecer.

Nelson Goodman mantiene que la pregunta «¿qué es el arte?» resulta inadecuada y debería sustituirse por la de «¿cuándo hay arte?». La sustitución se corresponde con el hecho de que no hay una naturaleza del arte, sólo el

funcionamiento artístico de determinados objetos. De ahí el principio general de que nada *es* de por sí una obra de arte, la artisticidad no es una cualidad intrínseca de algunas cosas, sólo se trata de que ellas pueden llegar a funcionar como arte. Le viene al pelo el ejemplo de una piedra, recogida del camino, que en un contexto adecuado (acaso una sala de exposiciones), con la iluminación apropiada, resaltando tal o cual rasgo o aspecto, etc., puede funcionar como artística, en la medida en que simbolice para alguien ciertas cualidades o disposiciones abstractas, como formas, figuras, sensaciones, texturas, colores. Y algo paralelo ocurriría en principio con un cuadro de Rembrandt. Puesto que «un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo»<sup>10</sup>, un cuadro de Rembrandt al dejar de funcionar como símbolo, por ser usado como manta o para cubrir una ventana, debería también dejar de ser una obra de arte. Esto es lo consecuente con el principio general de que el arte es sólo una función práctica, de que un objeto sólo es arte cuando funciona como símbolo, o sea, funciona artísticamente. Pero Goodman no se atreve a sacar esa conclusión, que sería la más coherente: «Quizá decir que un objeto es arte cuando y sólo cuando funciona como tal sea exagerar la cuestión y sea hablar de manera elíptica. El cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte, al igual que sigue siendo una pintura, cuando funciona sólo como manta»<sup>11</sup>.

Lo que vale para el cuadro y su funcionamiento vale para la obra y su interpretación. La obra sigue existiendo aun cuando no se la interprete. Es la obra la que hace a la interpretación, no la interpretación a la obra. De ahí nuestra reivindicación de la anterioridad y primacía de la obra en la que se asienta, por lo demás, la plena autonomía del arte. Tal primacía no hace que la especificidad del arte se determine al margen de su relación con la praxis humana, sino todo lo contrario: por que la obra es autónoma, con la consiguiente anterioridad y primacía, es por lo que se relaciona eficazmente con la praxis humana.

Buscando una especificidad del arte que no venga dada por la primacía de la obra, sino por la especificidad del conocimiento que proporciona el arte, Bertram dice que no se trata de que «las obras de arte contribuyan al conocimiento de la manera en que lo hacen otros signos. Se basa más bien en que el arte como praxis reflexiva impulsa una búsqueda de prácticas y contribuye, por tanto, a la realización de la libertad humana (a la autodeterminación humana)»<sup>12</sup>.

Pero no parece que el ser una praxis reflexiva tendente a la realización de la libertad humana constituya lo específico del arte. Hay otras praxis (en la política, en el periodismo, en la psiquiatría...) que tienen el mismo objetivo y

---

<sup>10</sup> Cfr. Nelson GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, p. 98.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>12</sup> BERTRAM, Georg W., *op.cit.*, p. 87.

tal vez mayor eficacia que el arte para alcanzarlo o al menos para aproximarse a él. No es que se excluya del arte la tensión hacia la realización de la libertad, se trata de que ese no es el factor específico y distintivo. Lo más específico y propio del arte son las obras, con su peculiar capacidad veritativa, sus especiales procedimientos de simbolización (la expresión y la representación artísticas), sus cualidades estéticas vinculadas a la significación. Los efectos pragmáticos del arte si fueran específicos lo serían por la especificidad de las obras que los inspiran. En cualquier caso, es la obra la que aporta el conocimiento que guía la praxis artística, la que señala nuevas expectativas o aspiraciones, nuevas formas de vida. ¿De dónde si no podría venir el conocimiento? ¿Qué sería una praxis artística que no se asentase en una obra? ¿No sería acaso una praxis ciega?

El arte puede llegar a ser una práctica transformadora del mundo, pero el impulso hacia la transformación nos lo da la obra con la nueva luz que proyecta sobre aquel. Esto es lo decisivo para la prioridad de la obra y su autonomía significativa.

José García Leal  
Universidad de Granada  
Departamento de Filosofía I  
Edificio de la Facultad de Psicología  
18011 Granada  
jgleal@ugr.es