

## POR UNA ESTÉTICA MÍNIMA

Sixto J. Castro

*Universidad de Valladolid*

### 1. EL PAPEL DE LA TEORÍA EN EL ARTE

Mientras que una teoría es un constructo lingüístico que abstrae de la experiencia y generaliza, el arte requiere un juicio particular dentro de un medio sensible. Por eso, el arte y la teoría no pueden examinarse independientemente –porque cómo es entendido y usado el concepto moderno de arte tiene mucho que ver con los modos en que las prácticas artísticas han sido teorizadas–. El arte, en el sentido moderno, es una práctica informada por la teoría, una práctica con un sentido autoconsciente de su propia historia. Pero una explicación histórica del arte no trata sólo de describir los principios generales de la práctica; más bien, los extrae de otros discursos afines, tales como la filosofía o la teoría social, dirigiendo nuevas formas de atención crítica a la práctica. Además, la teoría es esencialmente contestable. Y, aunque la teoría del arte, a diferencia de la crítica de arte, no trata específicamente de mediar entre la experiencia particular y la pública, el mismo proceso de reflexión teórica sobre el arte contribuye a su desarrollo y a enmarcar su recepción<sup>1</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XX la parte teórica de la relación entre teoría y práctica llegó a ser cada vez más dominante: buena parte de las obras de arte contemporáneas carecen de significado, e incluso de valor, sin recurso directo a un contexto teórico, señalado por medio de títulos, descripciones de catálogos, ensayos críticos y otros suplementos textuales. Así pues, es necesario acudir a una caracterización de las teorías del arte para ver en qué medida podemos entender la práctica artística, pues sin una buena teoría no hay una buena práctica, como podemos constatar en todos los momentos de la historia del arte, en los cuales ésta ha estado presidida por la aceptación de deter-

<sup>1</sup> Cf. Carolyn WILDE, «Alberti and the Formation of Modern Art Theory», en Paul SMITH & Carolyn WILDE, *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell, 2002, p. 3.

minadas teorías (Da Vinci, Alberti, etc.) o el rechazo de las mismas, lo cual no constituye sino una forma más de teorizar, contraponiendo a una teoría explícita una teoría al menos implícita (vanguardias, Duchamp, Picasso, etc.).

Para lo que pretendemos desarrollar en el presente artículo, hemos de remontarnos a la obra *Arte* de Clive Bell (1914), que fue especialmente importante para el desarrollo de la estética filosófica en el siglo XX, en el sentido de que Bell conectó su versión del formalismo con el proyecto de avanzar una definición explícita de arte. Según Bell, hablamos sin sentido si no basamos nuestras teorías y pronósticos sobre el arte y sus formas relevantes de apreciación en una definición explícita del arte. A menos que establezcamos qué es el arte, estaremos dando palos de ciego, por así decir.

Bell sostiene que «si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan, habremos resuelto lo que considero el problema central de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos»<sup>2</sup>. La respuesta de Bell es que lo que es compartido por todas las formas de arte es una «forma significativa», pero su respuesta, contestada por numerosos autores, no es relevante para lo que nos interesa. Lo verdaderamente apremiante de la postura de Bell es lo que él considera el problema central de la estética, es decir, el intento de definir el arte de modo que esa definición establezca las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea propiamente clasificado como una obra de arte y que garanticen que es tal cosa.

En efecto, la idea de que una teoría del arte debe ser una definición del concepto de «arte» caracteriza una visión de la estética filosófica<sup>3</sup>. Bajo la etiqueta de estética, los filósofos han estado comprometidos en muchas cosas distintas, pero la búsqueda de una definición distintiva es lo que ha dominado la estética filosófica desde Kant, tanto desde posturas idealistas como empiristas, tal como afirma Morris Weitz: «Cada una de las grandes teorías del arte –Formalismo, Voluntarismo, Emocionalismo, Intelectualismo, Intuicionismo, Organicismo– converge en el intento de establecer las propiedades definitorias del arte. Cada una afirma que es la verdadera teoría, porque ha formulado correctamente en una definición real la naturaleza del arte; y que las otras son falsas porque han dejado fuera alguna propiedad necesaria o suficiente»<sup>4</sup>.

Weitz cree que todas las teorías son erróneas. Para él, la búsqueda de una definición esencialista es imposible, pues ninguna teoría de éstas ha contado

---

<sup>2</sup> Clive BELL, *Art*, Oxford, Oxford University Press 1987, p. 100.

<sup>3</sup> Cf. Gordon GRAHAM, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London and New York, Routledge, 2000, 2ª ed, p. 178.

<sup>4</sup> Morris WEITZ, «The Role of Theory in Aesthetics», en Alex NEILL and Aaron RIDLEY (eds.), *The philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston, McGraw-Hill, 1995, pp. 183-184.

con una aprobación universal o, al menos, amplia. La teoría estética, para Weitz, es un intento lógicamente vano de definir lo que no puede definirse, es decir, de establecer propiedades necesarias y suficientes en lo que no las tiene, concibiendo el concepto de arte como cerrado, cuando es esencialmente abierto. Las definiciones tradicionales no logran encontrar las condiciones necesarias y suficientes del arte. A las obras de arte, según Weitz, les conviene lo que Wittgenstein atribuía a los juegos: entre ellos sólo hay parecidos de familia. A se parece a B, B se parece a C, pero puede ocurrir que entre A y C no exista parecido alguno. No hay esencia compartida por las obras artísticas ni necesariamente propiedades comunes, y si las hay en un tiempo, pueden desaparecer en otro. Queda sólo «una red complicada de semejanzas que se solapan y entrecruzan, de igual modo que podemos decir de los juegos que forman una familia, con semejanzas familiares y sin ningún rasgo común»<sup>5</sup>. Saber qué es el arte no es aprehender una esencia latente o manifiesta, sino reconocer, describir y explicar las cosas a las que llamamos arte en virtud de estas similitudes<sup>6</sup>, y son esos rasgos, que pueden estar presentes en unas obras y no en otras, lo que Weitz llama «criterios de reconocimiento»<sup>7</sup>, que se distinguen de los «criterios de evaluación», que son los que imponen determinados elementos en la excelencia de una obra de arte, para alabarla, por así decir, pero estos criterios de evaluación no son elementos necesarios y suficientes para una definición del arte, sino definiciones «honoríficas» en las que el arte es redefinido en términos de tales criterios, por lo que se rechaza calificar como arte a lo que no los cumpla, pero, de hecho, no son definiciones «reales», sino que dan criterios que pueden convertirse en «criterios de reconocimiento». Lo importante del «criterio de evaluación» es lo que subyace tras él: llevar la atención a determinadas propiedades, que, repetimos, no son necesarias ni suficientes por sí mismas, sino que nos muestran qué mirar y cómo mirar una obra de arte. Cuando nos preguntamos si algo es una obra de arte, *decidimos* si lo es en virtud de esos parecidos de familia, y no hay que buscar nada fáctico más allá. De esta propuesta puede sacarse la conclusión, más allá de la equiparación problemática entre el arte y los juegos, de que la cuestión de qué es el arte, de tipo esencialista, ha de dejar paso a la pregunta «¿de qué tipo es el concepto de arte?»<sup>8</sup>, es decir, se trata de ver, siguiendo los pasos del segundo Wittgenstein, cómo usamos el concepto de arte correctamente. La respuesta es que el concepto de arte ha de ser abierto<sup>9</sup>, y a él se van

<sup>5</sup> Ibid., p. 187. Esto es puesto en duda por Maurice MANDELBAUM, «Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts», en Alex NEILL and Aaron RIDLEY (eds.), o.c., pp. 193-201.

<sup>6</sup> Morris WEITZ, o.c., p. 188.

<sup>7</sup> Ibid., p. 190.

<sup>8</sup> Ibid., p. 187.

<sup>9</sup> Esta tesis es compartida por Denis Dutton. Cf. Denis DUTTON, «But They Don't Have Our Concept of Art» en Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 231.

incorporando nuevas formas de arte en virtud de la decisión. En último término, nos encontramos ante un cierto modo de decisionismo.

Berys Gaut, en «Art as a Cluster Concept»<sup>10</sup>, radicaliza la posición de Weitz y expone la caracterización del arte como un concepto racimo.

Una definición racimo (*cluster account*) es verdadera de un concepto sólo en el caso de que haya propiedades cuya instanciación por un objeto cuente como un asunto de necesidad conceptual para que éste caiga bajo el concepto. Estas propiedades son los *criterios*, entendidos como la posesión de una propiedad de lo que cuenta como materia de necesidad conceptual para que un objeto caiga bajo un concepto.

Si todas las propiedades son instanciadas, el objeto cae bajo el concepto, es decir, son conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto. La consideración racimal también sostiene que si se instancian algunos de los criterios, eso basta para la aplicación del concepto. Además, no hay propiedades que sean individualmente condiciones necesarias para que el objeto caiga bajo el concepto, es decir, no hay ninguna propiedad que todos los objetos que caen bajo el concepto deban poseer, no hay propiedades que sean individualmente necesarias y conjuntamente suficientes para la aplicación del concepto racimo. Pero, aunque no haya condiciones individualmente necesarias para la aplicación de tal concepto, hay condiciones disyuntivamente suficientes, es decir, ha de ser verdad que algunos de los criterios se apliquen si un objeto cae bajo el concepto. Si no fuese así, únicamente habríamos mostrado que hay condiciones suficientes para obtener un concepto, pero no mostraríamos que sea un concepto racimo.

En el caso del arte, supongamos un conjunto de propiedades, por ejemplo, ser bello, ser expresivo, ser original y ser complejo y coherente. Y supongamos que puede mostrarse que si varios subconjuntos de ellas predominan, entonces un objeto es arte, es decir, que ninguna de estas propiedades ha de ser poseída por todas las obras de arte, sino que todas las obras de arte deben poseer algunas de ellas. Entonces no puede definirse el arte en el sentido de dar para ella condiciones individualmente necesarias y suficientes en conjunto, sino que podemos ofrecer una caracterización de ella en términos de criterios. Esta aproximación permite un gran espacio de indeterminación al decidir si la obtención de un determinado subconjunto de propiedades es suficiente para que algo sea arte: habrá muchos casos en los que no estará claro si esto es así. Pero lo importante, para Gaut, es que hay algunos subconjuntos el predominio de cuyos miembros es suficiente para que algo sea arte<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Berys GAUT, «Art as a Cluster Concept», en Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, pp. 25-40.

<sup>11</sup> Id., p. 27.

En este sentido, hay diferencia entre los conceptos racimo y los paradigmas basados en parecidos de familia. Mientras que éstos especifican los rasgos relevantes en términos de parecido de algunos particulares, aquellos los especifican por propiedades generales. En el caso del arte, el concepto racimo se refiere a propiedades tales como las dichas antes, mientras que el paradigma del parecido mantendría que algo es una obra de arte si y sólo si se parece al menos a una de entre algunas obras de arte paradigmáticas especificadas. Así, las teorías del racimo evitan apelar a paradigmas. Además, el parecido es cuestión de propiedades que son poseídas en común, lo que es vacío sin especificación ulterior, mientras que la teoría del racimo hace una afirmación sustancial al especificar qué son las propiedades que son relevantes para determinar si algo es arte.

¿Cómo se decide qué propiedades son parte del racimo? Wittgenstein dice: «¡No pienses, mira!»<sup>12</sup>. Se trata de ver cómo se usa el concepto en el lenguaje. Se suele distinguir entre arte y entretenimiento: el arte debe dar algo más que placer. Tendemos a considerar arte cosas dentro de ciertos géneros bien establecidos, como pinturas u obras musicales. Incluso, fuera de esos géneros, si un objeto es de belleza o creatividad excelentes, lo juzgamos como arte (tal vestido es una obra de arte), y consideramos la ausencia de rasgos como la habilidad, como un impedimento para que algo sea arte (¡yo podría hacer eso!). Muchos de estos criterios han sido adoptados por quienes intentan definir el arte en términos de lo que debería ser (expresión de una emoción, o de imaginación creadora). Pero la teoría del racimo los acepta como criterios, sin considerarlos como especificadores de la noción de arte.

Berys Gaut da algunas de las propiedades cuya presencia es considerada por el juicio ordinario como específicas de algo que es una obra de arte, y cuya ausencia va contra el hecho de que tal obra sea arte<sup>13</sup>: 1) poseer propiedades estéticas positivas, tales como ser bella, graciosa o elegante (que están en la base de la capacidad de proporcionar placer sensible); 2) ser expresivas de emoción; 3) ser intelectualmente desafiantes (cuestionadoras de visiones recibidas y de modos de pensamiento); 4) ser formalmente complejas y coherentes; 5) tener capacidad de evocar significados complejos; 6) exhibir un punto de vista individual; 7) ser un ejercicio de imaginación creadora (ser original); 8) ser un artefacto o representación que sea producto de un alto grado de habilidad; 9) pertenecer a una forma artística establecida (música, pintura, cine, etc.); 10) ser producto de una intención de hacer una obra de arte.

La teoría del racimo sostiene que las obras de arte son productos de acciones, las cuales poseen un número indeterminado de las propiedades listadas. Estas propiedades son ofrecidas sólo como candidatos: si hay algún tipo de objeción contra ellas puede sustituirse un criterio por otro. Lo que le interesa a Gaut es defender el concepto racimo como tal, no una lista particular de cri-

<sup>12</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, I, 66.

<sup>13</sup> Cf. Berys GAUT, o.c., p. 28.

terios. Por ello, los criterios no son individualmente necesarios para que algo sea arte. 1) No todas las obras de arte son bellas o elegantes. Parte del arte del XX se proclama antiestético, pero trata de ser provocativo, escandaloso, como *Las señoritas de Avignon* de Picasso; 2) no todo el arte es expresivo de emoción. Algunas obras están únicamente interesadas en las relaciones formales; 3) no todo arte es intelectualmente desafiante: el arte religioso tradicional busca representar concepciones religiosas bien conocidas; 4) no todo arte tiene una forma compleja y coherente: algunas de las obras de Malevich, como *Cuadrado negro sobre fondo blanco* tienen una forma extremadamente simple, o algunas películas, como la de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz*, son deliberadamente incoherentes, y en general podría decirse lo mismo del surrealismo, el dadaísmo, etc. Además, el arte ha buscado en ocasiones la simplicidad, como la primera música barroca frente a la complicada polifonía renacentista; 5) no todo arte tiene un significado complejo: como ejemplo pueden ponerse las fábulas de Esopo; 6) no todo arte ha buscado la originalidad: la mayoría de las obras de arte derivan de otras y, por ejemplo, el antiguo arte egipcio, rechazaba la originalidad; 7) no todas las obras de arte expresan un punto de vista individual: el caso egipcio vale aquí, al igual que las catedrales europeas, por poner un ejemplo; 8) no todas las obras de arte son productos de un alto grado de habilidad: los *ready-mades* de Duchamp son ejemplo de esto; 9) no todas las obras de arte están en géneros artísticos establecidos: si lo estuviesen, no podrían nacer nuevos géneros artísticos; 10) no todas las obras de arte son productos de la intención de hacer arte: las sociedades primitivas, carentes de nuestro concepto de arte, o el arte popular, son ejemplos de ello.

¿Podría pensarse en una obra de arte carente de todas las propiedades enunciadas por los criterios? Gaut piensa que no<sup>14</sup>, y aún, si así fuese, el concepto racimo respondería añadiendo todo lo que parece relevante como criterio al racimo, es decir, modificando el contenido de la lista, pero no su estructura. De aquí que pueda pensarse que los criterios delineados, según Gaut, o al menos alguna extensión de ellos, son disyuntivamente necesarios para que un objeto sea una obra de arte.

Para Gaut, la conceptualización racimo elimina las dificultades a las que se enfrentan las definiciones funcionalista, institucional e histórica. El gran problema del funcionalismo, que trata de definir el arte en razón de su función, es que las funciones del arte son demasiado variadas para ser captadas en una definición. En general, los funcionalistas hablan de que el arte proporciona una experiencia estética, placer o interés, pero aquí no entrarían, por ejemplo, los *ready-mades* de Duchamp. La definición racimo subraya, por el contrario, la pluralidad de factores que hacen de algo arte, con lo que no le preocupa la variedad de funciones del arte. Las definiciones institucionales, por su parte, sostienen que lo que hace de algo arte es que su estatuto le haya sido conferido por algún miembro del mundo del arte. Aparte del problema

---

<sup>14</sup> Cf. *Ibid.*, p. 32.

de si realmente existe tal institución con capacidad de conferir estatuto, hay una dificultad subyacente a todas estas definiciones, según Gaut: si los representantes del mundo del arte tienen buenas razones para conferir el estatuto de arte a un objeto, entonces es cualquier cosa que justifique estas razones, p.ej., que el objeto tenga ciertas propiedades, lo que justifica las afirmaciones de que el objeto es arte, de modo que la concesión institucional del estatuto es irrelevante. O si los representantes del mundo del arte no tienen razones para conferir ese estatuto, no hay razones para reconocer esta concesión, con lo que los poderes de concesión son irrelevantes. La definición racimo evita esto al no hacer uso de la noción de mundo del arte. Finalmente, las definiciones históricas definen los objetos de arte en términos de alguna relación histórico-artística con algunos objetos de arte epistémicamente privilegiados. Son pues, estructuralmente semejantes a las definiciones por parecidos de familia. Además, puede haber objetos de arte reconocibles como tales sin relación histórica significativa con otros objetos artísticos. Al no apelar a la noción de relación histórica significativa, la definición racimo nos permite evitar esta dificultad.

Además, la explicación racimo explica por qué algunas actividades (como el arte culinario) parecen estar cerca de las fronteras del arte sin ser claramente arte, dado que comparten varias propiedades del arte (creación individual, dar placer), mientras que carecen de otros criterios relevantes (expresar emoción, evocar significados complejos, no ser producto de una intención artística). Ahora bien, como se mostrará un poco más adelante, Gaut, con esta afirmación, cae en una *petitio principii*.

Según la explicación racimo las demás definiciones se fijan en un criterio particular y lo consideran una condición necesaria y suficiente: las expresivistas, la expresión de una emoción; las formalistas, el de la forma compleja y coherente; las funcionalistas, la experiencia estética. He ahí el problema de todas las definiciones. En definitiva, para Gaut<sup>15</sup>, el punto central es que no se puede dar una definición de arte en términos de condiciones necesarias individualmente y suficientes en conjunto, sino que debe darse una definición disjunta de la forma especificada.

Ahora bien, como ha quedado claro, Gaut decide no especificar cuáles son los criterios *relevantes* para la consideración de algo como arte, porque, de hacerlo así, su teoría se hubiera vuelto, sin más, esencialista (y de ahí la *petitio principii* a la que acabamos de aludir). El problema de su aproximación es que es tan abierta que es difícil decidir qué criterios no son susceptibles de ser incorporados a su definición. En efecto, Gaut establece unos límites difusos, unos indicadores, pero se niega a ir más allá. De este modo, la aproximación racimal se mantiene en un gran espacio de indeterminación. No hay una esencia propia del arte, más bien las obras de arte tienen una existencia pro-

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, p. 40.

pia y pueden ir ampliando el concepto de arte, sin límites claramente determinados. Pero esa negativa a establecer ciertos límites, por más difusos que estos sean, acaba disolviendo la posibilidad de una definición, a saber, es imposible discriminar qué es arte y qué no lo es, porque todo lo que vaya apareciendo con intención de ser arte puede exhibir sus propios criterios y exigir que se acepten como tales.

Tanto la aproximación de Weitz como la propuesta de Gaut son antiesencialistas, y rechazan toda definición funcionalista o procedimental. En defensa de la prudencia de ambos está el hecho de que la definición kantiana de lo estético como «finalidad sin fin», el «intuicionismo» de Croce, la «forma significante» de Bell, el «sentimiento simbólico» de Langer han tenido más críticos que defensores, en la medida en que hay muchas obras de arte a las que la teoría no se acomoda. Las definiciones filosóficas de arte implican invariablemente una generalización sin garantías. Para resolver esta dificultad, los filósofos afirman que si una obra de arte no encaja en su definición, no es «arte propio» o «arte verdadero». De este modo, una definición *descriptiva* se convierte en una *normativa* o *prescriptiva*. La diferencia es que una definición descriptiva trata de incluir todas las cosas llamadas arte, mientras que la normativa clasifica de entre las cosas conocidas como arte aquellas que verdaderamente merecen la etiqueta. Pero, de nuevo, el problema de las definiciones descriptivas es su alto grado de indeterminación. Si no somos capaces de describir más que lo que hay, dejando las puertas totalmente abiertas para cualquier cosa que viniere, la conceptualización que asumamos no servirá absolutamente para nada. De hecho, nadie duda de que muchas de las obras contemporáneas que se presentan como arte son más producto del mercado que de la «verdadera» necesidad, intención o búsqueda de hacer arte. Por eso, si bien en la línea de Gaut, Dutton sostiene que el concepto de arte es abierto, pero discrepa de él al afirmar que eso no significa que no haya ningún principio que haga válido el traer nuevos objetos y representaciones bajo la categoría de arte. Debe haber elementos estables en su significado. Negar esto traería como consecuencia que podemos llamar arbitrariamente arte a cualquier cosa<sup>16</sup>. En cierto modo, por ahí van las tesis de Danto: «mientras buscamos captar la esencia del arte –o por hablar menos pomposamente, de una definición filosófica adecuada de arte– nuestra tarea es inmediatamente facilitada al reconocer que la extensión del término “obra de arte” es ahora abierta, de modo que, en efecto, vivimos en un tiempo en que todo es posible para los artistas»<sup>17</sup>. En efecto, vivimos en un período posthistórico, y siguiendo a Hegel, Danto sostiene que la libertad define este período posthistórico del arte: «El sentido en el que todo es posible es que no hay constreñimientos a priori acerca de qué puede parecer una obra de arte visual, de modo que cualquier cosa visible puede ser una obra visual. Esto es parte de

<sup>16</sup> Cf. Denis DUTTON, o.c., p. 231.

<sup>17</sup> Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 206.

lo que significa realmente vivir al final de la historia del arte»<sup>18</sup>. Esta situación ha llevado a Robert Irwin a afirmar que el término arte «ha venido a significar tantas cosas que no significa ya nada»<sup>19</sup>. O, como dice Dino Formaggio, «Arte es todo aquello a que los hombres llaman arte»<sup>20</sup>. La pregunta es: ¿qué hombres? Porque no existen los hombres como un universal, sino que existen grupos de hombres ante una obra de arte. Unos deciden que algo es arte y otros que no, o mejor, que no lo pueden aceptar como tal, en la medida en que socava concepciones arraigadas de lo que el arte debería ser. Y como nos es imposible, según hemos visto, determinar qué es el arte, hemos de orientar nuestra reflexión hacia lo que debería ser el arte, con un cierto impulso normativo, aunque eso, en principio, nos suene a falacia naturalista y a constrictión. Pero, en mi opinión, es necesaria una cierta normativa, como existe en otras instituciones sociales, en la cual puede ejercerse la libertad, porque la libertad que no está situada no es verdadera libertad, sino la auténtica falacia. Soy consciente de que esta opinión puede sonar retrógrada, en la medida en que la libertad suele ser concebida como ausencia de toda constrictión. Pero una libertad sin marcos es lo mismo que una gramática sin unas ciertas reglas, incapaz de dar razón de sí misma. Por eso hago mía y creo interpretar correctamente la tesis de Noël Carroll, para quien «la tarea recurrente de la filosofía del arte, de hecho, ha sido proporcionar medios para identificar obras nuevas y emergentes, particularmente obras de un tipo revolucionario, como arte»<sup>21</sup>. Tratemos, pues, de ofrecer criterios de identificación que, a la vez, nos servirán como criterios de explicación.

## 2. PROPUESTA DE UN NUEVO MODELO

La libertad omnímoda del artista occidental es un residuo mítico que venimos arrastrando no ya desde el Romanticismo y las vanguardias, sino desde el mismo Renacimiento (Alberti, da Vinci y sobre todo Ficino). El artista se configura como un dios creador en la época romántica, y la teoría kantiana del genio, piedra de toque de la estética romántica, viene a subrayar esta cuestión. Esta idea es bien tardía, y no se aplica sino retroactivamente a los artistas del pasado, que en muchos casos eran únicamente gente habilitada, bien entrenada por medio del aprendizaje escolar y que no tenían la idea de dejar fluir su propia subjetividad. Antes de esa época, el artista en occidente era un siervo que trabajaba por encargo, creando un arte eminentemente funcional, cuyo objetivo era ilustrar, instruir, deleitar, glorificar a Dios o a los mecenas, mejorar el contexto social o hacerlo más placentero. De este

<sup>18</sup> Ibid., p. 206.

<sup>19</sup> Citado por Cynthia FREELAND, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 214.

<sup>20</sup> Dino FORMAGGIO, *Arte*, Barcelona, Labor 1976, p. 11.

<sup>21</sup> Noël CARROLL, «Historical Narratives and the Philosophy of Art», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 314. Reimpreso en Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 102.

modo, hay que aceptar que la noción de arte en occidente va más allá de los límites de las Bellas Artes, que sólo son una parte de un género más amplio, como demuestra la historia anterior a la aparición de este concepto, donde el arte se concebía como τέχνη, y como muestra el surgimiento contemporáneo de numerosos géneros de arte, enormemente diversos. Ahora bien, la idea del artista como dios debe caer, ha llegado su hora, como ha llegado la hora de todos los dioses que se ha ido creando la sociedad: científicos, filósofos, políticos, etc. Además, ¿quién determina quién es artista? ¿Basta con que yo mismo me proclame artista? Lejos de mí pretender conculcar libertades, pero la libertad omnímoda deja de ser tal y hace colapsar el concepto de libertad. La mayoría de nosotros estamos convencidos de que no todo lo que aparece en los museos y en las galerías es arte, salvo si se acepta la visión más extrema de la teoría institucional, muy criticada, en la medida en que delega en esa institución el poder de determinar qué es y qué no es arte. Pero de una aproximación institucional menos extrema pueden extraerse valiosas conclusiones. De este modo, lo que propongo es configurar de un modo funcional la "institución arte", teniendo muy presentes los elementos que conforman contemporáneamente la obra de arte, la cual, frente a la concepción clásica del acabamiento de la obra como valor absoluto y requisito imprescindible de la misma, postula en no pocas ocasiones el inacabamiento como valor propio. Las artes del XX han promovido valores cuyo carácter común es la oposición al mismo acabamiento, como p.ej., lo espontáneo (*happening*, música estocástica), lo inmediato, lo perecedero y lo efímero (*performance*, improvisación-jazz, las instalaciones<sup>22</sup>), lo múltiple (artes fotomecánicas), el gesto (*action painting*). Así pues, procedamos a configurar la "institución arte" de modo que pueda ayudarnos a traer al mundo del arte obras emergentes, sin preocuparnos de lo que ya está consagrado como arte, pues sería ridículo, desde mi punto de vista, analizar si las Meninas son arte o si la obra de Bach es arte. Lo que me preocupa es saber si las obras de Damien Hirst, las de Christo, o las instalaciones que habitualmente nos encontramos en cualquier sala de exposiciones pueden llamarse arte o, simplemente, experimento. Porque hay que tener presente que el término arte es un parapeto muy cómodo y seguro tras el que cobijarse. Pero son muy pocos los que confiesan que su actividad es puramente experimental y que rechazan ampararse bajo ese escudo epistemológico y de enorme influencia social que es el arte, que, al mismo tiempo, tiene una enorme capacidad para absorber nuevos fenómenos. La prueba de ello es que también hay un «arte experimental».

Es sintomático que las tesis de Louis Torres y Michelle M. Kamhi, que, partiendo de la filosofía de Ayn Rand, rechazan todo el arte abstracto como arte, además de la fotografía, las artes decorativas, la música y la danza de vanguardia y otra serie de cosas que empiezan por los calificativos de «pop»,

---

<sup>22</sup> Conviene anotar en este punto una cuestión de no poca importancia. Las obras transitorias y efímeras de artistas como Christo y Jeanne-Claude plantean un revulsivo al mercado del arte, en la medida en que son obras perecederas que *no pueden ser vendidas*.

«conceptual», etc., que normal y contemporáneamente consideramos como arte, hayan encontrado un eco tan enorme y soliviantado en los foros de debate sobre teoría del arte<sup>23</sup>. Claro está que yo no me alinee con ellas. Sostener que la obra de Kandinski no es arte es llevar demasiado lejos unos supuestos puntos de partida de teoría del arte. Desde luego yo no comparto su propuesta. Pero su obra tiene, desde mi punto de vista, el interés de mostrar cómo toda definición «fuerte» del arte, que determine y delimite qué es arte (si bien en este caso de un modo excesivo) encuentra un rechazo automático entre los artistas y los teóricos. De nuevo la herencia del artista como dios creador y del genio. Esta claro que la total indefinición es tan perniciosa como la constricción absoluta. ¿Dónde encontrar un término medio?

Podemos empezar trayendo a nuestro terreno el análisis de I. T. Ramsey, entre otros autores que siguen la senda analítica de la crítica del lenguaje religioso, para quien en la base del lenguaje religioso están las «situaciones de apertura», aquellas en las que se revela algo más que los puros hechos. Así, por ejemplo, para el pescador de caña es importante pescar y quien no ha estado en la situación de apertura en la que él se encuentra no podrá entender su razonamiento ni cómo parece rechazar los inconvenientes de la pesca. Para él «pescar es pescar» (tautología significativa). Cuando el oyente escucha al hablante puede saltar una chispa, de modo que el oyente comprenda que el otro dice la verdad. Se da entonces la situación de apertura. En ella se comprende no sólo que el pescar con caña es el placer supremo, sino que se nos manifiestan al tiempo contextos objetivos hasta entonces ocultos, con lo que puede, entonces, comprenderse la conducta total del pescador. La situación de apertura típicamente religiosa es la apertura cósmica, en la que se da una intuición inesperada del sentido de todo el universo y una conciencia de que existe algo que sobrepasa lo observable. Desde este punto de vista, habría también una situación de apertura típicamente artística en la que comprendemos la obra de arte en una intuición súbita de su «significado». Podría equipararse esta intuición a la comprensión heideggeriana de que «la obra en cuanto obra establece un mundo», es decir, «la obra, descollando sobre sí misma, abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia»<sup>24</sup>, es acontecer de una nueva *ποίησις* que abre el mundo.

Supongamos, pues, que algo puede acceder al estatuto de obra de arte si provoca en el público esta apertura artística, que no tiene que estar ligada a nada en concreto de modo exclusivo: ni a la «forma significativa», ni a la «emoción», ni al desarrollo de una habilidad excepcional, etc. Y supongamos, parafraseando a Hume, que todos podemos experimentar esa apertura artís-

<sup>23</sup> Cf. Louis TORRES & Michelle Marder KAMHI, *What Art Is. The Esthetic Theory of Ayn Rand*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 2000, pp. 132-324.

<sup>24</sup> «In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib», Martin HEIDEGGER, «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege, Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, Band 5, p. 30. Traducción española: *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, México, FCE, 1995, p. 74.

tica si nuestra disposición es idealmente perfecta<sup>25</sup>, es decir, si somos capaces de percibir las propiedades relevantes de la obra, desde todos los puntos de vista, carentes de prejuicios y competentemente dotados en materia artística. De ser así, nos convertiremos en lo que Hume denomina «jueces verdaderos», cuyo veredicto conjunto puede convertir algo en obra de arte. Sin más, estamos en el terreno de la intersubjetividad, porque buscamos ese veredicto común, compartido y dialogado. Al igual que se habla contemporáneamente de una ética mínima, podemos hablar, basándonos en este tipo de apreciaciones, en una estética mínima que puede ayudar a clarificar qué es y qué no es arte. Y con esto no pretendo aproximarme ontológicamente al arte, buscar su esencia; al contrario, me contento con una aproximación dialógica y hermenéutica que, al menos en nuestro ámbito occidental, puede contribuir a la tarea que me propongo.

Supuesto ese diálogo ideal inicial, ¿por qué no institucionalizarlo? Al igual que en otros ámbitos existen foros institucionales que son rueda de transmisión de ese diálogo, ¿por qué no puede suceder lo mismo en estética? Es bien cierto que en el mundo del arte no existe una institución al modo de la legal, la eclesiástica, la universitaria, la médica, etc. con representantes bien determinados y aceptados por la sociedad, que transmiten y perpetúan la institución: uno se convierte en profesor universitario o en abogado si y sólo si otros miembros de esa institución así lo determinan. La ausencia de esa estructura formal en el ámbito del arte ha hecho que el poder de determinar qué es arte recaiga en galeristas, marchantes, críticos habitualmente proclives a aceptar cualquier cosa como arte o directores de museos. Es claro que acceder a un museo es entrar en un recinto cuasi-sagrado en el que reina un silencio reverencial y una actitud contemplativa, hija también de la reflexión kantiana en torno al arte, que, claro está, no tiene por qué ser, ni mucho menos, la única respuesta posible ante una obra de arte. Una obra de arte puede provocar horror, rechazo, asco e incluso risa, y todas esas respuestas pueden ser igualmente fieles a la situación de apertura artística. Pero los museos hoy se han convertido en «máquinas de cultura», en palabras de José Jiménez, que legitiman propuestas artísticas y que configuran un universo de consumidores de productos museísticos y del propio museo como mercancía cultural, habiendo perdido su original función pedagógica<sup>26</sup>. Por eso, el público del arte no debe delegar en instituciones ajenas a él mismo la consideración de la obra como obra de arte. Y sin embargo, es necesaria una cierta institucionalización del arte, como lo es la institucionalización del derecho o de la medicina. ¿Por qué rechazamos, sin más, a un médico que no venga avalado por un título universitario y una oposición y aceptamos en muchas ocasiones, también sin más, a un individuo que se autoproclama artista? ¿Simplemente porque expresa su propia subjetividad a partir de sus obras? Ya ha quedado

<sup>25</sup> Cf. David HUME, «Sobre la norma del gusto», en David HUME, *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989, pp. 23-52.

<sup>26</sup> Cf. José JIMÉNEZ, *Teoría del arte*, Neometrópolis, Madrid, Alianza, 2002, p. 157.

claro que el mito del genio ha desaparecido como si de un metarrelato se tratase. Es necesario, pues, volver a la institución, pero, claro está, muy revisada, para que pueda cumplir su función de desarrollar esa estética de mínimos que propugnamos.

La definición institucional de Dickie ha pasado por muchas fases, pero podemos considerar la que dio allá por 1974: «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatuto de candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)»<sup>27</sup>. Esta definición planteó muchas críticas, que pueden ejemplificarse y resumirse en las de Richard Wollheim: «¿Tiene el mundo del arte realmente representantes? De ser así, ¿cuándo, dónde y cómo nombra a sus representantes? En caso de existir tales representantes, ¿pasan revista a todos los candidatos al *status* de arte y, al tiempo que lo confieren a algunos, se lo niegan a otros? ¿Qué constancia queda de tales confianzas o negaciones?, y ¿está el *status* como tal sometido a revisión? En tal caso, ¿cada cuánto tiempo, cómo y por quién? Y por último, aunque no en importancia, ¿existe realmente eso que se llama el mundo del arte, poseedor de la coherencia de un grupo social, capaz de tener representantes, que a su vez son capaces de ejecutar actos que la sociedad no tiene más remedio que reconocer?»<sup>28</sup>.

Para hacer frente a las críticas, Dickie reformuló su definición en 1984, a base de cinco subdefiniciones, que son las nociones nucleares de la teoría institucional del arte<sup>29</sup>: primero, un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte; segundo, una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado a un público del mundo del arte; tercero, un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para comprender un objeto que les es presentado; cuarto, el mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte; y finalmente, un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. El «mundo del arte» es el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etc. En esta definición los perfiles monolíticamente institucionalistas de la primera que-

<sup>27</sup> George DICKIE, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, New York, Cornell University Press, 1974, p. 34: «A work of art in the classificatory sense is (1) an artefact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the art world)».

<sup>28</sup> Richard WOLLHEIM, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 21.

<sup>29</sup> Cf. George DICKIE, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven, 1984, pp. 80-82: «An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. The artworld is the totality of all artworld systems. An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public».

dan, en cierto modo, diluidos, pero eso no significa que desaparezcan del todo. Y no es necesario, desde nuestro punto de vista, que lo hagan, sino que se democraticen en un juego dialógico en el que intervengan, en igualdad de condiciones, todos los observadores ideales que concurren en la institución artística, desde el artista mismo al público que experimenta una situación de apertura típicamente artística, para llegar a esa estética mínima que, sin cerrar las puertas a ninguna de las manifestaciones artísticas emergentes, pueda juzgarlas con libertad y darles con conocimiento la etiqueta de arte o no. Porque el hecho es que la institución que propone Dickie es lo suficientemente amplia como para contener lo que conscientemente se presenta como anti-arte y como anti-estético, y reconvertirlo en arte, lo cual no es de recibo. La democratización del mundo del arte y de la institución que lo acompaña puede dar lugar a deshacer estos equívocos, en la medida en que, parafraseando a Apel, los círculos decisorios se amplían considerablemente y hacen concurrir en pie de igualdad, como sujetos comunicativamente competentes e interlocutores válidos, a críticos, teóricos, artistas y público, convirtiéndolos en co-sujetos que argumentan en busca de un acuerdo intersubjetivo, y en poderes que se controlan mutuamente, frente al poder absoluto que actualmente está en manos de los profesionales del arte.

Así pues, una estética dialógica puede dar lugar a una estética de mínimos que, sin descuidar las expresiones artísticas que podemos llamar "máximas", las cuales entrarían sin lugar a dudas en este reducto dialógico compartido, delinee las líneas maestras para reconocer algo como arte y lo que es experimento como experimento, sin detrimento alguno de su valor experimental. Desde luego esta estética mínima evolucionará con el tiempo, con el desarrollo de los horizontes de comprensión, pero sin lugar a dudas, podrá ayudar a determinar qué es arte para una sociedad y un tiempo determinados, sin pretensiones de universalidad ni de eternidad y sin constreñir, desde luego, el espíritu creador, antes bien, proporcionándole un marco en el que desarrollarse.

Finalmente, quisiera subrayar el hecho de que cualquier propuesta teórica tiene sus correlatos en decisiones políticas, educativas, económicas, sociales, culturales, etc., que requieren comprender cómo se usa el término «arte» y qué significa, pues según se entienda de un modo u otro habrá actividades que serán financiadas o no por el erario público, habrá objetos que se incluirán o no en los museos, habrá personajes y obras que se explicarán en las escuelas, y se dará valor monetario a unos objetos en detrimento de otros. Los expertos en estética, que no los profesionales de la misma, tendrán que contribuir a dar una respuesta dialógica a estas cuestiones públicas y prácticas, que nos afectan a todos, tratando de definir mediante ese diálogo público y contrastado qué es una «obra de arte», sin mantenerse al margen de las polémicas que provocan determinadas cosas que pretenden alcanzar tal estatuto.