

# ONTOLOGÍA DEL ARTE

Tendencias filosóficas  
sobre el arte contemporáneo



Cristian Camilo Vélez  
Catalina Tobón Jaramillo  
Milena Parra Jaramillo



## Cristian Camilo Vélez

Doctor(c) en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia y Filósofo de esta misma Universidad. Actualmente es Docente Interno (Titular) adscrito a la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana. Trabaja en las áreas de Epistemología, Estética y Ciencias Cognitivas. En conjunto con Didier Correa es editor y coautor del libro *Estudios del Diseño: estética, comunicación y proyecto* (2017) del Sello Editorial de la UPB.  
Correo electrónico: cristian.velez@upb.edu.co

## Catalina Tobón Jaramillo

Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, Diseñadora Gráfica de la Universidad Pontificia Bolivariana. Actualmente se desempeña como docente investigadora en la Facultad de Diseño Gráfico de esa misma universidad. Es miembro activo de la línea de investigación en estética y comunicación visual del Grupo de Investigación en Diseño Gráfico -GIDG-. Asimismo, coordina el Semillero de Investigación en Diseño Gráfico -SIDG-, y su línea de investigación en estética y comunicación visual *Aisthesis*.  
Correo electrónico: catalina.tobon@upb.edu.co

## Milena Parra Jaramillo

Magíster en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Filóloga Hispanista y Licenciada en Humanidades de la Universidad de Antioquia. Actualmente se desempeña como docente de los programas de Estudios Literarios e Ingeniería en Diseño de Entretenimiento Digital de la UPB. Participó en la edición crítica y facsimilar de la obra *Teatro Crítico Americano* (2017) y realizó la edición de la antología de hiperrelatos de estudiantes *Lexias* (2017), ambos libros publicados por el Sello Editorial de la UPB.  
Correo electrónico: johanna.parra@upb.edu.co

# ONTOLOGÍA DEL ARTE

## Tendencias filosóficas sobre el arte contemporáneo

Cristian Camilo Vélez  
Catalina Tobón Jaramillo  
Milena Parra Jaramillo



701  
V436

Vélez, Cristian Camilo, autor  
Ontología del arte. Tendencias filosóficas sobre el arte contemporáneo / Cristian Camilo Vélez, Catalina Tobón Jaramillo y Milena Parra Jaramillo -- Medellín: UPB. 2018.  
204 p: 17 x 24 cm.  
ISBN: 978-958-764-570-5

1. Arte contemporáneo – 2. Filosofía del arte – 3. Ontologías (Arte) – 4. Estética – I. Tobón Jaramillo, Catalina, autor – II. Parra Jaramillo, Milena, autor – III. Título

CO-MdUPB / spa / rda  
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Cristian Camilo Vélez  
© Catalina Tobón Jaramillo  
© Milena Parra Jaramillo  
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana  
Vigilada Mineducación

**Ontología del arte. Tendencias filosóficas sobre el arte contemporáneo**  
ISBN: 978-958-764-570-5  
ISBN: 978-958-764-571-2 (versión digital)  
Primera edición, 2018  
Escuela de Arquitectura y Diseño  
Facultad de Diseño Gráfico

**Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:** Mons. Ricardo Tobón Restrepo  
**Rector General:** Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda  
**Vicerrector Académico:** Álvaro Gómez Fernández  
**Decana de la Escuela de Arquitectura y Diseño:** Juliana Restrepo Jaramillo  
**Directora de la Facultad de Diseño Gráfico:** Beatriz Builes Restrepo  
**Editor:** Juan Carlos Rodas Montoya  
**Coordinación de Producción:** Ana Milena Gómez Correa  
**Corrección de Estilo:** Santiago Gallego  
**Diagramación:** Geovany Snehider Serna Velásquez  
**Imagen de Portada:** Max Pixel. Licencia Creative Commons CCO 1.0 www.maxpixel.net

**Dirección Editorial:**  
Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2018  
E-mail: editorial@upb.edu.co  
www.upb.edu.co  
Telefax: (57)(4) 354 4565  
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

**Radicado:** 1706-02-05-18

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

## Contenido

Introducción .....	9
<b>Primera parte. Ontologías generales sobre el concepto de arte .....</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo I. La condición de artisticidad:</b>	
teorías descriptivas y prescriptivas .....	19
1. La configuración del concepto contemporáneo de arte .....	19
1.1 Renato Barilli: una concepción materialista de las artes visuales ....	20
1.2 Arthur Danto: el paso de una concepción moderna a una concepción contemporánea del arte .....	26
2. La discusión teórica en torno al arte contemporáneo .....	32
2.1 Panorama de la situación actual de la teoría del arte en general .....	33
2.2 Las teorías tradicionales o descriptivas .....	36
2.3 Las teorías normativas o prescriptivas .....	40
2.4 Una tercera vía: las teorías sociológicas .....	42
2.5 Perspectivas para una reflexión teórica en torno al arte contemporáneo .....	45
Referencias .....	46
<b>Capítulo II. Las teorías esteticistas del arte y el relativismo histórico .....</b>	<b>49</b>
1. El mito de la desmaterialización del arte y la postura conceptualista .....	50
2. La concepción estética del arte: la experiencia y las propiedades estéticas .....	56
3. El enfoque expresivista: una variante popularizada del esencialismo ....	62
4. Sobre la expresividad radical como fuente de una teoría idealista del arte .....	68
5. El relativismo histórico de las teorías convencionalistas del arte .....	76
Referencias .....	83

<b>Capítulo III. El convencionalismo y la teoría institucional del arte</b> .....	85
1. La teoría convencionalista del mundo del arte .....	85
1.1 Mundo del arte y mundo literario .....	91
2. La teoría institucional del arte .....	98
2.1 La importancia de la artefactualidad .....	101
2.2 Naturaleza institucional del arte .....	104
3. Consideraciones finales .....	109
Referencias .....	113
<b>Segunda parte. Ontologías particulares</b>	
<b>sobre productos del campo artístico</b> .....	<b>115</b>
<b>Capítulo IV. Prácticas artísticas de participación</b>	
y colectividad: una concepción prescriptiva.....	117
1. Las prácticas artísticas de participación	
y colectividad: un caso de estudio.....	118
2. Circunstancias sociales e históricas en el marco de las cuales	
se configuran y legitiman las prácticas artísticas	
de participación y colectividad.....	122
2.1 La vertiente activista .....	125
2.2 La vertiente situacionista .....	126
2.3 La vertiente multiculturalista.....	128
3. Prácticas artísticas de participación y colectividad:	
un abordaje prescriptivo .....	132
Referencias .....	136
<b>Capítulo V. Perspectivas sociológicas sobre las artes literarias</b> .....	139
1. La urgencia del concepto de campo literario.....	140
1.2 Emergencia del campo literario .....	141
1.3 Baudelaire y Flaubert: héroes fundadores del campo literario.....	143
1.4 Definición de campo literario: su estructura y funcionamiento.....	145
2. Fundamentos de la institucionalización de la literatura.....	152
2.1 La institución literaria como aparato ideológico	
y la utopía de la no funcionalidad.....	154
2.2 Instancias y mecanismos de la institución literaria .....	159
2.3 Literaturas minoritarias .....	164
3. Consideraciones finales .....	165
Referencias .....	169

<b>Capítulo VI. Una biofilosofía de las imágenes y de la cultura visual</b> .....	171
1. Una concepción de la cultura visual y de su relación	
con la historia del arte.....	172
2. La naturaleza de la mente: el trasfondo biológico	
de la civilización de la imagen .....	178
3. Las fuentes visuales de la cultura frente	
al concepto biológico de mundo .....	185
4. Cultura e imagen: la idea de un sistema visual de significación.....	189
5. El mecanismo de las imágenes:	
visualización y memoria exteriorizada .....	193
6. Algunas conclusiones ontológicas sobre las imágenes .....	199
Referencias.....	202

## Introducción

Las profundas transformaciones que se han hecho patentes en la producción artística a lo largo del siglo XX, y sus ecos en las primeras décadas del siglo XXI, han traído consigo una serie de interrogantes que, vistos en conjunto, no son otra cosa que la resonancia de una ya antigua pregunta: “¿qué es, *realmente*, el arte?”. Hoy, cuando los artefactos a los que nos referimos como “obras de arte” pueden tomar la forma de cualquier objeto cotidiano o incluso no tomar forma alguna, cuando es legítimo para los artistas abordar cualquier tópico y perseguir cualquier propósito por medio de su obra, cuando el sentido de las piezas que se exhiben en bienales y museos nos es, en la mayoría de los casos, oscuro, es difícil no preguntarnos: “¿Por qué razón es *esto* una obra de arte?”, “¿en qué reside *aquello* que permite distinguirlo de otras producciones y prácticas humanas?”, “¿por qué motivos es *valioso*?”.

Como es sabido, la pregunta por la naturaleza de aquello a lo que llamamos “arte” ha tenido, a lo largo de la historia, diferentes respuestas que se han sucedido unas a otras. Formuladas en el marco de las que hoy podemos llamar “teorías canónicas del arte”, estas explicaciones en torno a *lo que es el arte* han conseguido aclarar varias de las cuestiones suscitadas por la producción artística de determinados momentos históricos. Se trata, pues, de soluciones parciales, circunstanciales, que han perdido su capacidad de ofrecer una elucidación definitiva a partir del momento en que los propósitos atribuidos a la práctica artística, los procedimientos o la forma final que toman las piezas terminadas se han transformado. Numerosos casos históricos analizados por algunos de los más prestigiosos teóricos del arte contemporáneo han revelado que no contamos con criterios universales que nos permitan decidir cuándo hay arte; o mejor,

es imposible hallar las condiciones *internas* suficientes y necesarias (formales, estéticas o simbólicas) para determinar la clase de objetos, procesos o acciones que han sido, son y serán arte.

La evidente dificultad que supone el plantear una respuesta extensible a cualquier forma de producción artística imaginable ha derivado en un escepticismo casi generalizado en el ámbito de la teoría y la crítica contemporáneas. El hecho de que hoy cualquier objeto, acción o idea pueda llegar a ser considerado una obra de arte, sumado a los desacuerdos en torno a la función, el sentido y el valor de aquellos artefactos y prácticas que hemos identificado como “artísticos”, han llevado a muchos a cuestionar la pertinencia de las reflexiones encaminadas a dilucidar los criterios que nos permiten distinguir entre el arte y los demás objetos que componen el mundo. Sin embargo, la que para algunos parece ser una discusión bizantina continúa ocupando un lugar importante en el marco de los debates filosóficos actuales; ciertamente, los planteamientos formulados por filósofos contemporáneos del arte han abierto un horizonte reflexivo de gran riqueza y complejidad enfocado en nuevas perspectivas de análisis —generalmente convencionalistas— del problema ontológico del arte.

La posibilidad de proporcionar una solución afirmativa al problema de la naturaleza del arte ha supuesto, sin embargo, abandonar el escepticismo planteado por la corriente wittgensteiniana, orientada hacia un antiesencialismo del arte. La narración estándar de este hecho histórico-filosófico es la siguiente: Morris Weitz, conocido como el primer antiesencialista por expresar sus sospechas frente a las definiciones del arte dadas por la estética tradicional, en vez de intentar solucionar la clásica pregunta “¿qué es el arte?”, planteó un nuevo interrogante: “¿qué tipo de concepto es este de ‘arte?’”. Este provocador interrogante lo llevaría a concluir que el arte es un “concepto abierto” (“*open concept*”), esto es, un concepto mutable que se acomoda a las particularidades y exigencias de determinado momento histórico. Por consiguiente, el concepto de “arte” no podía ser definido en virtud de cualidades y condiciones de inmutabilidad: el arte no tendría propiedades esenciales. Para llegar a esta conclusión, el filósofo empleó el popular concepto de “parecido de familia” de Wittgenstein, recurso según el cual aun cuando se busquen semejanzas entre un conjunto de objetos dados, tales semejanzas no permitirían identificar una esencia compartida por todos ellos.

A propósito, el argumento antiesencialista basado en los parecidos de familia tiene como punto de partida un ejemplo clásico del segundo Wittgenstein sobre “el juego”, quizá el más citado por la estética analítica. Este ejemplo se suele exponer así: sabemos jugar los juegos y más o menos todos sabemos qué son;

no obstante, la comparación que se establece entre ellos, con el fin de encontrar una cualidad inherente a todos, que sirva para definir qué es el juego, no respalda una condición de suficiencia y necesidad. En cuanto al arte, si se compara una pintura dada con otra que tradicionalmente es conocida como “artística” —cuya *artisticidad* no se pondría en tela de juicio, como podría ser *La Gioconda* de Leonardo da Vinci—, el parecido entre ambas no serviría para concretar una definición de obra de arte (ni siquiera para definir lo que es una pintura en tanto obra artística). Así, el experimento mental de Wittgenstein acerca de los juegos —cuya motivación es la necesidad de mostrar un antiesencialismo sobre el significado de las palabras— conducía a un antiesencialismo sobre la *definibilidad* del juego: la imposibilidad e inutilidad que reviste todo intento por definir la naturaleza del juego. Weitz fue el primero en aplicar estos mismos argumentos al caso del arte, y llegó a concluir que tratar de definirlo, en virtud de su naturaleza intrínseca, es una empresa innecesaria e improbable. Posteriormente, Paul Ziff llegaría a resultados similares: señaló la mutabilidad de la función del arte en relación con la transformación de la sociedad, y una correspondiente *indefinibilidad* (universal) del concepto de arte.

Para un cambio de perspectiva en el escepticismo reinante hubo que esperar hasta el trabajo de Maurice Mandelbaum. Para este autor, crítico de Weitz y Ziff, ambos filósofos habrían pasado por alto, igual que Wittgenstein, un análisis de lo que realmente subyace a los parecidos de familia, al considerar que los rasgos de familia son factores internos (genéticos) y no meros parecidos casuales; por ejemplo, alguien puede parecerse a un conjunto de personas físicamente sin pertenecer a la misma familia (un grupo con identidad genética). Mandelbaum quiso mostrar que es posible una estructura genética común a todas las obras de arte que, sin embargo, no se puede conocer mediante el tipo de familiaridad fenotípica propuesta por Wittgenstein. Con la certeza de que era apremiante llevar a cabo generalizaciones en cuanto a la naturaleza del arte, y pese a las dificultades que implicaba semejante labor, Mandelbaum, más que proponer una teoría propia, invitó a los nuevos investigadores a buscar formas alternativas a la wittgensteiniana para hallar esa estructura genética compartida por las obras de arte.

A este convite respondería una nueva camada de filósofos del arte como Arthur Danto, George Dickie, Richard Sclafani, Jerrold Stevenson y Noël Carroll, entre otros. Estos autores se han inclinado por la idea de que el arte es definible no en términos de propiedades intrínsecas, como las propiedades estéticas y formales, sino en virtud de factores externos: institucionales, históricos, sociales y políticos. La exposición de estas nuevas doctrinas externalistas, e intrínsecamente convencionalistas, es el objetivo del presente libro. El punto crucial de

nuestra argumentación se puede enunciar de la siguiente manera: creemos que abandonar el viejo proyecto platónico-esencialista de una definición universal del arte basada en propiedades intrínsecas a las obras y asumir un punto de vista externalista y relativista sobre la naturaleza del arte no implica renunciar a una solución positiva del problema ontológico del arte.

Dicho con más detalle, este libro sugiere, con base en las modernas perspectivas convencionalistas, que debemos renunciar a la arraigada tendencia filosófica a pensar que una ontología solo puede ser formulada en términos de esencias intrínsecas universales y a concebir la posibilidad de una ontología relativista según la cual el estatuto de arte de las cosas artísticas es el resultado (histórico) de un conjunto convergente de factores extrínsecos a ellas. En términos ontológicos, este externalismo conforma claramente una posición antirrealista: la negación del realismo sobre la esencia universal del arte. Sin embargo, creemos que en modo alguno el antirrealismo debe terminar en el escepticismo; en su lugar, pensamos que el externalismo nos conduce al marco teórico de una cierta relatividad ontológica: la idea de que los factores extrínsecos que determinan que algo sea asumido como arte son cambiantes en relación con un contexto histórico. Esto no quiere decir que afirmemos que el arte carezca fenoménicamente de existencia o que sea indefinible, sino que la existencia y *definibilidad* de los fenómenos artísticos dependen de condiciones históricamente relativas. Sostenemos que aquello que la teoría y la filosofía del arte deben intentar hacer visible es el patrón subyacente —o bien la lógica o la mecánica que opera subrepticamente— en la estructura de ese fenómeno históricamente recursivo que ha hecho posible el arte.

A nuestro modo de ver, solo una descripción filosóficamente profunda de las condiciones y los factores de origen extrínseco que cohesionan el interior del “sistema del mundo arte” hoy permitirá comprender los criterios relativos que empleamos para la valoración de las producciones contemporáneas. Asimismo, confiamos en que tal comprensión hará posible vislumbrar las funciones a las que responden esas producciones en el estado de nuestra sociedad actual y dar razón de nuestras conductas colectivas frente a las mismas. Creemos que ceder ante el escepticismo y perpetuar el desdibujamiento de la distinción entre el ejercicio artístico y las demás prácticas humanas equivaldría a negar la existencia del arte como objeto de estudio y, en consecuencia, deslegitimar las reflexiones que han sido desarrolladas por las disciplinas de la historia y la filosofía del arte.

El plan de la presente investigación es el siguiente. El libro se compone de dos partes: la primera, “Ontologías generales sobre el concepto de arte”, se ocupa de la presentación e interpretación de las más importantes teorías actuales que

intentan responder positivamente al problema ontológico del arte conforme a los desafíos que impone la “contemporaneidad”. En el capítulo I, “La condición de *artisticidad*: teorías descriptivas y prescriptivas”, se procura vislumbrar las circunstancias en cuyo marco ha sido posible la configuración del actual concepto de arte. Tomando como punto de partida dos perspectivas filosóficamente contrapuestas, planteadas por Renato Barilli y Arthur Danto, se busca dar cuenta de aquellos desplazamientos que, a lo largo del siglo XX, derivaron en la ruptura definitiva con las ideas de la modernidad y en la expansión de los límites del concepto de arte. También se han concentrado esfuerzos en reconstruir las diferentes posturas desarrolladas en el marco de la teoría del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Por medio de una revisión de las posturas contemporáneas acerca del arte se busca, en primer lugar, alcanzar una mayor comprensión del debate en torno al problema de la naturaleza del arte; y, en segundo lugar, se pretende encontrar un enfoque teórico que nos permita comenzar a entrever el conjunto de aspectos sobre los cuales reposa la condición de *artisticidad* atribuida a las obras que han sido producidas durante las últimas décadas.

En el capítulo II, “Las teorías esteticistas del arte y el relativismo histórico”, se analiza particularmente la imposibilidad de decidir qué es arte apelando a cualquier tipo de condición estética: formal, sensorial o experiencial. Se muestra que cualquier teoría que intente definir el arte a partir de un enfoque esteticista termina por fracasar en virtud de que cualquier artefacto (o suceso) puede contener cualidades formales que suscitan experiencias estéticas, sin que automáticamente haga parte del concepto de “arte”. Esto conduce a la tesis de que hay que afrontar filosóficamente una *desestetización del arte*: la idea de que no hay criterios estéticos que digan qué es y qué no es arte. En consecuencia, aquí se sugiere que solo una teoría del arte de tipo externalista podría ser correcta: una teoría que explique el fenómeno del arte como un modo de reconocimiento convencional de ciertos productos de actividades institucionalmente codificadas.

En el capítulo III, “El convencionalismo y la teoría institucional del arte”, se expone la teoría convencionalista del arte de Arthur Danto, en cuyo seno surgió el concepto de “mundo del arte”, y se explica la transformación de este mismo en relación con el concepto de “significado encarnado”. Juntos, estos dos conceptos dan lugar a una primera perspectiva filosófica institucional del arte, según la cual una obra solo es artística en virtud de que es acogida y discutida en el seno del mundo del arte —una constelación de razones convencionalmente constituidas acerca del significado de las obras—, representado por un conjunto de personas con conocimiento crítico, teórico e histórico del arte. A continuación, se traslada el concepto de mundo del arte a la literatura, con el fin de evaluar hasta qué pun-

to satisface las condiciones de suficiencia y necesidad de esta forma particular de arte. Luego, se presenta la teoría institucional del arte de George Dickie, a partir de la revisión y corrección de la primera versión de la teoría (1974) efectuada por el filósofo en 1997. Por último, se evalúan las posibilidades de aplicación de algunos de los principios de esa teoría institucional al caso específico de la literatura.

La segunda parte del libro, "Ontologías particulares sobre productos del campo artístico", tiene como objetivo poner a prueba algunas conclusiones generales derivadas de la primera parte, analizando problemas ontológicos especiales suscitados por la discusión actual sobre las imágenes, las prácticas artísticas relacionales y la literatura no canónica. En el capítulo IV, "Prácticas artísticas de participación y colectividad: una concepción prescriptiva", se procura dar razón de los criterios de *artisticidad* en los que se soportan las obras actuales, a la luz de los planteamientos de las teorías sociológicas y las teorías prescriptivas del arte. Para hacerlo, se toma como modelo de análisis el caso de las denominadas "prácticas artísticas de participación y colectividad" o "prácticas artísticas en contextos sociales", iniciativas que constituyen un claro ejemplo de la expansión de los límites del concepto de arte descrita en el capítulo inicial.

En el capítulo V, "Perspectivas sociológicas sobre las artes literarias", se expone la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu y la teoría de la institución de la literatura del crítico literario Jacques Dubois. La primera da cuenta de la génesis, estructura y autonomización del campo de fuerzas y luchas que constituye las relaciones entre las diferentes instancias que participan de la producción, regulación, legitimación y reproducción de las obras literarias. La segunda es una introducción sistemática a la sociología de la literatura, en la que la literatura es concebida como una institución social, una organización, un aparato ideológico. Por último, se confrontan ambas teorías con las de Danto y Dickie, y se evalúa la viabilidad de la aplicación de algunas de sus principales tesis a una filosofía institucional de la literatura.

En el capítulo VI, "Una *biofilosofía* de las imágenes y de la cultura visual", se presenta el debate actual sobre la naturaleza de las imágenes —y otros dispositivos visuales— respecto al papel que han desempeñado en la historia del hombre. Este capítulo muestra que, aunque los historiadores del arte y los científicos sociales que han abordado el problema ontológico de las imágenes tienen muchos puntos de divergencia, coinciden en observar que en nuestro tiempo es evidente una determinación visual de la cultura, hasta afirmar que nos encontramos en "la era de la civilización de la imagen". Aquí se propone mostrar que la propensión histórica a las imágenes constituye el resultado cultural de la preeminencia na-

tural del ojo en nuestra organización individual. Se intentan establecer, además, las condiciones ontológicamente necesarias para el acaecer de toda imagen y de todo medio visual, mostrando que constituyen las condiciones de posibilidad para la existencia y subsistencia de la cultura visual: un sistema en que estarían incluidas tanto las imágenes cotidianas de la cultura popular como las imágenes institucionalizadas de las artes visuales.

Queremos agradecer a la Universidad Pontificia Bolivariana y a su Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) por el apoyo que nos brindaron para que esta publicación fuera posible. Específicamente, los capítulos I, II, IV y VI se desarrollaron en el marco del proyecto de investigación "El video digital programado como práctica artística relacional", a cargo de las profesoras Maribel Rodríguez Velásquez y Catalina Tobón Jaramillo; y los capítulos III y V se desarrollaron con base en el proyecto de tesis "Las instituciones literarias: una filosofía de la literatura" (2017), para la Maestría en Filosofía (UPB), que contó con el apoyo de una beca de formación otorgada por la Universidad.



**Primera parte.**  
Ontologías generales  
sobre el concepto  
de arte

# Capítulo I.

## La condición de artisticidad: teorías descriptivas y prescriptivas

*Catalina Tobón Jaramillo*

### 1. La configuración del concepto contemporáneo de arte

Una comprensión profunda de los criterios de *artisticidad* en los que se soporta la producción artística contemporánea implica, necesariamente, una aproximación al concepto de arte y a las transformaciones sufridas por el mismo a lo largo de los últimos decenios. De manera general, las reflexiones de los pensadores dedicados al estudio de las expresiones artísticas de los años recientes sugieren que la configuración de la concepción contemporánea del arte es el resultado de una ruptura con las ideas propias de aquella concepción que la precedió: la concepción moderna. En algunos casos, tal ruptura ha sido descrita en términos de una expansión de los límites del concepto de arte, que se manifiesta no solamente en la diversificación de sus posibilidades expresivas, sino también en la configuración de un nuevo deber ser que orienta sus prácticas, que le confiere un nuevo lugar en la cultura y unos nuevos usos sociales.

El presente apartado tiene por objetivo ubicar, en el marco del devenir de la historia del arte del siglo xx, los giros y puntos de quiebre que han determinado la configuración del actual concepto de arte. En atención a este propósito, se procurará construir un panorama general en el que puedan identificarse aquellos desplazamientos que derivaron en la ruptura con las ideas de la llamada "modernidad"<sup>1</sup>, observables en las teorías, los programas críticos y los esquemas historiográficos que fueron desarrollados a lo largo del siglo pasado. La construcción de tal panorama partirá de reconocer que dichos desplazamientos se encuentran imbricados con las transformaciones culturales, sociales, económicas y tecnológicas que tuvieron lugar a lo largo de la coyuntura histórica que se pretende abordar. Se espera que la observación de los entrecruzamientos existentes entre estos asuntos permita vislumbrar las circunstancias en cuyo marco ha sido posible la configuración de un concepto de arte que subyace a las obras que hoy reconocemos como "artísticas".

Se revisarán, entonces, las reflexiones planteadas por Renato Barilli (1998) y Arthur Danto (2009) en torno a los cambios que, a su modo de ver, han marcado el paso de una concepción moderna a una concepción contemporánea de las artes visuales. Formuladas desde dos ámbitos disciplinares distintos —la historia y la filosofía del arte, respectivamente—, estas reflexiones centran su atención en aspectos diferentes —pero esenciales— del fenómeno que se pretende examinar. Si bien ambos abordajes suponen aproximaciones distintas al problema del concepto contemporáneo de arte, sus elucidaciones pueden encerrar respuestas complementarias a la pregunta por los criterios de *artisticidad* en los que se soporta la producción artística actual.

## 1.1 Renato Barilli: una concepción materialista de las artes visuales

En el texto *El arte contemporáneo: de Cézanne a las últimas tendencias* (1998), el crítico e historiador del arte Renato Barilli propone una interesante aproximación a las transformaciones sufridas por el concepto de "artes visuales" en los años recientes. Animado por el interés de establecer una clara diferenciación entre los llamados "arte moderno" y "arte contemporáneo", el autor dedica los primeros apartados de su obra a proponer un esquema de periodización histórica

<sup>1</sup> Vale anotar que, más que como términos empleados en el establecimiento de convenciones y periodizaciones históricas, los conceptos de "modernidad" y "contemporaneidad" serán entendidos aquí como modelos de pensamiento que, en un momento dado, determinan las maneras en que se asume y comprende el arte, y, por tanto, inciden en los propósitos atribuidos al ejercicio artístico, los procedimientos puestos en marcha por el artista para lograr dichos propósitos y la forma final que toman las obras terminadas.

que posibilite una comprensión más profunda de los cambios que se han hecho patentes en el ejercicio artístico a lo largo de los últimos siglos. Rechazando las periodizaciones tradicionalmente formuladas en torno a los hechos de la llamada "historia universal" —que se apoyan solo en el reconocimiento de acontecimientos notables como descubrimientos, conflictos, nacimientos o fallecimientos de personajes célebres—, Barilli establece una distinción entre el período referido en la historia del arte como "moderno" y el período llamado "contemporáneo", y apela a la identificación de los que él llama "factores fuertes": aquellos hechos o cadenas de hechos que, en su devenir, terminan por incidir de manera profunda en las dinámicas sociales, los sistemas económicos y los valores culturales. Inspirada por las visiones del positivismo, el marxismo y el pragmatismo, la periodización propuesta por Barilli constituye un ejercicio historiográfico que privilegia los factores materiales, vinculados con el trabajo, la producción y las tecnologías, sobre los llamados factores altos, asociados a las ideologías, las religiones y las filosofías. En tal orden de ideas, el desarrollo y la sucesiva renovación de las tecnologías —entendidas como las prolongaciones de los sentidos y las capacidades cognitivas mediante el uso de un dispositivo, que a su vez supone la adquisición de una habilidad técnica— se convierten para Barilli en los puntos de quiebre que marcan el paso de un período histórico a otro.

En consonancia con tal enfoque, el autor toma como punto de partida algunos de los planteamientos consignados por el pensador canadiense Marshall McLuhan en el famoso texto *La galaxia Gutenberg* (1962)<sup>2</sup>, e identifica el período moderno de la historia de las artes visuales con el desarrollo y el sucesivo perfeccionamiento de una serie de técnicas pictóricas destinadas a conseguir imitar, con la mayor exactitud posible, la apariencia de los espacios tridimensionales y de los objetos que los componen. Según Barilli, dicho período inicia con el desarrollo de los preceptos de la perspectiva renacentista y encuentra su culmen en los hallazgos en torno a la luz y el color realizados por los impresionistas; a su modo de

<sup>2</sup> En *La galaxia Gutenberg*, McLuhan caracteriza las llamadas "modernidad" y "contemporaneidad" tomando como punto de partida la identificación de dos sucesos o "factores fuertes" de orden tecnológico: la invención de la imprenta de tipos móviles y el desarrollo de la electrotécnica, respectivamente. Tales tecnologías, según sostienen McLuhan y Barilli, han ejercido transformaciones profundas en las condiciones generales de la percepción, la sensorialidad y el comportamiento humanos. Mientras que el uso de la imprenta de tipos móviles derivó en el privilegio de las superficies planas y rectangulares como soportes para la transmisión de mensajes en las que la información se dispone siguiendo ejes horizontales y verticales, y en la preeminencia de la visión sobre otros tipos de sensorialidad, el empleo de la electrotécnica resultó en el desarrollo de formas de comunicación caracterizadas por la transmisión instantánea y simultánea de diversas informaciones. Véase McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press. Citado por Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo: de Cézanne a las últimas tendencias* (pp. 27-30.). Bogotá: Norma.

ver, los logros del impresionismo constituyen el último paso dado por los artistas occidentales en su búsqueda de la imitación fiel de las formas de la naturaleza mediante la aplicación de principios cientificistas, iniciada por los maestros del Renacimiento. Así, pues, fue el conocimiento de los principios geométricos de la perspectiva cónica lo que permitió a pintores como Claude Monet, Alfred Sisley o Camille Pissarro recrear sobre una superficie bidimensional las impresiones fugaces de un atardecer en la ciudad. Al pretender registrar el *continuum* de los datos de la naturaleza tal cual se presentan ante los ojos, liberándolos de cualquier artificio que pudiera distorsionarlos, los impresionistas finalmente consiguieron realizar el ideal moderno de aprehender la verdad —entendida como la conformidad con la realidad— por medio de la mimesis<sup>3</sup>.

Asimismo, la ruptura con el interés por lograr reproducciones fieles de la apariencia de los espacios tridimensionales y los objetos reconocibles en ellos marca para Barilli el inicio de la contemporaneidad en el arte. Según afirma el autor, la historia del arte llamado “contemporáneo” comienza con aquellos pintores europeos que decidieron alejarse de los dictámenes de la teoría mimética para ocuparse de los problemas asociados a la representación de las maneras en que el hombre percibe y comprende la forma, el color, la luz y el espacio<sup>4</sup>. A los ojos del historiador italiano, dicha ruptura encuentra su principal exponente en la obra de Paul Cézanne, quien, según Barilli, es el primer pintor en abandonar la búsqueda de estrategias para generar una ilusión de tridimensionalidad mediante la aplicación de pigmentos a la superficie plana de un lienzo. En lugar de abocarse a crear una “imagen virtual” de un espacio de tres dimensiones, Cézanne concentra sus esfuerzos en conseguir representar, por medio de la pintura, la percepción y la intelección de dicho espacio tridimensional. Así, en el marco de la perspectiva materialista asumida por Barilli, mientras el arte moderno se encuentra marcado por el afán de imitar la apariencia de las dimensiones es-

<sup>3</sup> Cabe recordar aquí que la concepción de las artes visuales como ejercicios que buscan aprehender la verdad mediante la imitación de la realidad tiene su origen en la Grecia clásica, más específicamente en el marco de la teoría mimética formulada por Sócrates, que a su vez fue adoptada por Platón y Aristóteles. Véase: Tatariewicz, W. (1992). *Mimesis: historia de la relación del arte con la naturaleza y la verdad*. En: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (pp. 325-345). Madrid: Tecnos.

<sup>4</sup> Como es sabido, la renuncia al carácter referencial que hasta el momento había sido atribuido a la pintura y la escultura condujo a la legitimación paulatina de la abstracción como modo de expresión artística. Este hecho trajo importantes implicaciones para la historiografía y la teoría del arte. Una vez se hizo evidente que la alusión directa a objetos reconocibles no era un rasgo esencial de la imagen, la figuración dejó de considerarse un valor absoluto para las artes visuales. De igual forma, tras la emergencia y consolidación del “arte abstracto”, numerosos historiadores comenzaron a considerar la necesidad de expresión como parte del conjunto de pulsiones psicológicas que pudieron haber conducido al desarrollo de la práctica artística. Véase: Aumont, J. (1992). El papel del arte. La imagen abstracta. En: *La imagen* (pp. 276-293). Barcelona: Paidós.

paciales perceptibles, la actividad artística contemporánea está signada por la reflexión en torno a la experiencia humana de la espacialidad y la temporalidad<sup>5</sup>. Dicha reflexión, sostiene el autor, condujo a los artistas a confirmar la existencia de diversos puntos de vista que pueden transformarse a lo largo del tiempo y desplazarse en el espacio —realidad que el autor, retomando a McLuhan, se apresura a vincular con la naturaleza “relacional-globalizante” de la electricidad—. Tal confirmación, a su vez, los motivó a abordar asuntos como el movimiento, la temporalidad, la variabilidad, la mutabilidad, el azar y la aleatoriedad. Este proceso, iniciado por Cézanne, es continuado por movimientos como el simbolismo y el dadaísmo, y posteriormente, por propuestas como el *happening* y las llamadas “investigaciones de *environment* y comportamiento”, iniciativas que extienden las fronteras del ejercicio artístico más allá de los límites de la visualidad mediante la intervención directa de los entornos.

La distinción entre “arte moderno” y “arte contemporáneo” propuesta por Barilli provee algunos elementos valiosos para la comprensión de los procesos en el marco de los cuales se ha configurado el actual concepto de “artes visuales”. Según las reflexiones del autor, la ruptura entre modernidad y contemporaneidad parece estar marcada por un cambio en las formas de representación a las que se abocan las obras, derivado en gran medida del desarrollo de una serie de tecnologías y en la adquisición de un conjunto de habilidades técnicas que suponen a su vez una transformación en los modos de producción artística. Al vincular directamente el inicio de la contemporaneidad en el arte con el abandono de las formas de representación mimética, y al sostener que el arte contemporáneo es aquel que centra su atención en los problemas asociados a la representación de la experiencia humana de la espacialidad y la temporalidad, Barilli parece sugerir que la principal conquista de los artistas visuales de finales del siglo XIX e inicios del XX consiste en haber alcanzado una plena conciencia de que todo ejercicio de representación pictórica constituye una traducción de los estímulos sensoriales en “modelos”, entendidos estos como idealizaciones o abstracciones de los fenómenos físicos perceptibles.

A mi modo de ver, los planteamientos de Barilli arrojan una nueva luz sobre el carácter de la práctica artística en su calidad de ejercicio de representación: más que un artificio que permite recrear la apariencia de los objetos que componen el

<sup>5</sup> En este sentido, afirma el autor: “[...] una radical interpretación de la contemporaneidad [...] quiere que se razone en términos tridimensionales, no sólo simbólicamente, es decir, permaneciendo en una transcripción virtual del espacio, sino en términos concretos, o sea, de tangible espacialidad, o espacio-temporalidad. Es ésta una de las matrices del arte contemporáneo en plena expansión, que no se puede extraer de la revolución cezanniana” (Barilli, 1998, p. 34).

mundo, la representación constituye una elaboración que pretende evocar una realidad evidentemente ausente, valiéndose de la referencialidad. Considero, sin embargo, que, al enfocar su atención en el carácter representacional de las obras y en los medios de producción involucrados en su materialización, la distinción entre modernidad y contemporaneidad planteada por el autor parece dejar de lado una cuestión, a mi modo de ver, fundamental: los cambios en los modelos de pensamiento que subyacen a todas las transformaciones sufridas por las prácticas humanas.

Vale anotar aquí que la perspectiva metodológica asumida por Barilli no pretende en ningún caso seguir una línea de pensamiento determinista centrada en el encadenamiento de causas y efectos, ni mucho menos desconocer el entrecruzamiento que existe entre los desarrollos tecnológicos, los modelos de pensamiento y las transformaciones en las formas de expresión propias del ejercicio artístico. Por el contrario, su intención consiste en realizar un recorrido “orgánico y sistemático” que permita al lector reconocer la complejidad de las transformaciones sufridas por las artes visuales a lo largo de los últimos siglos. En el apartado introductorio de su texto, el autor deja claro su interés por dar cuenta de las tres líneas de desarrollo u “órdenes de variación” que, a su modo de ver, se manifiestan en la coyuntura histórica que pretende abordar:

[Un primer orden de variación] de naturaleza “fuerte” y extrínseca, [identificable] en los desarrollos de la tecnología o de la que hoy se define como cultura material. [Un] segundo factor de variación [que] intenta un cotejo continuo y sistemático entre lo que sucede “dentro” del campo del arte y lo que acontece en los sectores contiguos de las otras artes y ciencias; lo que constituye en conjunto el “saber” de una época o, como se dice ahora, su “enciclopedia”. Finalmente, una tercera variable [...] de carácter decididamente “interno” a la vida de arte [consistente] en esas oscilaciones de un extremo al otro [...] que los sistemas expresivos [...] revelan y ejemplifican con un ritmo casi paroxístico (Barilli, 1998, p. 15).

Aun así, el autor reconoce que al elegir los hilos conductores que articulan sus reflexiones en torno a los desarrollos artísticos de décadas o períodos específicos, opta por privilegiar en cada caso una de estas tres líneas de desarrollo, estrategia que claramente pone en marcha al formular los criterios que le permiten establecer una distinción entre “arte moderno” y “arte contemporáneo” centrada en las tecnologías y los medios de producción. Dicha decisión, según afirma, responde a su deseo de identificar factores cuya incidencia en las dinámicas sociales y culturales sea realmente contundente, y a su percepción de que los vínculos tradicionalmente establecidos entre dichas líneas de desarrollo suelen ser débi-

les o superfluos<sup>6</sup>. Es en concordancia con tal reflexión que, a pesar de conceder importancia a los instrumentos de naturaleza ideacional —entendidos como las ideas y los modelos de pensamiento propios de un momento histórico dado—, y de reconocer los intercambios que se presentan constantemente entre los llamados por él “estratos ideales” y los “estratos materiales”, sostiene con firmeza que toda transformación ideológica deriva en un resultado material tangible, el cual se constituye en el único criterio en virtud del cual dicha transformación puede ser valorada; en este orden de ideas, afirma que los “estratos materiales” son, en términos cuantitativos, más visibles y por tanto más aprehensibles<sup>7</sup>.

Como he afirmado en líneas anteriores, al dar preeminencia a los factores tecnológicos, la postura asumida por Barilli desconoce la evolución de las ideas y los modelos de pensamiento que a largo plazo terminan por incidir en el conjunto amplio de las prácticas humanas, entre las que se cuenta el ejercicio artístico. A mi modo de ver, al afirmar que la ruptura entre modernidad y contemporaneidad descansa sobre el desarrollo de una serie de tecnologías, que a su vez transforman las formas de sensibilidad y los modos de producción artísticos, el autor parece ignorar las reflexiones que en principio permitieron el desarrollo y la consolidación de dichas tecnologías, las cuales no son más que la expresión de un conocimiento articulado puesto al servicio de un propósito coherente con un modelo de pensamiento dado. Igualmente, parece dejar de lado el hecho de que las transformaciones en los modos de producción artística se encuentran ligadas no solamente a un cambio en las formas de percepción y sensibilidad humanas, sino también a un cambio en la concepción del arte mismo. Si consideramos —como nos lo propone el mismo Barilli— el constante flujo que existe entre los estratos ideacionales y los estratos materiales, deberemos reconocer que el sentido de los llamados “resultados materiales tangibles” difícilmente puede ser comprendido y evaluado sin un estudio profundo de las ideas y formas de conocimiento que les dieron origen.

<sup>6</sup> Dice el autor: “[He] intentado en cada caso confrontar ‘formas’ de procesos profundos, capaces verdaderamente de actuar en las raíces, descartando las aparentes concatenaciones superficiales que en realidad no conducen a nada o que, a lo más, sólo recalcan gastados lugares comunes. Y en nombre de esta cartografía real, se asumió aquí la responsabilidad de acoplar los ‘lejanos’, es decir, declarar la homología (la correspondencia funcional) de ciertos acontecimientos estilísticos y de ciertos desarrollos tecnológicos, allí donde usualmente nadie soñaba buscar relaciones. O, en cambio, se erigió un diafragma, se zafó el eje de encadenamiento, donde ya resultaba demasiado banal y común insistir en el enganche” (Barilli, 1996, p. 16).

<sup>7</sup> “[...] entre los estratos ‘altos’ y los ‘bajos’ (materiales) de la cultura se da un proceso de *feedback* recíproco. La preeminencia del vaso conductor tecnológico [...] es más que nada de orden cuantitativo: se trata del vaso más grueso, con mayor capacidad, y por tanto más vistoso” (Barilli, 1998, p. 30).

## 1.2 Arthur Danto: el paso de una concepción moderna a una concepción contemporánea del arte

Una aproximación diferente a las transformaciones sufridas por el concepto de "arte" a lo largo de las últimas décadas es planteada por el filósofo Arthur Danto en *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (2009). En el marco de su reflexión, la distinción entre los llamados "arte moderno" y "arte contemporáneo" está lejos de responder a un esquema de periodización histórica o a la identificación de un conjunto de lineamientos estilísticos. A diferencia de Barilli, quien centra su atención en los medios de producción artística y las tecnologías que subyacen a ellos, Danto se aproxima a ambos conceptos entendiéndolos como concepciones filosóficas que, en un momento dado, definen la actividad de disciplinas como el arte y la filosofía.

Al abordar el asunto de la modernidad en el arte, el autor establece una analogía entre los rasgos característicos del pensamiento filosófico considerado "moderno" y las cualidades de algunas de las expresiones artísticas de finales del siglo XIX e inicios del XX. Al hacerlo, vincula la conciencia en torno a la estructuración particular del pensamiento humano alcanzada por la filosofía moderna tras la llamada "revolución cartesiana", con la conciencia del carácter esencialmente material de los medios a través de los cuales es posible la pintura que advino con el impresionismo. Según el autor, mientras que el inicio de la modernidad en la filosofía está marcado por el paso de la pregunta "¿Cómo es realmente el mundo?" a la pregunta "¿Cómo nos es posible pensar y conocer el mundo?", el inicio de la modernidad en el arte está determinado por el paso de la pregunta "¿Cómo es la apariencia de las cosas que componen el mundo?" a la pregunta "¿Cómo nos es posible representar las cosas que componen el mundo?".

Amplíemos esto: según recuerda Danto, la filosofía moderna se caracteriza por un "giro hacia lo interior" que comienza con los planteamientos de Descartes. Es a partir de su célebre replegarse al "Yo pienso" que el pensamiento filosófico occidental se hace consciente de que todo conocimiento está inevitablemente determinado por la estructura de la mente que procura acceder a él, y que el mundo, tal cual lo comprendemos, está definido por nuestras facultades cognitivas. En cuanto la mente que piensa se hace consciente de sí misma, las condiciones de posibilidad del conocimiento se vuelven centrales para la actividad filosófica<sup>8</sup>. Así,

<sup>8</sup> Dice Danto: "[...] trabajando desde adentro hacia fuera, por así decirlo, Descartes y toda la filosofía moderna en general dibujaron un mapa filosófico del universo, cuya matriz era la estructura del pensamiento humano. Descartes comenzó a traer las estructuras del pensamiento a la

de la misma manera en que la filosofía moderna llega a reconocer que toda actividad reflexiva está determinada por las facultades de la mente que la lleva a cabo —continúa el autor—, el arte moderno es aquel que ha reconocido que todo ejercicio de representación pictórica está determinado por las facultades sensoriales del individuo que la ejecuta y por los medios materiales que le permiten lograrla.

En este orden de ideas, Danto identifica en los planteamientos de Clement Greenberg una evidencia clara de las maneras en que el pensamiento moderno se manifiesta en la actividad de las artes visuales. En su famoso ensayo *La pintura moderna*, publicado por primera vez en 1960, el crítico estadounidense sostiene que la principal preocupación del llamado por él "arte moderno" no consiste en conseguir representaciones figurativas del mundo, sino en lograr representarse a sí mismo, encontrar su esencia; tal es la característica particular que lo hace ser arte. El pintor debe ocuparse entonces de la comprensión de los problemas asociados a la percepción, de la exploración de las posibilidades de la forma y del estudio de las restricciones materiales propias de los soportes y las herramientas por él empleados: los bordes del lienzo, lo plano de su superficie, y las cualidades ópticas y táctiles del pigmento y la pincelada, restricciones que, en sus términos, no son otra cosa que los "elementos constitutivos" de la obra<sup>9</sup>.

Así, Greenberg propone un concepto de pintura "moderna" según el cual los cuadros dejan de ser "ventanas" hacia una escena para convertirse, en palabras de Danto, en "objetos con derecho propio" (2009, p. 38). Dicho de otra forma, Greenberg plantea un concepto de artes visuales en el que los rasgos representacionales de las obras pasan a ser secundarios, pues su propósito, su principal preocupación, es comprenderse a sí mismas y aprehender sus condiciones mínimas de posibilidad<sup>10</sup>. La legitimación de dicho concepto —que implica para las artes visuales un desprendimiento progresivo de todo elemento que aluda direc-

.....  
conciencia, donde podemos analizarlas críticamente y así comenzar a comprender de una vez por todas qué somos y cómo es el mundo; desde que el mundo es definido por el pensamiento, el mundo y nosotros estamos hechos, literalmente, a imagen del uno del otro" (2009, p. 29).

<sup>9</sup> "El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura —la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento— eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente" (Greenberg, 2006, pp. 112-113).

<sup>10</sup> "El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación de mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema" (Danto, 2009, p. 29).

tamente a algún objeto exterior a la obra, y, con ello, una transición paulatina de la mimesis a la abstracción—, es a los ojos de Danto el hecho que marca el inicio de la modernidad en el arte.

Este planteamiento —continúa el autor— trae consigo la configuración de un nuevo relato que se contrapone al esquema bajo el cual había sido tradicionalmente comprendida la historia del arte, inaugurado desde el Renacimiento por Giorgio Vasari. La continuidad de la narrativa vasariana, abocada a explicar la evolución del arte en función de su capacidad para imitar la apariencia de los objetos que componen el mundo, se ve rota con el programa formalista defendido por Greenberg, el cual establece un nuevo criterio para determinar el carácter artístico de las obras y para valorar los logros de los artistas en términos de su progreso: la eliminación paulatina del contenido, el abandono sistemático de toda alusión a cualquier elemento que sea exterior a la pintura misma. Para Greenberg, este proceso de reducción de la obra a sus elementos mínimos es lo que permite al artista hacerse consciente del carácter esencialmente material de la pintura y, asimismo, de las condiciones que posibilitan su existencia como objeto en el mundo; tal ejercicio de abstracción progresiva es coherente con el objetivo “moderno” de sacar a la luz la esencia del arte y purificarlo mediante la autorreflexión y la autocrítica<sup>11</sup>. Esta ruptura con el esquema propio del relato histórico tradicional, que ante los ojos del atento observador del devenir de los desarrollos artísticos aparece como una discontinuidad, para Danto se constituye en un síntoma del nuevo nivel de conciencia alcanzado por el arte: la conciencia de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad.

Así, más que un término empleado para referirse a aquello que es “lo más reciente” o para nombrar una tendencia estilística, el concepto de “modernidad” tal y como es interpretado por Danto corresponde a un modelo de pensamiento adoptado en el ámbito de las artes visuales, cuya asunción implicó una transformación profunda en su concepción disciplinar y en su historiografía. Tal interpretación se cimienta, como señalé inicialmente, en el reconocimiento del estado de autoconciencia logrado por algunas expresiones artísticas de finales del siglo XIX e inicios del XX, y de la capacidad de autocrítica derivada de dicha autoconciencia. Así, según Danto, más que un programa estilístico que dictaba modos

<sup>11</sup> “Para [Greenberg], madurez significa pureza en el sentido en que el término se conecta exactamente con lo que Kant quiere decir en el título de su *Crítica de la razón pura*: la razón aplicada a sí misma, sin ocuparse de otra cosa. En correspondencia con esto, el arte puro era el arte aplicado al arte mismo” (Danto, 2009, p. 31).

de representación, el de Greenberg fue un programa crítico que tomó distancia de la historiografía del arte anterior y definió unos límites claros entre los cuales pudieron, o no, inscribirse las expresiones artísticas de su época<sup>12</sup>.

Los límites establecidos por el programa greenbergiano fueron, sin embargo, paulatinamente sobrepasados por los desarrollos artísticos sucesivos. Este distanciamiento con respecto a los criterios modernos, característico de la actividad artística posterior a la década de 1970, es para Danto el hecho que determina la transición del “arte moderno” al llamado “arte contemporáneo”, transición por demás difícil de percibir, según reconoce el autor. Al procurar ubicar el momento a partir del cual se hizo posible establecer una distinción clara entre lo “moderno” y lo “contemporáneo”, Danto realiza un brevísimo recuento de las percepciones difundidas al interior de la esfera del arte estadounidense de la segunda mitad del siglo XX: el autor recuerda que, durante algún tiempo, se asumió que toda la producción artística posterior al giro greenbergiano eventualmente encontraría un lugar al interior del relato moderno, relato que a su vez continuaría desarrollándose indefinidamente, sin configurar un “canon cerrado”. Sin embargo —continúa el filósofo—, a lo largo de las décadas de 1960 y 1980 comenzó a hacerse patente un cambio sustancial en las formas de producción artística, cuyo principal síntoma consistió en la proliferación de diversas propuestas de rasgos nunca antes vistos, que se sucedían unas a otras a un ritmo acelerado. La creciente dificultad para comprender tales propuestas a la luz de los criterios del pensamiento moderno se constituye, para el autor, en una demostración de que el arte al que Greenberg se refería como “moderno” había adquirido para aquel momento el perfil de un estilo: al promover el abandono de todo elemento representacional en favor de la exaltación de los medios materiales, el programa crítico greenbergiano se había convertido finalmente en un programa estilístico. Así, si bien para Danto el concepto de modernidad implica, más que una referencia temporal, un modelo de pensamiento y una narrativa historiográfica, el autor reconoce que en el marco de la esfera del arte norteamericano de finales del siglo XX dicho vocablo terminó por denotar un período histórico y un estilo determinados.

Al hacerse evidente que una parte importante de la producción artística posterior a la década de 1970, dadas sus características, no podía tener cabida en el campo delimitado por los criterios definidos por Greenberg, se pretendió formu-

<sup>12</sup> En este sentido, el texto de Danto recuerda que en muchos casos la actividad artística contemporánea a la de los pintores que Greenberg consideraba “modernos” no necesariamente siguió la línea de pensamiento por él planteada. Ejemplos de este hecho pueden encontrarse en la pintura académica francesa, contemporánea a Manet y Cézanne, o en expresiones como el surrealismo. Véase Danto, 2009, pp. 30-31.

lar una nueva categoría bajo la cual pudieran agruparse las creaciones de la que debía ser una nueva tendencia estilística, y, con ello, dar continuidad al relato de la historia del arte. No obstante, el único rasgo común a dichas producciones parecía ser precisamente la ausencia de una directriz estilística clara. Dice Danto:

La década de los setenta fue una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo, porque no había aparecido nada semejante a una dirección discernible. Si pensamos que 1962 marcó el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces muchos estilos que se suceden a una velocidad vertiginosa [...]. Más tarde nace la sensación de que la característica de este nuevo período era esa ausencia de dirección [...] (2009, p. 35).

La imposibilidad de agrupar estas propuestas bajo un programa de lineamientos estilísticos que permitiera reconocerlas como un conjunto más o menos uniforme, sumada a la dificultad para reconocer en sus desarrollos una orientación determinada, condujo a Danto a pensar que a la aparente transición del “arte moderno” a lo que podría identificarse como un “arte contemporáneo” subyacía un hecho de implicaciones mucho más profundas: según el autor, el estado de “entropía estética” característico de las últimas décadas del siglo xx sugería que la historia del arte, en su calidad de relato lineal y progresivo, había llegado a su fin.

Al igual que su antecesora, la narrativa vasariana, la narrativa greenbergiana concentró sus esfuerzos en explicar los desarrollos de las artes visuales en virtud de un criterio de progreso determinado, partiendo de la asunción de que la historia del arte constituye un relato lineal que se desenvuelve secuencialmente y sigue una orientación específica: la trazada por dicho criterio de progreso. Sin embargo —sostiene el filósofo—, tales esquemas de comprensión se agotaron a partir del momento en que las artes conquistaron los límites demarcados por sus relatos o, en palabras del autor, cruzaron el “linde de la historia”. Siguiendo la ruta planteada por el formalismo greenbergiano, el trabajo de muchos artistas norteamericanos de mediados del siglo xx tuvo como propósito principal alcanzar una comprensión absoluta de la naturaleza del arte mediante el estudio sistemático de los elementos que eran constitutivos de la pintura y la escultura. Dicho de otra forma, en el marco del pensamiento artístico moderno que se había consolidado en Norteamérica, la respuesta a la pregunta por la esencia del arte estaba dada por las características formales de las obras. Así, el programa crítico planteado por Greenberg formuló un concepto de arte centrado en la configuración material y la apariencia de la obra, y un relato histórico cuyo criterio de progreso estaba definido por la capacidad del artista para enfatizar en dichos aspectos. Sin embargo, la creciente conciencia de los límites marcados por tal ontología de la obra derivó en una exacerbación de la ya formulada

pregunta por la “esencia última” del arte que, a su vez, condujo a los artistas de las décadas posteriores a poner a prueba el rigor de dichos límites por medio de diversos experimentos<sup>33</sup>.

Fue así como, paulatinamente, iniciativas como el *nouveaux réalisme*, el arte *pop* y el arte conceptual —cuyas propuestas se alejaban cada vez más de los rasgos que hasta aquel momento habían sido identificados como esenciales a la pintura y la escultura— rebasaron los criterios planteados en el marco de la modernidad y transformaron para siempre el concepto de arte: sus producciones, que podían tomar la apariencia de cualquier objeto cotidiano, o incluso no ser visibles, fueron igualmente legitimadas como “obras de arte”<sup>34</sup>. La consecuente dificultad para discernir entre tales producciones y las llamadas por Danto “meras cosas reales”, sumada a la aparente renuncia de los artistas al propósito de hacer avanzar su disciplina en una dirección determinada, son para el autor los signos que anuncian la insuficiencia de las narrativas de la historiografía del arte como único recurso para el estudio y la comprensión de los problemas asociados a la actividad artística. A partir del momento en que una “obra de arte” pudo ser cualquier objeto legitimado como tal, se hizo imposible responder a la pregunta por la naturaleza del arte acudiendo exclusivamente a la identificación de una serie de propiedades visuales definidas, o al examen de las operaciones, los insumos y las herramientas que habían hecho posible su materialización. Dicho de otra forma, cuando la *artisticidad* de las obras dejó de residir en sus rasgos formales, materiales o procedimentales, fue necesario desarrollar un concepto de arte soportado en criterios mucho más amplios y flexibles, coherentes con cualquier forma de producción artística imaginable; tal propósito —que en palabras del autor implica “dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento” (2009, p. 35)—, solo puede lograrse acudiendo a los métodos propios de la filosofía.

Así, pues, al procurar vislumbrar el conjunto de criterios que permitirían establecer una distinción clara entre el “arte moderno” y el “arte contemporáneo”, Danto consigue demostrar que, contrario a lo que podrían sugerir los esquemas

.....  
<sup>33</sup> Dice Danto: “La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían. Todos los artistas emblemáticos de los setenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy” (2009, p. 36).

<sup>34</sup> La famosa *Brillo Box* de Andy Warhol se constituye para Danto en una de las manifestaciones más claras de tal transformación: la ausencia de una diferencia ostensible entre las cajas que servían de empaque a las esponjas marca Brillo y la réplica elaborada por el artista hacen evidente para el filósofo que el carácter artístico de esa y tantas otras obras no está determinado por su configuración material o su apariencia.



narrativos tradicionales de la historia del arte, el carácter artístico atribuido a las propuestas que han sido desarrolladas a lo largo de las últimas décadas no está determinado por las cualidades inmanentes a las mismas. En otras palabras, su *artisticidad* no reside en los propósitos que persigue la obra, en los procedimientos puestos en marcha por el artista para lograrlos o en la forma final que toman las piezas terminadas. Si admitimos, junto a Danto, que el concepto de arte que subyace a las obras que hoy reconocemos como “artísticas” es extrínseco a las mismas, deberemos reconocer también que dar cuenta de su naturaleza demanda, necesariamente, un ejercicio reflexivo capaz de trascender lo identificable de manera empírica; en definitiva, un análisis filosófico.

## 2. La discusión teórica en torno al arte contemporáneo

Dado que el análisis de las cualidades inmanentes a las obras ha probado ser insuficiente para dar cuenta de la naturaleza propia del arte contemporáneo, responder a la pregunta por los criterios de *artisticidad* en los que se soporta la producción artística de las últimas décadas parece demandar un ejercicio reflexivo que trascienda la simple interpretación de los hechos artísticos en sí mismos y que, mediante la construcción de un cuerpo de conceptos, definiciones y proposiciones articuladas entre sí, pueda proporcionar explicaciones a las cuestiones que rodean al arte de nuestros días. Dicho de otra forma, procurar comprender la naturaleza del arte contemporáneo implica una reflexión de carácter teórico. El presente apartado concentrará sus esfuerzos en el estudio de los planteamientos que han marcado el curso de la discusión teórica en torno al arte contemporáneo. Si se asume, siguiendo al filósofo español Salvador Rubio Marco (2013), que la teoría del arte en general constituye una “reflexión de carácter *metatextual* sobre el arte en cualquiera de sus ámbitos y regiones” (p. 54), se podrá confiar en que una revisión de las reflexiones planteadas por las teorías contemporáneas del arte permitirá visualizar el conjunto de aspectos que determinan la condición de *artístico* en un artefacto o una acción dados<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> En este punto, encuentro necesario establecer una distinción clara entre la teoría del arte y las teorías del arte. En acuerdo con Rubio (2013), me he referido a la teoría del arte en general como un ejercicio reflexivo que, dado su carácter metatextual, trasciende la mera interpretación de los hechos artísticos. Opuesto a la *praxis*, tal ejercicio es realizado desde diversas perspectivas: la creación artística, la crítica y la filosofía, entre otras. Las teorías del arte en particular, por su parte, constituyen “explicaciones teóricas con cierto grado de articulación u organicidad, que ofrecen respuestas coordinadas a múltiples cuestiones y problemas artísticos” (p. 60). En este

De este modo, se procurará reconstruir el panorama de la situación actual de la teoría del arte, con el fin de alcanzar una mayor comprensión de las problemáticas que hoy ocupan sus reflexiones y de los debates que actualmente se sostienen en su campo. Se realizará entonces un rápido recorrido por las diferentes posturas desarrolladas por la teoría del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y las discusiones que han incidido más profundamente en su ejercicio actual. En atención a este propósito, se retomarán los planteamientos formulados por Salvador Rubio Marco (2013), Noël Carroll (1999 y 2000), Richard Eldridge (2003), Gordon Graham (1997) y Peter Kivy (1997).

### 2.1 Panorama de la situación actual de la teoría del arte en general

Una comprensión profunda de las problemáticas que ocupan las reflexiones de la teoría contemporánea del arte y de los debates que se sostienen en la actualidad en su campo implica, necesariamente, una reconstrucción de las posturas y discusiones más influyentes de la segunda mitad del siglo xx y las primeras décadas del xxi. Tal recuento deberá partir de reconocer que a lo largo del siglo xx las relaciones existentes entre el ejercicio teórico a propósito del arte y la práctica artística adquirieron una complejidad particular, dados los intercambios permanentes que empezaron a establecerse entre ambos dominios: hoy la teoría ha dejado de operar como una fuente de explicaciones o justificaciones posteriores a la aparición de cada nueva tendencia artística y en su lugar ha comenzado a nutrir de manera directa la práctica misma. Es así como, en palabras de Rubio, se ha configurado un “proceso de retroalimentación múltiple y compleja entre [ambas]” (2013, p. 56). Desde otros puntos de vista, se ha llegado incluso a percibir tal complejización como el síntoma de una fusión, evidente en la aparición de obras de arte concebidas como “puras ideas no mediadas por cualidades estéticas” propias del arte conceptual, y en la “definitiva ‘filosofización’ del arte en la etapa poshistórica” anunciada por Danto.

Al dar cuenta de las circunstancias en las que se ha configurado la situación actual de la teoría del arte, pensadores como Kivy (1997), Carroll (1999 y 2000),

orden de ideas, el presente texto entenderá cada una de las teorías del arte como un conjunto de elucidaciones formuladas desde los métodos propios de una disciplina, soportadas en un cuerpo de conceptos, definiciones y proposiciones que se encuentran articuladas entre sí, capaces de proporcionar respuestas coherentes a las preguntas suscitadas por los problemas asociados al arte. Al admitir que las explicaciones esbozadas por cada teoría del arte en particular están determinadas por el enfoque disciplinar desde el cual son formuladas, deberemos igualmente reconocer que la concepción del ejercicio teórico en torno al arte, los propósitos adjudicados al mismo y sus subsecuentes hallazgos varían de una postura disciplinar a otra.

Eldridge (2003), Graham (1997) y Rubio (2013) coinciden en señalar que la mayor parte de las reflexiones a propósito del arte adelantadas desde el ámbito de la filosofía a lo largo de la primera mitad del siglo xx se han articulado en torno al propósito de definir satisfactoriamente el concepto "arte". Según los autores, este hecho corresponde a la firme creencia —profesada por los filósofos de la época— en que el acceso a tal definición garantizaría la respuesta a los demás problemas asociados al arte. Fue así como, al defender la idea según la cual la primera misión de la teoría del arte consistía en formular una serie de proposiciones de carácter universal que enumeraran las condiciones suficientes y necesarias para que algo pudiera ser identificado como obra de arte —y que, por lo tanto, posibilitaran la elaboración de juicios críticos a propósito de cualquier obra—, diversos autores contribuyeron a la atribución de un papel central a la definición del concepto "arte" en el marco de la teoría<sup>16</sup>.

En *Philosophies of arts: An essay in differences*, Kivy recuerda que la principal preocupación de la estética o filosofía del arte ha sido, desde el siglo xviii, la definición de lo que implica o significa ser "arte": a partir del momento en que comienza a pensarse que las llamadas "bellas artes" constituyen una clase independiente de realidades asociadas entre sí por una serie de rasgos comunes, surge la necesidad de explicar por qué *son lo que son*. El autor hace referencia al influyente tratado de Abbé Batteaux, *Les beaux arts réduit à un même principe* (1746), cuyo título no solo delimita el objeto de estudio de la filosofía del arte, sino que también sugiere el propósito que conlleva: encontrar su "principio mismo", su definición última. En un ánimo similar, Graham y Rubio reseñan la afirmación formulada por el crítico británico Clive Bell en su famoso texto *Arte* (1914), según la cual el lograr identificar un rasgo común a todas las obras de arte, o, dicho de otra forma, el descubrir la "cualidad esencial" que permite discernir entre una obra de arte y un artefacto cualquiera, implicaría dar solución al problema principal de la estética:

<sup>16</sup> Cabe anotar aquí que, a los ojos de Rubio (2013), el hecho de que la definición del concepto "arte" haya constituido durante tanto tiempo la principal y más frecuente preocupación de la filosofía del arte ha conducido a una "plena identificación" del ejercicio teórico en torno al arte con la labor de definición, lo cual a su vez ha implicado omisiones considerables. En este sentido, anota: "Ciertamente, a nuestros ojos [...] lo primero que llama la atención es la operación de reduccionismo consistente en convertir el problema de la definición del arte en el contenido exclusivo, o cuanto menos claramente prioritario, de la teoría del arte en su conjunto. La diversidad de cometidos que desempeña la teoría del arte es muy amplia: la identificación, [el] reconocimiento, [la] discriminación y [la] clasificación de lo artístico, la caracterización, descripción y definición del arte, la evaluación, apreciación y valoración relativa del arte, el análisis de sus vínculos con los valores morales o políticos, e incluso la prescripción (más o menos explícita) de normas sobre la creación y recepción artísticas" (pp. 58-59).

[...] 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, cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos (Bell, 1987, p. 100).

En adición a los aportes de Bell, Graham cuenta entre las principales expresiones de este proyecto "definitorio" las reflexiones de pensadores como Immanuel Kant, R. G. Collingwood, Benedetto Croce y Suzzane K. Langer, entre otros. Por su parte, Carroll (2000), en su "recuento canónico" de la historia de la filosofía del arte, resalta el profundo impacto generado por las teorías formalistas y de expresión formuladas a lo largo de la primera mitad del siglo xx, entre cuyos autores destaca nuevamente a Bell y a Collingwood.

Así, determinar qué es el arte, formular una definición que explicita en qué consiste aquello que caracteriza a toda obra, aquello que la separa de los demás artefactos existentes en el mundo, se constituye en el objetivo en torno al cual se articulan la mayor parte de los esfuerzos adelantados por la filosofía del arte del siglo pasado. Según observa Graham, en las diversas aproximaciones a tal propósito es posible identificar dos enfoques distintos. Un enfoque predominante, característico de las denominadas por el autor "teorías de la estética filosófica" o "teorías tradicionales", se preocupa por descubrir la "esencia del arte" y, en ese orden de ideas, pretende formular una definición de carácter descriptivo del concepto "arte", es decir, una definición que explicita las condiciones suficientes y necesarias para que un artefacto pueda ser identificado como una obra de arte. Un segundo enfoque, propio de las llamadas por Graham "teorías normativas", concentra sus reflexiones en dilucidar en qué radica el valor del arte, aclarar cuáles son las razones por las cuales un artefacto merece ser reconocido como una obra de arte. En consecuencia, sus definiciones del concepto "arte" tienen un carácter prescriptivo, es decir, son formuladas en términos de un valor relativo.

Asimismo, al procurar caracterizar el panorama actual de la teoría del arte, Eldridge observa que las reflexiones contemporáneas se encuentran enmarcadas en una situación de permanente tensión entre los dos enfoques anteriormente señalados: el interés por identificar, entre la gran variedad de objetos que existen en el universo, aquellos que son obras de arte, versus el deseo de elucidar la función, el valor y el sentido del arte. Según afirma el autor, el debate existente entre estas dos búsquedas corresponde a un antagonismo más profundo, asociado a los interrogantes sobre la vida humana suscitados en la modernidad, la oposición entre

[...] la idea según la cual la humanidad cuenta con un propósito, o al menos con una serie de intereses humanos que podrían ser plenamente realizados en una vida cultural "libre", la cual es más rica y más consciente de sí misma que las vidas de otros animales, y la idea según la cual los seres humanos no son más que elementos sujetos a una naturaleza física carente de sentido y función, en la cual la adaptación, el enfrentamiento a la adversidad y la concesión son los mejores resultados que pueden esperar (Eldridge, 2003, p. 20)<sup>37</sup>.

Esta tensión, al atravesar tanto el ejercicio teórico como la práctica artística, supone un panorama incierto para los filósofos del arte. Según sostiene Eldridge, los ya observados desacuerdos en torno a la definición y aplicación del concepto "arte", y en torno a la función, el sentido y el valor del arte mismo, responden a la mencionada falta de claridad sobre las cuestiones asociadas a la vida humana en general.

Un tercer enfoque, heredero de las reflexiones del marxismo, el estructuralismo, el deconstructivismo y los métodos propios de la tradición de las ciencias sociales, ha tomado forma a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI. Sus planteamientos, agrupados por Graham bajo el nombre de "teorías sociológicas alternativas", se aproximan a los problemas tradicionalmente abordados por la filosofía partiendo de la asunción de que el arte constituye un fenómeno histórico y un constructo social. En expresa oposición a las teorías tradicionales y las teorías normativas, estas ideas han ejercido una influencia tal en las discusiones contemporáneas en torno al arte que en algunos ámbitos han conseguido arrojar sombras de duda sobre la certeza metodológica atribuida a los métodos de la filosofía del arte.

## 2.2 Las teorías tradicionales o descriptivas

La postura que reúne al gran grupo de filósofos del arte que, como se ha dicho, han concentrado sus esfuerzos en identificar aquella propiedad o propiedades que son comunes a todos los artefactos considerados artísticos, con el fin de formular una definición "esencial" del concepto "arte", corresponde al enfoque característico de las que convendré en llamar "teorías descriptivas". Como he mencionado en líneas anteriores, tal definición debe enunciar las condiciones suficientes y necesarias para que algo pueda ser candidato a la categoría de obra de arte, lo que

<sup>37</sup> "[...] the idea that humanity has a function, or at least a set of human interests to be fully realized in a 'free' human cultural life that is richer and more self-conscious than are the lives of other animals, and the idea that human beings are nothing more than elements of a meaningless, functionless physical nature, wherein accommodation, coping and compromise are the best outcomes for which they can hope" (Eldridge, 2003, p. 20).

implica delimitar con claridad el conjunto de rasgos que determinan la condición de artístico en un artefacto o una acción dados. Por esta razón, una definición de este tipo —tal como lo señala Graham— pretenderá incluir entre sus límites todo aquello que en un momento dado es llamado "arte". El proyecto *definicionista* de las teorías descriptivas parte de la asunción de que nuestra capacidad para identificar los objetos candidatos a dicha categoría se apoya en una definición tácita del concepto, la cual se encuentra implícita en nuestro lenguaje y, en consecuencia, es el deber de la filosofía recuperarla y explicitarla. Completar satisfactoriamente tal tarea, sostiene Carroll (1999 y 2000), nos permitiría determinar con claridad cómo deberíamos responder a las obras de arte y explicaría nuestras conductas individuales y colectivas frente a los artefactos considerados artísticos.

El interés por encontrar una definición distintiva del concepto "arte" se remonta, según Graham, al idealismo latente en la obra de Immanuel Kant. Según su recuento, la búsqueda de las teorías descriptivas ha sido entendida por algunos autores como estrechamente ligada a la firme creencia de que el objeto de la filosofía consiste en la comprensión de las ideas abstractas del intelecto, en lugar del estudio de los objetos que componen el mundo sensible. Tal convicción implica asumir que la definición de un objeto o una actividad reposa en la posibilidad de llegar a conocer su naturaleza o esencia última, mediante métodos diferentes a los empleados por las ciencias experimentales. Otros autores, por el contrario, han percibido en el proyecto de las teorías descriptivas una búsqueda empírica, actitud que conlleva asumir que la definición de una sustancia o actividad solo es posible mediante el estudio de los rasgos objetivos que son perceptibles en ella. Los influjos del idealismo y el empirismo, que según la reflexión de Graham orientan en gran medida los métodos e intereses propios de las teorías descriptivas, parecen ser igualmente el núcleo de las fallas o inconsistencias encontradas en ellas por sus críticos.

Con frecuencia, las afirmaciones de tendencia idealista presentes en las teorías descriptivas han sido fuertemente criticadas por su propensión al esencialismo: pretender acceder a una comprensión del arte mediante la identificación de su esencia última implica, en principio, asumir que dicha esencia efectivamente existe como algo "ya dado", universal e inmutable. Tal asunción parece soportarse en el reconocimiento de la existencia objetiva de ciertos artefactos o acciones que a lo largo de la historia han sido reconocidos como obras de arte, lo cual equivale al error de identificar el objeto —la obra de arte— con su idea —la esencia última o el rasgo común a todas las obras—.

Por su parte, los planteamientos de las teorías descriptivas que podrían interpretarse como tendientes al empirismo han sido igualmente objeto de críticas.

Como alternativa a las asunciones esencialistas, muchos filósofos han optado por construir definiciones de “arte” soportadas en el estudio de los rasgos objetivamente perceptibles por medio del contacto con las obras y de los hechos artísticos tal cual son experimentados. Sin embargo, como bien han observado diversos autores en numerosas ocasiones, siempre es y será posible encontrar artefactos o acciones reconocidos como obras de arte cuyas características no coincidan con el conjunto de rasgos determinantes de la condición de “artístico” establecidos por dichas definiciones.

Las principales objeciones asociadas a las tendencias idealista y empirista, latentes en las teorías descriptivas, podrían agruparse bajo el nombre de “antie-sencialismo neowittgensteiniano”. Estas reflexiones, que tomaron forma en el marco de la filosofía del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, cuestionaron con firmeza la posibilidad de encontrar una caracterización definitiva de la naturaleza del arte. Tras observar las inconsistencias que emergían al someter a examen la validez de los conjuntos de condiciones suficientes y necesarias formulados por las teorías descriptivas mediante ejercicios de observación empírica —traducidas en la existencia de hechos o manifestaciones artísticas cuyos rasgos no coincidan con el conjunto de aspectos establecidos como definitorios del estatus de “obra de arte”— los detractores del proyecto *definicionista* —entre quienes se destacan Paul Ziff, Morris Weitz y William Kennick<sup>18</sup>— concentraron sus esfuerzos en demostrar la imposibilidad de hallar una definición esencial o universal del concepto “arte”. Sus argumentos, soportados en algunos de los planteamientos consignados por Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, influyeron de manera profunda en la filosofía del arte a lo largo de las décadas siguientes a su difusión<sup>19</sup>.

Dando continuidad a la denuncia del esencialismo iniciada por W. B. Gallie<sup>20</sup> y Paul Ziff, Weitz traza con claridad los argumentos que caracterizan el pensamiento de la llamada corriente “neowittgensteiniana” en su célebre artículo “The role of theory in aesthetics” (1956). Según Weitz, más que un rasgo común definitorio, los artefactos a los que llamamos “arte” solo comparten un cierto “aire” o “parecido de familia” y, por lo tanto, si bien resulta imposible encontrar un conjunto de condiciones suficientes y necesarias que sean comunes a todas las obras de arte, es posible determinar si un artefacto dado es efectivamente

<sup>18</sup> Véase: Ziff, P. (1953). The task of defining a work of art. *The philosophical review*, LXII, 58-78; Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 27-35, y Kennick, W. (1958). Does traditional aesthetics rest on a mistake? *Mind*, 67, 317-334.

<sup>19</sup> Véase: Carroll, 2000, p. 3, Rubio, 2013, pp. 57-62 y Vilar, 2005, pp. 52-64.

<sup>20</sup> Gallie, W. B. (1949). The function of philosophical aesthetics. *Mind*, 57, 302-321.

te una obra de arte comparándolo con aquello que ya conocemos como arte. Asimismo, Weitz afirma que, en lugar de estar definido por un rasgo esencial, el concepto “arte” es “abierto”, adaptativo, dado que los límites de aquello que en un momento dado hemos considerado arte se han expandido y continuarán expandiéndose a lo largo de la historia. En tal orden de ideas, no es necesario formular una definición para hacer uso del concepto; conviene, en su lugar, describir las condiciones bajo las cuales tal concepto es empleado de modo correcto. Así, en el marco de los planteamientos de Weitz, el concepto “arte” tiene un carácter principalmente descriptivo y evaluativo, y, en tal orden de ideas, se constituye en el fundamento tanto de la apreciación como de la crítica de arte.

Si bien las ideas neowittgensteinianas impactaron considerablemente el campo de la filosofía, las reflexiones en torno al problema de la definición del concepto “arte” no han perdido fuerza. Por el contrario —señalan Kivy<sup>21</sup>, Rubio<sup>22</sup> y Carroll<sup>23</sup>—, tal debate reviste aún un especial interés en el marco de las discusiones contemporáneas. Los argumentos esgrimidos por Weitz y los demás detractores del proyecto *definicionista* han sido objeto de diversas críticas que, al señalar sus fallas —derivadas en parte de su incorrecta interpretación de las nociones formuladas por Wittgenstein—, han refutado definitivamente sus tesis. A lo largo de las décadas de 1960, 1970 y 1980, a una distancia prudente del propósito inicial de identificar la esencia última de las bellas artes, los planteamientos de autores como Arthur Danto, Maurice Mandelbaum y George Dickie<sup>24</sup> señalaron las inconsistencias presentes en los argumentos neowittgensteinianos y reabrieron la posibilidad de alcanzar una comprensión profunda del concepto “arte”. Hoy, enriquecida por las elucidaciones acumuladas a lo largo del siglo xx, y con la ventaja que supone la comprensión retrospectiva de los problemas, la filosofía contemporánea del arte heredera del enfoque descriptivo ha podido replantear,

<sup>21</sup> “The quest for the real definition of the fine arts was [then] in full swing and, except for a brief and by no means universally observed Wittgensteinian interlude, continues to the present moment” (Kivy, 1997, p. 4).

<sup>22</sup> “[...] el debate en torno a la posibilidad, el carácter y la función de la definición del arte continúa ocupando un lugar central y vivo en los foros de discusión de la estética analítica” (Rubio, 2013, p. 59).

<sup>23</sup> “But even if the question of the definition of art is no longer the biggest game in town, it is still a very lively one. Refinements and criticisms of existing approaches continue to be produced at a regular pace, new theories are being formulated even now, and a better sense of what is involved in the debate is continually evolving. Though no view commands the field at the present, progress on the problem is being made” (Carroll, 2000, p. 4).

<sup>24</sup> Véase: Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584; Mandelbaum, M. (1965). Family resemblances and generalizations concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*, 11, 219-228; Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press, y Dickie, G. (1984). *The art circle: A theory of art*. Nueva York: Haven.

e incluso flexibilizar, el proyecto *definicionista* mediante la formulación de conceptualizaciones más precisas y argumentos más detallados, lo cual implica, por supuesto, un panorama de discusión de mayor riqueza y complejidad.

## 2.3 Las teorías normativas o prescriptivas

Al igual que las teorías tradicionales o descriptivas, las teorías que convendré en llamar prescriptivas presuponen que, en tanto existen artefactos y acciones que han sido identificados como obras de arte, es factible diferenciar con claridad aquello que es llamado “arte” de aquello que no lo es. Según su perspectiva, el reconocer la equivocación propia del pensamiento esencialista —la idea de que existe un concepto de “arte” universal y eterno, el cual es encarnado por aquellos objetos que llamamos “obras de arte”— no implica renunciar a la posibilidad de establecer una distinción entre aquellos artefactos o acciones que han sido identificados como obras de arte y los demás objetos presentes en el mundo; implica, en su lugar, abandonar la búsqueda de una clasificación neutra y absoluta, para optar por una distinción en términos de “valor relativo”, reflejo de la manera en que la humanidad percibe y comprende el arte. Así, en lugar de formular una definición descriptiva, resultado del descubrimiento de la esencia última del arte, estos planteamientos concentran sus esfuerzos en establecer una distinción prescriptiva, derivada de la puesta en consideración del valor antropológico o social de aquellos artefactos que en un momento dado son identificados como artísticos: dicho valor, característico de las obras de arte, es aquello que permite diferenciarlas de todo lo demás. El propósito de las teorías prescriptivas consiste entonces en dar razón de los motivos por los cuales algo puede ser candidato al estatus de “obra de arte” (Graham, 1997).

Según Eldridge, las teorías prescriptivas —o, en sus términos, “teorías de la elucidación”— son aquellas abocadas a dilucidar la función, el valor o el sentido del arte en relación con los intereses, los problemas o las búsquedas humanas fundamentales. El enfoque prescriptivo, caracterizado en estos términos, comporta una comprensión del quehacer y la apreciación artísticos como actividades centrales para la vida humana y su desarrollo. Graham, por su parte, enfatiza en que el objetivo principal de estas teorías consiste en la formulación racional de criterios que permitan distinguir entre los artefactos y las acciones artísticos, y los demás objetos que componen el mundo. Tales criterios, obtenidos a través de inferencias lógicas, recogen el conjunto de valores que aquello considerado una “obra de arte” debe encarnar. Dicho de otra forma, las teorías prescripti-

vas pretenden determinar cómo debe ser el arte y qué criterios debe cumplir en virtud de la observación de los valores que puede encarnar y de la puesta en consideración del mérito de dicha forma de encarnación<sup>25</sup>.

El enfoque normativo o prescriptivo en la teoría del arte se remonta, según Eldridge y Graham, a la tradición de la filosofía platónica y aristotélica. Asimismo, las ideas en torno al arte planteadas por filósofos como Baumgarten, Kant, Hegel, Schopenhauer y Collingwood pueden ser interpretadas como prescriptivas en tanto sus propósitos pueden describirse, en términos generales, como búsquedas encaminadas al establecimiento de principios del “arte verdadero” o “arte apropiado”. De acuerdo con la revisión de Graham, las reflexiones formuladas por Schopenhauer constituyen uno de los más claros ejemplos de una teoría del arte prescriptiva de línea cognitivista. Según el filósofo alemán, toda obra de arte aspira a alcanzar un propósito y la única labor de la reflexión filosófica en torno al arte consiste en determinar cuál debería ser el objeto apropiado de dicha aspiración. El valor de una obra de arte reside entonces en su capacidad para alcanzar un propósito dado, propósito que debe ser determinado por la teoría. En lugar de establecer distinciones entre aquello que es reconocido como “arte” y aquello que no lo es, Schopenhauer se ocupa de caracterizar las llamadas por él “verdaderas obras de arte”: aquellas que, según sus planteamientos, poseen un valor distintivo en el marco de la conciencia humana. Tal valor reside en su potencial como herramientas para la aprehensión de la realidad o, dicho de otra forma, en su capacidad para permitirnos vislumbrar y comprender asuntos asociados a la experiencia humana.

Entendidas como reflexiones enfocadas en dilucidar el valor del arte en términos de su relación con problemas o intereses humanos fundamentales, las teorías prescriptivas pueden transformarse —afirma Eldridge— en ejercicios de carácter especulativo, en tanto la validez de sus afirmaciones en torno a los intereses humanos no puede ser sometida a una verificación de carácter empírico<sup>26</sup>. Tal equivocación, sin embargo, puede evitarse mediante la formulación consciente

<sup>25</sup> En este sentido, Graham (1997) afirma: “[Normative theories suggest] an alternative approach to aesthetics and art theory. It is one which, instead of striving for philosophical or sociological neutrality, expressly aims to formulate a reasoned conception of ‘art proper’, a conception that can then be applied in judging the objects and activities which lay claim to the status of art. Instead of seeking a definition of art in terms of necessary and sufficient properties, or seeking to determine its social function, we see what values music, or painting, or poetry can embody, and how valuable this form of embodiment is” (p. 173).

<sup>26</sup> “[Elucidatory theories] run considerable risks. They tend toward somewhat speculative, not clearly empirically verifiable, accounts of human interests. Not everyone will immediately feel the presence and force of the supposedly ‘deep’ human problems that art is taken to address” (Eldridge, 2003, pp. 18-19).

y explícita de criterios razonables para la evaluación de lo que en un momento dado es reconocido como "arte": según Graham, de la misma manera en que la lógica puede indagar hasta qué punto una inferencia es correcta mediante la formulación de un sistema de reglas, las teorías prescriptivas pueden verificar la legitimidad de los valores atribuidos al arte planteando un sistema de criterios de evaluación sustentados en argumentos racionales. La posibilidad de plantear tales criterios no significa, según explica el autor, que dichas valoraciones puedan ser emitidas de forma arbitraria: tal ligereza traería consigo, a la larga, el desvanecimiento de toda distinción. Al contrario, todo sistema de criterios para la evaluación y valoración del arte desarrollado en el marco de una teoría prescriptiva deberá formularse atendiendo a un propósito específico: enriquecer la experiencia del contacto con las obras.

En síntesis, el propósito central de las teorías prescriptivas consiste en establecer una distinción entre "arte" y "no arte" expresada en términos de "valor relativo". Este enfoque implica, en contraposición a la búsqueda propia de las teorías tradicionales o descriptivas, renunciar a la posibilidad de formular una definición del concepto de "arte" neutra, absoluta y eterna, y acoger la idea de que aquello que separa al arte de los demás objetos presentes en el mundo no es otra cosa que el "valor distintivo" atribuible a las obras. Si bien, como se ha mostrado, la concepción de dicho valor parece variar, algunos de los pensadores abocados a la formulación de una definición prescriptiva del concepto "arte" coinciden en sugerir que esta debe derivarse de la puesta en consideración del mérito y el "valor cultural" de aquellos artefactos que en determinado momento han sido, son o serán socialmente identificados como artísticos. Así, pues, en el marco de las teorías prescriptivas, el conjunto de criterios en los que se soporta la distinción entre "arte" y "no arte" será siempre circunstancial y, por lo tanto, mutable.

## 2.4 Una tercera vía: las teorías sociológicas

A las teorías descriptivas y prescriptivas, de enfoque filosófico, se contraponen un tercer grupo de reflexiones, que se aproxima a los problemas asociados al arte desde el punto de vista de las ciencias sociales. Encarnados en las reflexiones de autores como Louis Althusser, Pierre Macherey, Pierre Bourdieu y Georg Lukács, los planteamientos de las que convendré en llamar "teorías sociológicas" parten de afirmar que tanto el concepto de "arte" como las producciones identificadas como "artísticas" son, en principio, una construcción social, atravesada por la cultura y por las circunstancias económicas y políticas propias de un momento histórico dado. En este orden de ideas, resulta ingenuo procurar abordar y comprender el arte como una realidad aislada del entramado de fenómenos y relaciones sociales que rodean su producción y recepción. Así, en palabras de Graham (1997),

[...] según afirma el sociólogo del arte, la práctica, la crítica y las instituciones del arte son todos productos sociales, y deben ser comprendidas en términos de desarrollo histórico. No son ni fijas ni definitivas, y difieren tanto en tiempo como lugar (p. 155)<sup>27</sup>.

Tal idea comporta, en primer lugar, una fuerte crítica a los planteamientos propios de las teorías descriptivas. Según la perspectiva sociológica, al pretender formular una definición última del concepto "arte" asumiendo que este constituye una categoría, actividad o actitud de aplicación universal, el enfoque tradicional de la filosofía del arte ha ignorado que los lenguajes humanos y, en consecuencia, los conceptos en sí mismos, constituyen productos culturales atravesados por circunstancias históricas específicas. El reconocer la naturaleza cultural e histórica del concepto "arte" implica admitir que la *artisticidad* atribuida a un artefacto o acción dados está determinada por una serie de influencias sociales y no por la naturaleza de los objetos o las prácticas artísticas en sí mismas. De igual forma, implica aceptar que los corpus de obras y los cánones establecidos por la teoría y la crítica de arte son el resultado de prácticas e intercambios sociales que tomaron forma en un momento histórico determinado. Así, al estar sujetas a las estructuras y dinámicas propias de una sociedad, las concepciones y reflexiones de teóricos, críticos, artistas y público, en lugar de ser neutras y absolutas, son circunstanciales y mutables. Prueba de este hecho es la ausencia de un acuerdo universal en torno a la aplicación correcta del concepto "arte" y su inexistencia como concepto en otros momentos históricos y otras sociedades (Graham, 1997).

En segundo lugar, el estudio del arte y sus manifestaciones en su calidad de producto social es incompatible con la idea —sugerida por autores como Eldridge— de que el ejercicio artístico y su producto tienen una función, un valor o un sentido propio que, al estar relacionado con los intereses, los problemas o las búsquedas humanas fundamentales, trasciende las circunstancias sociohistóricas. Según los planteamientos de las teorías sociológicas, todo aquello que es considerado una obra de arte ha sido producido por individuos que tienen a su disposición cierto material y ocupan un determinado lugar en una red de capital económico y cultural. Sus producciones están dirigidas a públicos que a su vez cuentan con cierto material y pertenecen a un trasfondo social específico, el cual determina sus expectativas frente al arte. Dadas las múltiples inequidades propias del "mundo social material" y las permanentes tensiones existentes entre

<sup>27</sup> "[...] the sociologist of art holds that the practice, the criticism, and the institutions of art are all social products, and have to be understood in terms of historical development. They are neither fixed nor final, and they differ both in time and place" (Graham, 1997, p. 155).

sus actores, es imposible que una obra de arte sea “universalmente exitosa” y, por lo tanto, el procurar dilucidar la función y el sentido generales del arte constituye una búsqueda inútil (Eldridge, 2003). Esto no significa, sin embargo, que el abordaje teórico propio de las teorías sociológicas comporte una renuncia a la puesta en consideración del valor del arte; implica, en su lugar, comprender dicho valor en términos de las funciones específicas que las diferentes producciones reconocidas como “artísticas” han desempeñado en el marco de diferentes entornos sociales y en determinados momentos históricos (Graham, 1997). Desde esta perspectiva, el mayor logro al que la teoría del arte podría aspirar es el de alcanzar una conciencia crítica frente a las distintas dinámicas de producción, distribución y recepción asociadas al arte.

Si bien las ideas propias de las teorías sociológicas han impactado considerablemente el ámbito de la teoría del arte al llamar la atención sobre la innegable incidencia de las circunstancias sociales, económicas y políticas en la producción, recepción, identificación y valoración del arte, sus planteamientos no han escapado a la revisión y la crítica. Para algunos pensadores, tal vez su falencia más contundente radica en su tendencia a desconocer —o incluso negar— el potencial propio de las obras de arte para suscitar lo que podríamos llamar una experiencia estética que trasciende las estructuras sociales, la cultura y la historia. Es a dicho potencial al que parece referirse Eldridge (2003) —siguiendo a Tom Huhn— al señalar que en ocasiones existe la posibilidad, impredecible por demás, de que el valor artístico de una obra logre superar las afiliaciones de clase y, con ello, consiga transformar la experiencia y la percepción de diferentes públicos. En un ánimo similar, Graham (1997) señala que una mirada a las concepciones del arte compartidas por diversas sociedades en diferentes momentos históricos permite percibir la presencia de ciertas ideas y criterios de valoración que parecen ser permanentes. Dice el autor:

Las teorías normativas del arte se ocupan no de la definición de la naturaleza del arte, sino de su valor. Las teorías sociológicas explican dicho valor en términos de las funciones específicas que el arte ha desempeñado en diferentes culturas a lo largo de la historia. Pero lo cierto es que generación tras generación, y a través de una amplia variedad de culturas, se ha atribuido un valor especial a ciertas obras y actividades, y esto sugiere que algunas de las cosas que llamamos arte tienen un valor permanente. En consecuencia, la aproximación sociohistórica al arte tiene considerables limitaciones (p. 176)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> “Normative theories of art concern themselves not with the definition of the nature of art but with its value. Sociological theories explain this value in terms of the historically specific functions that art has performed in different cultures. But the fact is that generation after generation

Al sugerir que la posibilidad de que el valor de una obra de arte sobrepase los límites que suponen las diferencias sociales y culturales reposa en su relación con los “problemas e intereses humanos profundos”<sup>29</sup>, y al señalar la recurrencia de ciertos juicios de valor a propósito de determinadas prácticas y artefactos, en el marco de diversas circunstancias sociales e históricas, tanto Eldridge como Graham llaman la atención sobre un hecho que las teorías sociológicas tienden a minimizar: el hecho de que la atribución de un valor distintivo a ciertas prácticas estéticas parece ser un rasgo propio de la condición humana.

## 2.5 Perspectivas para una reflexión teórica en torno al arte contemporáneo

Según permite constatar la reconstrucción de los principales enfoques teóricos desde los cuales han sido abordados los problemas asociados al arte a lo largo de las últimas décadas, el panorama contemporáneo de la teoría del arte se caracteriza por la confluencia de diversas posturas y metodologías, muchas veces antagónicas. El interés inicial por formular una caracterización definitiva de la naturaleza del arte, predominante en la estética filosófica de inicios del siglo xx, se ha transformado hoy en un proyecto más flexible, preocupado principalmente por la elucidación del valor relativo atribuido a los artefactos y las prácticas identificadas como “artísticas”, ya sea en términos del tipo de experiencia que el arte provee a los seres humanos o del lugar que ocupa en el marco de las estructuras socioeconómicas de un momento histórico dado.

Todo ejercicio de reflexión teórica a propósito del arte se enfrenta hoy, sin duda, a un panorama incierto y en alguna medida hostil. De una parte, la actual persistencia de los desacuerdos en torno a la función, el sentido y el valor de aquello que llamamos “arte”, y de otra, el reconocimiento del carácter circunstancial de la identificación de determinadas producciones como “artísticas”, han conducido al cuestionamiento de la pertinencia de las reflexiones encaminadas a dilucidar los criterios en los que se cimienta la distinción entre la “obra de arte” y los demás objetos que componen el mundo. Sin embargo, debemos reconocer que las claridades que nos han sido heredadas por los pensadores del siglo xx y las

.....  
and a wide variety of cultures all have attributed a special value to certain works and activities, and this suggests that some of the things we call art have an abiding value. Consequently, the sociohistorical approach to art is importantly limited” (Graham, 1997, p. 176).

<sup>29</sup> “Art seems both to have a function, sometimes exemplarily realized, in relation to deep human problems and interests, and it seems also in every particular case to be by and for particular makers and audiences, responding to problems and pressures that are not universal” (Eldridge, 2003, pp. 22-23).

precisiones formuladas por los filósofos del arte contemporáneos han reabierto para nosotros, los interesados en la comprensión de las prácticas artísticas de los últimos tiempos, un horizonte de discusión particularmente rico y complejo. En este escenario, el ya antiguo interés por establecer una distinción entre aquello que reconocemos como “arte” y aquello que no lo es, a mi modo de ver, reviste aún un especial interés. Alcanzar una comprensión cada vez más profunda del concepto “arte” nos permitirá, como ya han señalado Carroll, Graham y Eldridge, vislumbrar qué prácticas artísticas satisfacen qué funciones y sirven a qué intereses, explicar nuestras conductas colectivas frente a las obras de arte, formular criterios sólidos para su evaluación y valoración, enriquecer la experiencia que supone el contacto con el arte contemporáneo, y descifrar el sentido y el valor característicos del arte en el marco de la existencia humana. Perpetuar el desdibujamiento de la distinción entre “objetos y prácticas artísticas” y “objetos y prácticas no artísticas” significaría afirmar que nuestro uso del concepto “arte” ha respondido, desde su primera aparición en la historia del lenguaje, al seguimiento de una convención arbitraria. Implicaría, asimismo, desmentir la existencia del arte como objeto de estudio y, con ello, deslegitimar las reflexiones desarrolladas por la historia y la filosofía del arte.

Partiendo de reconocer que no existe una esencia última del arte o un concepto de “arte” universal e inmutable en virtud del cual podamos identificar lo “artístico”, y que aquello que llamamos “arte” constituye en gran medida una construcción social, atravesada por la cultura y las condiciones propias de cada momento histórico, nos acogemos a la idea —planteada por las teorías prescriptivas— de que es posible establecer una distinción circunstancial entre “arte” y “no arte” mediante la consideración del mérito y el valor atribuibles a aquellos artefactos y prácticas que en un momento determinado son socialmente identificados como “artísticos”. Esta postura se corresponde con la que podríamos denominar “teoría convencionalista” con respecto al arte, la cual se desarrollará en los capítulos II y III del presente libro.

## Referencias

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo: de Cézanne a las últimas tendencias*. Bogotá: Norma.
- Bell, C. (1924). *Art*. Londres: Chatto and Windus.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of art. A contemporary introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2000). *Theories of art today*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.

- \_\_\_\_\_. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. (1984). *The art circle: A theory of art*. Nueva York: Haven.
- Eldridge, R. (2003). *An introduction to the philosophy of art*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Gallie, W. B. (1949). The function of philosophical aesthetics. *Mind*, 57, 302-321.
- Graham, G. (1997). *Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Kennick, W. (1958). Does traditional aesthetics rest on a mistake? *Mind*, 67, 317-334.
- Kivy, P. (1997). *Philosophies of arts: An essay in differences*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Mandelbaum, M. (1965). Family resemblances and generalizations concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*, 11, 219-228.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rubio Marco, S. (2013). Teoría(s) del arte. En: F. Pérez Carreño (ed.), *Estética* (pp. 53-91). Madrid: Tecnos.
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado.
- Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 27-35.
- Ziff, P. (1953). The task of defining a work of art. *The philosophical review*, LXII, 58-78.



## Capítulo II.

# Las teorías esteticistas del arte y el relativismo histórico

*Cristian C. Vélez*

Si bien el comportamiento estético es connatural al ser humano, y aun cuando sabemos hoy que los patrones biológicos de este comportamiento tienen un recóndito origen zoológico, el recurso de apelar a la conducta perceptoemocional, simbólicamente regulada o codificada en el dominio de una cultura, no permite probar que el arte sea una actividad de naturaleza puramente estética. El comportamiento estético es un fenómeno cognitivo antropológicamente más amplio y complejo que la actividad artística. De allí que el problema de la naturaleza del arte siga siendo un asunto filosófico que escapa a la esfera de las ciencias cognitivas y, por lo tanto, al dominio de las explicaciones científicas sobre lo que es constitutivo de la mente humana. Sin embargo, ha existido históricamente una tendencia a reconocer ciertos artefactos y procesos de valor estético como artísticos y, de manera paradójica, este afán de reconocimiento social de las cosas bajo el estatuto de "arte" parece un hecho universal.

El propósito de este capítulo es mostrar que no existen criterios filosóficos suficientes que digan qué es arte apelando solamente a nociones relativas al comportamiento estético. Por lo tanto, se defiende la idea de que el concepto de

arte constituye una categoría convencional e históricamente cambiante para designar cierto tipo de productos de la actividad humana y, por ende, que solo una teoría convencionalista del arte podría ser adecuada.

## 1. El mito de la desmaterialización del arte y la postura conceptualista

La actual filosofía del arte consiste, en lo fundamental, en el análisis conceptual de un problema de naturaleza ontológica que concierne a lo que se llama "arte": es un intento por responder a la cuestión "¿qué es el arte?". Los ejemplos históricos concretos y los experimentos mentales analizados por los más prestigiosos filósofos del arte del siglo xx han podido revelar un hecho indudable: no contamos con criterios universales que nos permitan decidir cuándo hay arte; o mejor, es imposible hallar las condiciones internas suficientes y necesarias para determinar la clase de objetos, procesos o acciones que han sido, son y serán arte. Aquí se analizará particularmente la imposibilidad de decidir qué es arte apelando a cualquier tipo de condición estética: formal, sensorial o experiencial. Mostraremos que cualquier teoría que intente definir el arte a partir de un enfoque esteticista termina por fracasar, porque cualquier artefacto puede contener en principio cualidades estéticas para un agente humano o llevarlo a una experiencia estética sin que automáticamente caiga en el concepto de arte.

Lo anterior conduce a la tesis de que hay que afrontar filosóficamente una "desestetización del arte": la idea de que no hay criterios estéticos que digan qué es y qué no es el arte. En consecuencia, sugeriremos que solo una teoría convencionalista del arte puede ser correcta, a saber, una teoría que explique el fenómeno del arte como un modo de reconocimiento social de ciertos productos de actividades institucionalmente codificadas, en las que las reglas o convenciones operan regulando los modos de apreciación y generación de tales productos culturales, con vista a unas funciones que la misma institución del arte establece como relevantes según el sistema de valores y creencias que tiene de trasfondo. En otras palabras, defenderemos la postura de que el arte es una categoría convencional e institucionalizada y que los objetos de arte se llaman así no por valores estéticos trascendentes, sino por razones ideológicas.

Comencemos por la más común de las teorías. Una idea frecuente es considerar que el arte consiste en un conjunto de artefactos: la colección de todos los objetos u obras de arte. Esta idea es un sinsentido lógico, porque supone

que para saber qué es el arte, ya deberíamos haber determinado qué artefactos son obras de arte, lo que presupone de manera circular que sabemos por qué llamarlos artísticos, es decir, por qué son arte. Además de la contradicción que conlleva la definición del arte como la colección de los objetos de arte, este tipo de caracterización se basa en la concepción de que todos los objetos que son llamados "artísticos" cumplen con un cuerpo de "propiedades estéticas", lo que conduce a la presuposición de que el arte solo está constituido por objetos: no habría obras de arte no objetuales. Sin embargo, algunos importantes análisis filosóficos modernos acerca del arte han mostrado, con claros contrargumentos, que el arte no se caracteriza por constituir un conjunto de objetos físicos, pues existe evidencia histórica de obras que, para cierto mundo institucionalizado y convencionalizado de agentes sociales, no consisten en objetos sino en "procesos", como ocurre con muchos casos de la llamada "performance" o del "concept art"<sup>30</sup>.

La clase de procesos involucrados en las "artes no objetuales" (que parecen tener en común el ser de duración efímera) abarca toda clase de acciones corporales, actos lingüísticos y eventos impersonales. En virtud de esta suerte de "desobjetualización" del arte, se ha señalado recientemente que en el mundo del arte moderno se experimenta un acontecimiento de desmaterialización. Al parecer, la materialidad ya no es una condición del arte, porque ya no se requiere un cuerpo o un medio concreto para que una obra suceda. Pero, como se evidenciará, esta mitología moderna de la desmaterialización del arte es en realidad una reminiscencia conceptualista del dualismo teológico entre alma y cuerpo, que termina por identificar el estatuto de *artisticidad* de la obra con una supuesta esencia conceptual y trascendente: un contenido semántico etéreo y *descorporizado* que subsiste a la manera del alma humana cuando se ha desprendido del cuerpo, según la mitología judeocristiana<sup>31</sup>.

Observaremos, inicialmente, que lo que aquí se llamará la "teología de la desmaterialización del arte" también se muestra consistente con el esencialismo: la doctrina que afirma que hay valores artísticos que son intrínsecos a las obras de arte, una

<sup>30</sup> Una importante referencia al respecto es el trabajo de Richard Wollheim (1980). *Art and its Objects*. (2.ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press. Este trabajo fue filosóficamente importante porque refutaba la "hipótesis del objeto físico" y mostró que había condiciones externas de *artisticidad* establecidas en el curso de la experiencia social y en el ejercicio crítico sobre el significado de las proto-obras de arte que jugaban un papel determinante en su reconocimiento como arte.

<sup>31</sup> Para una introducción histórica sobre el problema de la desmaterialización del arte, véase Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza. Sobre las raíces metafísicas del conceptualismo, véase Stecker, R. (2010). *Aesthetics and the Philosophy of Art: an Introduction*. (2.ª ed.). Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers.

clase de valores *auráticos* que hacen a la obra de arte una cosa única. La unicidad ontológica y la trascendencia espiritual de la obra de arte se deben, para un esencialista, a la objetividad ideal de estos valores instanciados en la cosa o el proceso artístico. En consecuencia, en el esencialismo se considera que el arte es definible a partir de un trabajo de explicitación de los valores intrínsecos que han de ser comunes a todas las obras de arte. Y se cree que dicha condición esencial, que se halla intrínsecamente contenida, es lo que han venido a resaltar las prácticas artísticas no objetuales. Por ello, el mito de la desmaterialización del arte no constituye un legítimo distanciamiento respecto a la comprensión clásica y esencialista del arte, sino que representa la consecución final de sus más altos objetivos espirituales<sup>32</sup>.

Sin embargo, la doctrina de la desmaterialización no pasa de ser, lo mismo que la teología de la inmaterialidad de lo mental, más que una pobre visión espiritualista que contradice la más elemental evidencia de la experiencia cotidiana: no existen cosas ni procesos no mediados por un cuerpo. Dicho más concretamente, las obras de arte objetual, así como las obras no objetuales del tipo de los actos performativos, las muestras de arte de concepto o las prácticas estéticas relacionales tienen en común el que todas requieren una presentación material, una escenificación en el espacio objetivo a través de un medio, canal o soporte concreto. Ningún proceso puede ser llevado a cabo sin que haya algo o alguien que realice ese proceso: en una *performance*, tanto el cuerpo humano como los artefactos empleados constituyen el medio o soporte físico para la canalización y ejecución de las acciones; y en los casos de arte conceptual, si bien estos están centrados en el significado o en las ideas transmitidas, se requiere un medio de transmisión y, por lo tanto, una encarnación o materialización de los significados

<sup>32</sup> Para la doctrina de que las posturas esencialistas, como las que reuniremos bajo el apelativo de "conceptualismo" (el arte puramente conceptual), tienen una motivación en una perspectiva teológica del arte, nos hemos basado inicialmente en las ideas del filósofo Walter Benjamin en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Como se sabe, Benjamin declaró una crisis del arte moderno por la "destrucción del aura" y la "pérdida de unicidad", en la que los valores *auráticos* eran concebidos como "valores rituales" inherentes a las cualidades estéticas de las obras de arte y mediante los cuales estas se vinculaban a una tradición. La pérdida del aura terminaría por destruir el fundamento cultural de las obras de arte y su correlativa función social. En esta dirección, Benjamin usó la expresión "teología del arte" para designar la reacción a la pérdida de los valores espirituales-*auráticos* mediante la ideología del "arte por el arte" (la utopía del arte sin función social); asimismo, usó la expresión "teología negativa del arte" para designar las "teorías del arte puro", correspondientes a las modernas teorías de la abstracción y de la pura visualidad en las que se resaltan solo los valores materiales y la autorreferencialidad semántica de las obras de arte. Aquí se usa la expresión "teología del arte" para denominar exclusivamente cualquier perspectiva conceptualista sobre la desmaterialización o *descorporización* del arte, aunque no nos comprometemos con una visión espiritualista de supuestos valores *auráticos* estéticamente esenciales, porque ello significaría establecer una nueva teología esteticista.

en un soporte. De hecho, el significado o la idea en la obra de arte, al igual que el contenido semántico de cualquier clase de signo, es una entidad concreta, indistinguible e inseparable de su medio material de expresión. De allí que todas las cosas que han sido llamadas "artísticas" hasta hoy, sean objetuales o procesuales, muestren una condición de existencia material. Las obras de arte puramente conceptuales, es decir, puramente espirituales, solo existen en el reino de las esencias ideales, pero no pueden personificarse o actualizarse en nuestro mundo sin contaminarse de materia.

Lo anterior nos lleva a reconocer, ontológicamente hablando, que la materialidad es una condición necesaria para cualquier objeto o acción realizada con pretensiones de *artisticidad*. Como lo han señalado eminentes filósofos modernos de la talla de George Dickie, la *artefactualidad* es una condición ontológica para que haya arte, aunque el arte no consista simplemente en artefactos. Supongamos, en todo caso, que el esencialista acepta este hecho, y que cree que, si bien no hay arte sin artefactos de algún tipo, el arte realmente se caracteriza por los valores encarnados por esos artefactos. Esto nos deja dos opciones:

- a. El arte consiste en una colección de artefactos —y de procesos materialmente canalizados— que tienen en común el encarnar valores semánticos o conceptuales especiales (llamémosla "visión conceptualista").
- b. Todas las obras de arte tienen en común encarnar valores estéticos o perceptoafectivos especiales (conocida como "visión esteticista").

La primera opción se ha considerado una respuesta a la segunda, que se ha estimado hoy —falsamente— una postura superada. Trataré ambos enfoques en ese orden. Así, pues, el esencialismo conceptual, que en verdad está presentado como una forma de *semantismo*, considera que una obra de arte es algo intencionalmente producido para "significar", y que la clase de significados que pueden encarnar las obras de arte constituyen sus valores trascendentes: lo que las distingue de las simples cosas del mundo y aun de los objetos estéticos de la vida cotidiana. En efecto, en una visión no espiritualista de este enfoque (que sería la única vía humanamente plausible), solo porque las proto-obras de arte se presentan de manera corpórea, es posible suponer que estas encarnan un significado. Sin embargo, el estatuto de *artisticidad* de tales productos y procesos no residiría en ninguna de sus cualidades perceptibles ni en ninguno de los efectos de tipo emocional o afectivo capaces de inducir en sus espectadores. Por lo tanto, el enfoque conceptualista y semantista del arte es explícitamente antiesteticista. La visión antiesteticista del conceptualismo ha llevado a sus defenso-

res a inclinarse por una postura intelectualista: apelan a la capacidad de suscitar discusiones, pensamientos y razones por medio del contenido o de los valores semánticos de las cosas y los procesos que aspiran al estatuto de *artisticidad*<sup>33</sup>.

Un famoso argumento en defensa del conceptualismo y del *semantismo*—y contra las visiones esteticistas o formalistas del arte— se lo debemos a Danto (1981). Este argumento sugiere que un objeto cotidiano con cualidades estéticas y un homólogo suyo que constituya una obra de arte serían sensorial y formalmente indiscernibles, de modo que el carácter de obra de arte del segundo no podría radicar en que tenga ese conjunto de cualidades. En efecto, el esteticismo ha sostenido que una obra de arte posee un número determinado de propiedades o cualidades estéticas y que la obra no es más que la suma de dichas propiedades. Danto objetaba este enfoque, al señalar que una obra de arte no es la suma de ciertas propiedades formales características que definen qué es el arte, puesto que es siempre posible introducir en el “mundo del arte” un nuevo objeto artístico que no posea las propiedades esperadas.

Podemos decirlo lógicamente así: supóngase que todo objeto *x* que posea las propiedades *F* ha de ser una obra de arte; sin embargo, existe evidencia de que al menos un objeto *x* que tiene las propiedades *F* no se considera artístico; debería asumirse, por fuerza lógica, que *no* todo objeto que tenga propiedades *F* ha de ser una obra de arte. Este razonamiento elemental destruye la relación de necesidad supuesta entre “tener unas propiedades formales dadas” y “ser una obra de arte”. Incluso debería agregarse que hay evidencia histórica y concreta de que existen objetos que caen en el rango de *x* y que son llamados “obras de arte”, pero que no poseen propiedades *F*. Por supuesto, estoy suponiendo que las propiedades *F* corresponden a un cuerpo especial y relevante de propiedades formales (o estéticas) que están instanciadas en algún soporte material y que consisten en el paquete de condiciones internas que debe cumplir ese soporte para ser estéticamente una obra de arte.

.....

<sup>33</sup> En general, el antiesteticismo es la idea de que es imposible definir el arte apelando a valores estéticos, por ejemplo, a propiedades estéticas o a la experiencia estética que conducen, porque sería imposible diferenciarlos de los objetos cotidianos sensorialmente indiscernibles y que también conducen a experiencias estéticas. Para mayores detalles críticos y expositivos de esta postura, véase Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press; y para algunos trabajos especializados en favor de las definiciones estéticas, véase Anderson, J. (2000). *Aesthetic Concepts of Art*. En: N. Carroll, *Theories of Art Today* (pp. 65-92). Madison: University of Wisconsin Press, y Beardsley, M. (1983). *An Aesthetic Definition of Art*. En: H. Curtler, *What Is Art?* (pp. 15-29). Nueva York: Haven Publications.

Los contraejemplos empíricos que aducía Danto daban cuenta de obras de arte que carecían de toda cualidad estética históricamente esperada y socialmente relevante para definir su estatuto artístico. La conclusión a la que llegó Danto, así como otros antiesteticistas, es que la condición estética no es necesaria para definir el arte: siempre es posible observar artefactos o procesos con admirables cualidades estéticas (social e históricamente relativas), sin que trasmuten de manera automática al mundo del arte. ¿Decimos de una bella mujer, de un feo anciano y de una sublime montaña que son obras de arte por el hecho de poseer cualidades apreciativas como la belleza, la fealdad y la sublimidad? La conclusión, por lo tanto, debe ser: la posesión de cualidades estéticas no es un criterio para *definir* el arte de modo satisfactorio.

Con todo, suponer que el valor semántico—o el concepto, si se quiere— es en realidad la condición esencial e intrínseca que asciende a algo al estatuto de obra de arte—este prejuicio esencialista al que se aferraba Danto— es, al mismo tiempo, una teoría insuficiente del arte. El mismo Danto había llegado a considerar, y es el arma de batalla del arte conceptual, que el “significado encarnado” por el artefacto o el proceso proto-artístico podría ser suficiente para sus aspiraciones artísticas. Esta idea de que hay una obra de arte cuando algo puede realizar unos procesos semánticos particulares era de origen goodmaniano. Sin embargo, el mismo Danto llegaría prontamente a desilusionarse de la teoría semantista al reconocer que el significado por sí solo no basta para explicar qué es el arte<sup>34</sup>.

Considérese lo siguiente, si la capacidad de transmitir significados o de exponer conceptos e ideas originales y peculiares es lo característico del arte—independientemente de los valores estéticos—, entonces el estatuto de *artisticidad* residiría en el carácter de “símbolo” (o de “signo”, para ser más generales) de un cierto vehículo sensible. Pero, si esto es así, no quedaría ningún signo o símbolo que, por el hecho de albergar un significado que en cierto contexto de uso resulte controvertido, no resultara ser una obra de arte; es decir, llegaríamos a la absurda conclusión de que casi todo lo que tenga una función significativa o simbólica es artístico: los gestos del lenguaje de señas serían obras de arte y el lenguaje de señas sería un subsistema simbólico del lenguaje del arte; también podrían ser obras de arte las palabras y expresiones de una lengua específica; y

.....

<sup>34</sup> Como se sabe, la más fuerte influencia moderna para la comprensión semantista del arte ha sido la ejercida por los trabajos de Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianápolis: Hackett, y Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, que guardan una cierta inspiración hegeliana, y de acuerdo con los cuales la pregunta “¿Cuándo hay arte?” parece quedar resuelta al señalarse que el rasgo característico de las obras de arte es que todas conllevan algún proceso semántico de referencia, lo que permitiría definir el arte como una forma de “lenguaje” o un particular tipo de “sistema simbólico”.

habrían de ser artísticas ciertas polémicas imágenes publicitarias y muchos productos audiovisuales. Esto, por supuesto, es una banal exageración, simplemente porque tener la capacidad de transmitir significado no convierte a un signo en una obra de arte, ni al sistema al que pertenece este signo en un subsistema del mundo del arte. De allí que el conceptualismo y el *semantismo* sean lógicamente tan absurdos como el ingenuo esteticismo.

Claramente, la condición semántica (semiótica o simbólica) constituye una condición necesaria para que algo aspire al estatuto artístico, pero no es una condición suficiente para explicar qué es el arte. De hecho, aunque el criterio estético es igualmente insuficiente, resulta también necesario. Con lo que, para decidir que algo es arte, no solo es necesaria la existencia de un medio corpóreo, esto es, que se cumpla una condición material, sino que también serán necesarias una condición estética y una condición semántica operando en conjunto. Aunque, como veremos, tampoco estas tres condiciones reunidas simultáneamente pueden decir cuándo hay arte.

## 2. La concepción estética del arte: la experiencia y las propiedades estéticas

Hay un cierto consenso en considerar que las obras de arte comparten el hecho de que son realizadas intencionalmente. El carácter de intencionales es algo que los *procesos* artísticos tienen en común con los *objetos* artísticos, en virtud de que son productos de la intención manifiesta de un agente cognitivo (o conjuntos de tales agentes); pero la simple *intención manifiesta* —o el acto volitivo mediante el cual se pretende un reconocimiento de *artisticidad*— convierte a tales procesos y objetos en arte. Los ejemplos de trabajos intencionalmente producidos por agentes (o artistas) con pretensiones de *artisticidad* son abundantes, y aunque en muchas circunstancias son incluso trabajos más ricos en términos estéticos que los ya canonizados como obras de arte, nunca llegan a tener este reconocimiento. Aquí podemos llegar a unas conclusiones filosóficas preliminares:

- a. El arte no es una colección de objetos físicos, porque hay obras de arte de tipo procesual (o no objetual).
- b. Toda obra de arte está mediada por un canal corporal o medio físico de expresión y, por lo tanto, conlleva una composición que refleja unas propiedades formales con disposiciones estéticas.

- c. Toda obra de arte encarna algún significado que la hace discursivamente relevante, criticable e interpretable.
- d. Las obras de arte constituyen una colección de objetos y procesos elaborados con explícitas intenciones de *artisticidad*, aunque la intención no es una condición suficiente y necesaria para que algo sea arte.

Vamos a suponer ahora, contra la evidencia, que el arte es una colección de objetos y procesos intencionales; cada objeto y proceso se caracteriza internamente por contener cierta clase especial de cualidades (una suerte de propiedades proto-artísticas) que los distinguen ontológicamente de los objetos y procesos ordinarios (o no artísticos). Se trata de unas propiedades de valor trascendente que, siguiendo una convención filosófica, llamaremos “propiedades estéticas”. Como lo ha evidenciado Stecker (2010), el concepto de “propiedad estética” no es para nada transparente y sencillo, porque decidir qué vamos a entender por “estético” nos lleva a explicitar posiciones más profundas sobre qué consideramos que es la percepción y cómo opera, o cómo interactúan la experiencia, las emociones y la percepción, lo que claramente nos conduciría al terreno de las discusiones en ciencias cognitivas y filosofía de la mente<sup>35</sup>.

El problema central que ha suscitado la discusión sobre la naturaleza de las propiedades estéticas es si tales propiedades son intrínsecas a los objetos y, por lo tanto, independientes de nuestra cognición y experiencia. En el fondo, es el mismo debate epistemológico entre el realismo, el constructivismo y el antirrealismo. Si uno asegura que hay propiedades estéticas intrínsecas a los objetos e independientes de la percepción o de la experiencia de un agente cognitivo —como lo asumió Marcia Eaton (2001)—, estaría asumiendo una postura realista; pero si se cree que las propiedades estéticas no son independientes de la cognición y la experiencia, sino que resultan de una relación entre patrones físico-objetivos de las cosas y condiciones del agente cognitivo —como lo concibieron desde enfoques distintos Alan Goldman (1995) y Jerrold Levinson (1996)—, se asumiría alguna forma de constructivismo; y si definitivamente no se cree en la existencia de las propiedades estéticas y se considera que es un simple modo de usar términos

.....  
<sup>35</sup> Con respecto a la perspectiva biológico-constructivista o *enactivista* sobre la percepción en ciencias cognitivas, y la posibilidad que sugeriré de explicar las cualidades estéticas como cualidades fenoménicas cognitivo-dependientes, véase Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press. Con relación al debate filosófico sobre el estatuto de existencia de las cualidades estéticas en otras corrientes intelectuales, véase Bender, J. (2001). Sensibility, Sensitivity, and Aesthetic Realism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 73-83; Eaton, M. (2001). *Merit, Aesthetic, and Ethical*. Oxford: Oxford University Press; Goldman, A. (1995). *Aesthetic Value*. Boulder, CO: Westview Press, y Levinson, J. (1996). *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

vacíos, se adoptaría un modo de antirrealismo —como el que sugiere John Bender (2001)—. Cualquiera que sea la posición admitida, la doctrina del esteticista —que cree que el arte se caracteriza por cualidades estéticas— se verá afectada.

A nuestro modo de ver, solo una forma coherente de constructivismo, que no caiga en compromisos idealistas, puede ser correcta para explicar qué son las propiedades estéticas. Considérese lo siguiente: hay que asumir, por un lado, que hay propiedades formales que son constitutivas de la composición física de los objetos; por otro lado, estas propiedades solo se pueden considerar “estéticas” y, por ende, disposiciones a causar alguna reacción emocional o afectiva, en la medida en que un agente cognitivo entre en relación con ellas. Decir que la forma de un objeto o de un proceso mediado por artefactos tiene la disposición a suscitar o “expresar” un proceso de *aisthesis*, sin que ese proceso ocurriera en el cuerpo de alguien, sería un contrasentido. No se puede olvidar que el término “*aisthesis*” alude a la percepción y a la sensibilidad, y, por ello, a un evento mental y corporal de un ser viviente<sup>36</sup>.

Pero cuando se habla de propiedades estéticas, ¿de qué clase de cualidades estaríamos precisamente hablando? Serían propiedades estéticas todas las cualidades de la forma objetual capaces de producir en un agente humano estados perceptoafectivos como, dicho a manera de ejemplo, las sensaciones de “frescura”, “calidez”, “vivacidad”, “serenidad”, “dinamismo” y “reposo”, o emociones como “alegría”, “aburrimiento”, “sorpresa”, “angustia”, “placer” o “disgusto”. Decir de una pintura que es “melancólica” quiere decir que su composición formal, en la que está encarnado su significado descriptivo o referencial, “expresa melancolía” para alguien. En las discusiones estéticas parece olvidarse el hecho trivial de que realmente una pintura no puede ser melancólica, porque no es un ser viviente cuyo “cuerpo” pueda experimentar emociones. Nótese que a los artefactos se les atribuyen propiedades estéticas solo en un sentido metafórico: se desplaza hacia el objeto, en tanto que causa, cierto sentido inherente al efecto que produce en un agente. Hemos terminado afirmando que los artefactos —in-

<sup>36</sup> Debo señalar, puntualmente, como autor, que me inclino por la concepción *enactiva* de la cognición corporizada como fue planteada por Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press. Desde el punto de vista *enactivo* de la cognición, que conlleva un modo de constructivismo biológico, las cualidades sensibles de los objetos no solo son cognitivo-dependientes, sino que se encuentran estructuralmente determinadas por el plan corporal de la especie humana, esto es, determinadas a ser justamente experimentadas del modo en que las experimentamos sensorialmente en virtud de la forma específica de acoplamiento evolutivo de nuestro cuerpo a su mundo circundante.

cluyendo las imágenes en tal categoría— son expresivos, como si fueran rostros o cuerpos vivos. Como veremos más adelante, el concepto estético de “expresión” es profundamente problemático.

Las propiedades estéticas de un artefacto son, entonces, una manera metafórico-coesencialista de hablar sobre las disposiciones cualitativas de la forma *artefactual* respecto de las respuestas cognitivas sensoriomotoras y emocionales —es decir, conductuales— que causan en alguien. A tales respuestas individuales se les llama circularmente “experiencias estéticas”, porque se presumen mediadas por los “objetos estéticos”. El círculo es este: una experiencia es estética porque es causada por un objeto estético, y un objeto es estético solo porque causa experiencias estéticas. En ambos lados, el término “estético” es usado para calificar los procesos sensoriales o emocionales vividos; ¿no sería, entonces, la psicología de las emociones y de la percepción, sumada a una semiótica de los códigos culturales de valoración, una teoría de la estética? Esta es, por supuesto, la vía que se manifiesta más obvia; el problema es que no todos los esteticistas están dispuestos a rebajar el problema de la experiencia estética a una cuestión meramente semiótico-psicológica, porque esto sería despojarla del halo místico y espiritualista del que estaría revestida.

Ahora bien, si el esteticismo apela a valores estéticos esenciales a las obras como condiciones para delimitar el concepto de arte, es porque tienen una confianza realista en que las experiencias estéticas suscitadas por las propiedades estéticas constituyen una clase ontológicamente distinta de experiencias. Así como se presume que un objeto estético (aquí solo lo serían las obras de arte) se distingue de otros objetos no estéticos del mundo (que en apariencia no podrían conducir ningún curso de experiencia perceptoafectiva), también la experiencia estética se ha considerado una clase especial de experiencia humana<sup>37</sup>. A este respecto, cabe considerar dos puntos:

<sup>37</sup> Supuestamente, en la experiencia estética parece que las sensaciones y los afectos son transformadores en términos metafísicos: alguien que tiene una experiencia estética por medio de una obra de arte no vuelve a ser el mismo que antes de tal experiencia, porque la fuerza de la experiencia del placer y del gusto, vivida mediante la obra, transforma su visión del mundo. Esta premisa, sin embargo, no parece consistente con lo que psicológica y fenomenológicamente se ha descrito como “experiencia vivida”: la experiencia corporizada absolutamente inmanente y cotidiana. A propósito del concepto de “experiencia” en el modelo corporizado de la mente, véase también Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991).

- a. Las llamadas experiencias estéticas solo podrían ser experiencias positivas, esto es, experiencias de goce de lo bello, del placer o del gusto, pero nunca experiencias negativas en las que se viva disgusto o displacer, pues no serían “espiritualmente” transformadoras.
- b. Hay que presuponer que los mismos objetos estéticos o el mismo grupo de propiedades estéticas instanciadas en un artefacto deben producir en cualquier espectador exactamente la misma experiencia estética, porque la experiencia estética tiene que ser correlativa a los valores estéticos del objeto.

Así, ¿cómo se puede determinar que propiedades estéticas tales como el “equilibrio” o la “armonía” han de causar necesariamente una experiencia de placer y, por lo tanto, entrar en la categoría de lo bello para todo espectador posible? ¿No es empíricamente posible encontrar espectadores histórica y culturalmente distintos para los cuales las sensaciones de equilibrio o armonía de una forma sean vividas con disgusto y displacer? Esto significa asumir, de manera absurda, una universalidad en el juicio estético o en el juicio de gusto. Por otra parte, si el criterio de transformación y enriquecimiento espiritual al que deben conllevar las experiencias estéticas legítimas y, por lo tanto, el arte legítimo, fuera una condición ontológica suficiente, ¿por qué una experiencia negativa, como un profundo dolor o un miedo que conduzca a un cambio “espiritual” significativo en la vida y la mentalidad de su paciente no puede ser considerado una experiencia estética?

Pero si así fuera, ¿no debería tomarse un atentado terrorista como una gran obra de arte, por ejemplo, un atentado que llevara a quien lo vivió a experimentar una transformación radical en su visión del mundo? Si un acto de terrorismo es una obra de arte, ya que claramente se puede aducir que conlleva una experiencia estética, sospecho que lo podrían ser infinidad de experiencias aterradoras semejantes. En vista de consecuencias implausibles como esta, no parece haber ninguna razón para insistir en caracterizar el arte como el producto de la valoración de la experiencia estética, ni siquiera en los contradictorios términos de una experiencia mediada por las cualidades estéticas de algo. De hecho, las propiedades estéticas no son “esenciales”, ni en sentido lógico ni en sentido ontológico, a las obras de arte. Como se intentará mostrar más adelante, las cualidades estéticas solo constituyen rasgos formales que pueden hacer a un artefacto candidato a la apreciación, conforme al sistema de valores de un contexto institucional históricamente cambiante.

Por su parte, para evitar contrasentidos, el esteticista debe admitir que el concepto de “propiedad formal” no es equivalente al de “propiedad estética”. Las propiedades formales ciertamente son inherentes a la composición material de los objetos, son cualidades extramentales en el sentido de rasgos de patrones

físico-químicos; por el contrario, las cualidades estéticas son el modo en que las propiedades formales aparecen (o son vividas o experimentadas) respecto a un agente cognitivo, es decir, son cualidades fenoménicas cognitivo-dependientes. Además, el modo como las cualidades formales son experimentadas por alguien no solo viene determinado por sus condiciones biológicas, sino por una capa convencional de códigos social y culturalmente relativos que condicionan sus respuestas conductuales, de modo que las mismas propiedades formales podrían corresponder a propiedades estéticas distintas para agentes distintos. Al reconocer que las emociones, los sentimientos y los deseos están codificados socialmente, el concepto de “valor estético” se trivializa, se disuelve en el relativismo<sup>38</sup>.

Sostener el esteticismo en una comprensión filosófica del arte es ir a contracorriente de la evidencia psicológica, biológica, semiológica y antropológica sobre los problemas “estéticos” del gusto y las emociones. Si hay algo claro en lo que estas disciplinas científicas concuerdan, es en el hecho de que las respuestas conductuales en las que están involucradas las emociones no son invariantes universales. Así, como el sustrato biológico de nuestra conducta —al nivel del procesamiento cognitivo-emocional de la información asimilada de un objeto de percepción— está condicionado por sistemas de creencias y valores socialmente relativos, el hecho de apelar al supuesto carácter esencial de unas ciertas cualidades estéticas y a las respuestas esperadas para ellas —o incluso simplemente apelar a la idea de valores estéticos relevantes para definir el arte—, solo podría constituir una acción con colorido político tendiente a implantar ideológicamente un sistema absoluto de valoración de las formas, con vista a una homogenización arbitraria de la vida emocional.

En cualquier caso, aunque algunos filósofos modernos, como Monroe Beardsley (1983) o James Anderson (2000), insistan en defender una concepción estética del arte, ese enfoque no puede constituir una filosofía adecuada del arte porque no existen valores estéticos esenciales, y porque hay condiciones de naturaleza social, histórica e institucional que relativizan las apreciaciones estéticas e introducen otros factores extraobjetuales que juegan un papel preponderante en el reconocimiento del estatuto de las obras de arte. Aunque se admitiera que el problema de la “estética de las formas” y de la “experiencia estética” corres-

<sup>38</sup> Esto conlleva una importante consecuencia ontológica, a saber, que no existen valores estéticos esenciales, correspondientes a propiedades estéticas absolutas a partir de las cuales se pueda decidir si algo es o no arte, porque las propiedades estéticas son cualidades interactivas, relacionales y relativas. Lo mismo vale si se apela al juicio estético o al gusto, como lo había reconocido ya la *Critica del juicio* de Kant: el juicio valorativo del gusto no es universalmente válido.

pondiente puede ser relativo y que no sirve para explicar qué es el arte, aún es posible evocar una forma más generalizada de esteticismo conocido como “*expresivismo*”: la doctrina según la cual es la “expresión” (porque nunca habría sido la “representación”) lo que realmente puede respondernos cuándo hay arte.

### 3. El enfoque *expresivista*: una variante popularizada del esencialismo

Muchas personas dicen dedicarse al arte porque “pueden *expresar* libremente sus emociones” y, con ello, “escapar del autoritarismo de la *razón*”. Quienes piensan así, atribuyen al arte —voluntariamente o no—, como naturaleza propia, una emotividad inherente que al parecer es concomitante de cierta forma de “irracionalidad”. Este modo de concebir el arte desde el sentido común proviene, sin embargo, de una vieja tradición imperceptiblemente arraigada en nuestros esquemas colectivos de creencias y que corresponde a una filosofía del arte encarnada por el llamado “*expresivismo*”. La estética *expresivista* declaraba que el arte se define, *stricto sensu*, por “la expresión”; o, dicho de otro modo, que la expresividad es una condición suficiente y necesaria para que haya arte. Pese a que este punto de vista ha sido debatido desde hace décadas, sigue siendo citado para justificar una visión personalista y subjetivista sobre la naturaleza del arte<sup>39</sup>.

En general, el *expresivismo* tiene dos caras: una forma reciente, bajo la cual se presenta como una aceptable teoría moderada, y otra forma clásica en la que aparece como una teoría radical. Expondremos en este apartado la formulación moderada de la estética *expresivista* para evaluar la conveniencia de tomarla como una satisfactoria comprensión del arte. Consideremos, pues, un caso experimental para el análisis de este enfoque. Un pintor aficionado que llamaremos Z expone en una avenida pública del centro de New York una colección de cuadros que denomina “Melancolía”. Las pinturas de Z atraen la mirada de muchos transeúntes porque, pese a ser un *amateur*, sin duda tiene un enorme talento y sus representaciones son “sublimes”. Entre sus cuadros destaca uno que podríamos describir como la representación de un hombre anciano, parado al borde de un rascacielos a punto de lanzarse al vacío y en cuyo rostro se nota un gesto de incontrolable llanto. En el fondo se exhibe como paisaje una gran metrópolis moderna sumida en un día gris, nublado y lloviznoso. Justamente Z

.....

<sup>39</sup> Para una revisión crítica general sobre el *expresivismo*, véase Wollheim, R. (1980). Para mayores referencias sobre las distintas formas modernas del *expresivismo*, véase Stecker, R. (2010).

tituló esta pintura como *El llanto*. Pero nuestro aficionado no busca lucrarse con su trabajo, es un creador desinteresado que quiere dar a conocer públicamente su sentimiento y visión del mundo: una sensación de profundo desasosiego por lo que él ve como la decadencia del “hombre posmoderno”, superficial, apresurado, hedonista y autómeta<sup>40</sup>.

Ahora bien, la primera pregunta que cabe formular sería esta: ¿es *El llanto* una obra de arte? Y si lo fuera, ¿qué la hace arte? De acuerdo con la versión moderada de la teoría *expresivista*, no la hace arte la crítica que contiene sobre la posible situación del hombre actual, ni ningún concepto, idea, significado o pensamiento, sino, más bien, *lo que esta obra expresa*. Sin embargo, ¿qué es lo que *El llanto* expresa? ¿Acaso expresa un estado emocional de desasosiego? ¿Y no es esto lo que significa? ¿O lo que expresa es lo que significa? ¿Cómo explica el *expresivismo* la expresión en tanto que condición distintiva del arte?

En primer lugar, un teórico *expresivista* moderado admite que para que haya arte es necesaria una realización —un conjunto de acciones transfiguradoras de objetos o de materiales dados— que se instancie en una sustancia corpórea. Esto es asumido porque en este enfoque se considera que la expresión artística es correlativa a la realización de la obra de arte como objeto físico. Es decir, admite que para que haya expresión se requiere un medio que la canalice, de modo que siempre una obra de arte se expresa por medio del recurso material en el que toma forma. Así, lo que sea que exprese la obra, lo hace solo en virtud de la composición del soporte material respecto a las relaciones en las que se han dispuesto sus elementos. Establezcamos, pues, esta condición como una de las características distintivas de la versión moderada de la estética *expresivista* y que está referida a la condición material: la expresión requiere un medio físico que la canalice y en el cual ha de tomar forma la obra de arte.

En la filosofía del arte, dicha condición material, a veces conocida como “principio de materialización”, no admite ninguna obra de arte que no consista en

.....

<sup>40</sup> Un caso histórico. La famosa pintura *El grito* (1893) de Edvard Munch es una de las más reconocidas obras del movimiento expresionista. No debemos confundir aquí la estética *expresivista*, en tanto que teoría del arte, y el movimiento expresionista, como corriente cultural. Por supuesto, el movimiento expresionista tomaba como principal fin del arte lo que la estética *expresivista* toma como la condición que define la naturaleza del arte. En la obra de Munch se ve que en el primer plano se halla una figura ambigua, andrógina, que representa al ser humano. La figura se encuentra detenida, con las manos en el rostro, está gritando. En el fondo se ve un paisaje cálido. Esta obra suele ser interpretada como simbolización de la angustia y la desesperación existencial del hombre moderno y, al igual que la imaginaria pintura *El llanto* de Z, constituye una obra de arte según la estética *expresivista* debido a que es expresiva. Esta postura filosófica del arte, como pretendemos mostrar más adelante, es en todo caso inconsistente para definir el concepto de arte.



una forma encarnada, esto es, que no sea una realización producto de acciones intencionales sobre —o por medio de— determinados medios corpóreos. Justamente, es a raíz de la asunción del mencionado principio que este tipo de *expresivismo* es moderado: evita caer en un inconsistente y burdo platonismo en que las obras de arte podrían ser tales, aunque nunca hubieran sido materialmente instanciadas; en su lugar, serían esencias ideales. Habiendo asumido, entonces, un *expresivismo* antiplatónico, el teórico de este enfoque puede aducir, *ipso facto*, que lo que una obra expresa es una emoción. Y esto es así porque la teoría en cuestión niega que se llame “expresar” a un acto distinto de “agitar sentimientos”. Tenemos, entonces, el principio que sustenta la versión moderada de esta teoría: una realización llega a ser arte cuando a través de determinado medio físico se expresa una emoción.

Resulta que el artista Z apuesta por un nuevo trabajo que consiste en una pieza gráfica realizada con técnicas digitales, es una pintura al óleo digital. La elección de esta técnica es deliberada: tiene el propósito de mostrar que el arte no se define por criterios técnicos. La obra de Z, intitulada *Recuerdo vivo* y que pertenecería a la serie llamada “Melancolía”, a la que también pertenece *El llanto*, consiste en la difusa representación de una gallina parada sobre una enorme pila de maíz, que parece alimentarse tranquilamente en medio de un silencioso paisaje bucólico. Pero ¿qué expresa *Recuerdo vivo* para que automáticamente sea considerada un objeto de arte? Analizada desde el enfoque *expresivista* que estamos revisando, *Recuerdo vivo* podría expresar la “nostalgia” de Z por la tranquilidad de la vida en el campo, de la que fue partícipe antaño, en su infancia, y cuyos recuerdos aún vívidos intenta acallar el agitado ritmo de la ciudad moderna. El problema es cómo se puede estar seguro de que expresa esta nostalgia y no más bien otra emoción. Si contamos con una corta declaración de Z, donde nos explica cuál era su propósito expresivo con la obra en cuestión, quizás lleguemos a verificar nuestra interpretación. Pero, sea como fuere, es la obra misma la que se supone que debe tener —contener en su forma constitutiva— la capacidad de expresar lo que sea que exprese, manténgase coherente o no con lo que en principio ha querido expresar Z<sup>41</sup>.

.....

<sup>41</sup> Si, como suele ocurrir, un artista se negara a explicar su trabajo o la obra fuera encontrada después de su muerte y nunca se encontrara un fragmento donde se diera cuenta de ella, nos tendríamos que remitir únicamente a la obra para determinar lo que expresa. Claramente, para el *expresivista* lo que ha de importar es la obra *per se*: lo que expresa la obra solo depende de la obra. Pero hay aquí un problema difícil para el enfoque *expresivista*, uno que ya Wollheim (1980) había formulado a propósito de tal teoría: ¿cómo puede una obra de arte particular, en tanto que objeto físico, expresar una emoción particular? Es decir, si la obra de arte se instancia o toma forma en la materia, ¿se supone que dicha cosa inerte puede expresar emociones? Y si lo hace, no se debe más que a su peculiar composición visual: un conjunto de estímulos, físicamente soportados, en los que se materializa una forma (perceptible) específica que debe ser interpretada.

Dos tesis suelen ser argüidas, sin embargo, para dar cuenta de por qué una obra, siendo constitutivamente física, es expresiva: a) los objetos artísticos son expresivos porque recogen el estado mental del artista en su momento de producción; y b) los objetos artísticos son expresivos debido a que producen un determinado estado mental en cada espectador. Las dos tesis caracterizan el arte como expresivo apuntando a cosas distintas: para la primera, cada obra conduce una condición mental de su productor; para la segunda, cada obra induce una condición mental en su receptor. En cualquiera de los dos enfoques, se presume que la expresividad es una propiedad de las obras de arte y esto significa que es una suerte de “cualidad inherente” a esa clase de objetos. En efecto, esta presunción se sigue del hecho de que cualquier propiedad o cualidad inherente a las obras de arte debe reducirse a la forma constitutiva en que han sido materializadas<sup>42</sup>.

Ahora bien, si la expresión corresponde a una propiedad del objeto artístico, entonces hay que dar cuenta del siguiente problema: ¿por qué una obra puede expresar diferentes estados según su espectador o intérprete? Esto es, para un determinado espectador  $E_1$  la obra  $X$  expresa  $e_1$ , para otro espectador cualquiera  $E_2$  la obra  $X$  expresa  $e_2$ . Este hecho es verificable: para dos espectadores distintos, o más, una misma obra de arte puede expresar emociones —u otros estados mentales— distintos *en un momento dado*. Pero si efectivamente las propiedades expresivas son cualidades inherentes, este patente hecho debería ser imposible, es decir, para cualquier espectador de una misma obra esta debería expresar exactamente lo mismo, a saber, el determinado y preciso estado subjetivo que habría de expresar.

En consecuencia, y de acuerdo con la primera tesis (a), para cualquier espectador de una misma obra de arte, esta expresa exactamente el mismo estado mental que recogió del artista en el momento de su producción; o bien, en conformidad con la tesis b, la misma obra de arte debería suscitar o inducir en cualquier espectador exactamente el mismo estado mental. Se advierte que ninguna de las dos posiciones tiene un suficiente soporte explicativo. Contemplemos una posibilidad adicional: que una obra de arte exprese *de facto* el mismo estado para al menos dos espectadores. Lógicamente, será inválido inferir de manera inductiva que a partir de este caso particular la explicación valga para todo espectador

.....

<sup>42</sup> La clase de estados que están en juego en este punto son, de forma más precisa, psicofísicos. En términos neurocientíficos, las emociones involucran excitaciones nerviosas que se presentan tanto como estados mentales como procesos corporales. En lo que sigue, continuaré hablando de las emociones en términos de estados mentales, sobreentendiendo siempre su dimensión corporal.

posible. Esta generalización tropieza, por lo tanto, con una dificultad lógica. Por el contrario, es empíricamente determinable el caso en que para al menos dos espectadores puede una misma obra de arte expresar cosas distintas.

Es evidente: las dos explicaciones aducidas (a y b) para justificar la expresividad del arte fallan frente al hecho de la relatividad de las expresiones posibles conforme a cada espectador. Por consiguiente, las dos alternativas deben ser abandonadas. Y, más drásticamente, debe ser abandonada la presunción de que la expresión es una propiedad interna de los objetos artísticos. Ante ello debe concluirse que la expresión es externa a los objetos de arte; en concreto, este fenómeno parece corresponder, mejor, a cierta relativa atribución que hace cada espectador. Al abandonar estos puntos clave, la teoría *expresivista* misma —en su versión más moderada— se pone en crisis, ya que depende por entero de la aceptabilidad de una condición de suficiencia según la cual “una realización llega a ser arte siempre y cuando a través de determinado medio físico se exprese una emoción” y, según hemos advertido, esta condición implica la afirmación de que “la expresión es una propiedad de los objetos de arte”, consecuencia que ha mostrado ser inconsistente. Por ello, la condición de la que se infiere ha de ser, desde un punto de vista lógico, falsa; es decir, puesto que los objetos de arte no expresan *per se* emociones ni ningún otro estado mental, el principio que definiría qué es o cuándo hay arte, en términos de la expresividad, resulta insostenible.

Con todo, pese a que las personas en su vida cotidiana persistan en definir contradictoriamente el arte como el dominio puro de la expresión, hay un último contraargumento que puede ser considerado para exhibir el sinsentido que alberga dicha arraigada concepción. Sostengamos pues que, dada una realización, producto de acciones sobre determinadas materias, se da forma a una obra X: esta será una obra *de arte* si expresa una emoción. Ya que satisfacer esta condición sería suficiente para que algo fuera arte, resultará que un número indeterminado de objetos, obtenidos de una realización del tipo exigida, se convertirán automáticamente en obras de arte, siempre que un intérprete les atribuya poder expresivo. El argumento que presentaremos coincide en parte con el “argumento de indiscernibilidad” de Danto.

*Primer caso:* dado que el principio argüido por el *expresivismo* es demasiado laxo, no permite establecer un límite preciso entre los objetos de arte y otra clase de objetos estéticos. Así, en la medida en que un intérprete (aquí un usuario) puede atribuir a ciertos objetos con evidentes propiedades estéticas —*prima facie* no artísticos— un poder expresivo (por ejemplo, un estado mental particular suscitado por ellos), se debería admitir que tales objetos constituyen obras de arte.

Por lo anterior, los objetos de diseño industrial, las artesanías y cualquier cantidad de objetos decorativos de producción comercial habrían de ser tomados como objetos de arte<sup>43</sup>.

En el caso considerado se pierden los límites de demarcación entre el arte y las disciplinas práctico-funcionales, como los diversos tipos de diseño: industrial, visual, de vestuario, etc., cada uno de los cuales conduce a realizaciones que terminan en objetos que exhiben “propiedades estéticas”. Es imposible verificar la siguiente situación: una joven compra todos sus vestidos de color negro, porque, cree, estas ropas expresan un ánimo lúgubre, y ella, que pertenece a un grupo de “gente gótica”, no quiere que sus cofrades la vean como si deseara expresar con sus vestiduras una risible felicidad. Si tanto para ella como para otros un vestido negro expresa un estado anímico de desesperanza, depresión o abatimiento, entonces cada día que esta joven se viste con uno de sus téticos vestidos lleva puesta una obra de arte. Situaciones similares a la descrita son patentes en la vida cotidiana e involucran tanto objetos de diseño como la decoración y las artesanías. Puesto que en principio estos objetos no son arte, a menos que sean transfigurados en obras de arte mediante decisiones *a posteriori* (que no hemos dicho cómo se darían), el criterio de expresividad resulta inadecuado para determinar puntualmente cuándo hay arte<sup>44</sup>.

*Segundo caso:* el principio según el cual hay arte cuando hay expresión es tan impreciso que básicamente cualquier cosa sería arte. No solo los objetos estéticos que no son artísticos tendrían que ser tomados como artísticos, sino toda realización objetivada susceptible de ser revestida de emotividad: un *gadget*, un apartamento, un automóvil, un juguete y, virtualmente, cualquier cosa: todo a lo que se le atribuyera la capacidad de despertar una emoción. De modo que si a la joven de la subcultura gótica se le regalara el libro *Crepusculo* de Stephanie

<sup>43</sup> La categoría “objeto estético” es mucho más amplia que la de “objeto artístico”, que claramente está comprendido en aquella. Por otro lado, las explicaciones que intento dar a continuación sobre la expresión en relación con obras de arte valen también para cualquier clase de objeto estético.

<sup>44</sup> Este argumento también tiene efectos inversos. Los objetos de diseño y los objetos decorativos cotidianos no son arte, aun cuando conduzcan “cualidades estéticas” a partir de las cuales quepa atribuírseles potencial expresivo. En consecuencia, los límites de diversas disciplinas estético-funcionales respecto al arte no pueden ser definidas en términos puramente estéticos. A propósito del desarrollo moderno de estas disciplinas estético-funcionales, así como su relación y separación histórica respecto al arte, véase Vélez, C. (2018). Genealogía de la estética industrializada. En: M. A. Hoyos, *Diseño y ciudad: historias convergentes*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Sobre la naturaleza de los objetos funcionales de la vida cotidiana y cómo sus “valores estéticos” interactúan psicológicamente con sus funciones, véase Vélez, C. (2017). La psicología de los artefactos. En: D. Correa y C. Vélez, *Estudios del diseño: estética, comunicación y proyecto* (pp. 105-129). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Meyer y, en contradicción con la expresividad de sus lúgubres ropas, se tornara alegre *por* el libro: ¿no deberíamos acaso admitir que en la medida en que ese libro despierta en ella un estado mental particular y, por ende, manifiesta expresividad, se trataría de una legítima obra de arte?

Así, la teoría en revisión debería concluir, a partir de su principio de definición del arte, y tomando en cuenta las observaciones presentadas, que “arte es cualquier realización con potencial expresivo de acuerdo con algún espectador”, lo que es casi como decir que *todo es arte*. Al llegar a este punto, creo que hemos abandonado la discusión sería. Ciertamente, las consecuencias hasta las que se puede llegar ahondando en los sinsentidos que conlleva la definición del arte propuesta por la estética expresionista, ¡en su versión más moderada!, son incalculables. Y podríamos iterar nuestros ejemplos con breves modificaciones para multitud de objetos de la vida cotidiana, cada uno de los cuales habría de ser tomado como una obra de arte. Incluso no solo objetos, sino también acciones, eventos o cualquier estado de cosas que “nos cause emoción”, es decir, todo lo que sea “expresivo”. Por las razones aducidas, la teoría *expresivista* en su exposición moderna no proporciona una adecuada caracterización de la naturaleza del arte.

## 4. Sobre la expresividad radical como fuente de una teoría idealista del arte

La versión moderada del *expresivismo* no es, en todo caso, la que ha hecho carrera en la historia de la estética, y tampoco es la que se ha “clavado” en el imaginario de la gente. El *expresivismo* clásico es mucho más restrictivo y radical, y termina en una forma de idealización del arte. La postura *expresivista* radical es la idea según la cual una obra de arte se caracteriza por la intuición o expresión de la emoción. Esta constituye la formulación clásica de la teoría *expresivista* del arte, en la cual la noción de “expresión” había tenido un sentido restringido: se había emparentado con el concepto de “intuición estética”<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Se debe en especial a Benedetto Croce y a Robin Collingwood la afirmación de una perspectiva del arte que es radicalmente *expresivista*. En especial, ha sido Collingwood quien, con influencia en el idealismo de Croce, popularizó en la filosofía de habla inglesa esta concepción del arte (y a partir de allí su enraizamiento en la opinión popular). Para información específica, véase: Croce, B. (1908). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: G. Laterza & Figli, y Collingwood, R. G. (1938). *Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.

El *expresivismo* radical es inseparable de la figura del filósofo idealista italiano Benedetto Croce, quien distinguía la supuesta intuición estética tanto de la intuición sensible (o sensación) como de la intuición interna (o apercepción). Como se sabrá, Croce creía que a diferencia de estas dos, la intuición estética era activa y productora; nunca una facultad puramente receptiva: la intuición estética consistiría en un acto del espíritu que forma y elabora impresiones. Según la postura del filósofo, estas impresiones no debían ser confundidas con las huellas mentales de los objetos de la sensación; en su lugar, corresponderían a sentimientos o emociones que se agitan en la pura esfera interna del espíritu. En virtud de este carácter activo de la intuición estética, el acto de formación de la emoción fue designado por Croce como un “acto de expresión”.

En el contexto de la teoría *expresivista* radical implantada por la versión idealista de Croce, y sin grandes innovaciones posteriores en Collingwood, la “expresión” no significaba “exteriorización”, si por esta última entendemos “poner fuera de la mente” (o del “espíritu”). En efecto, la exteriorización tiene como *conditio sine qua non* una canalización a través de un medio material, porque para exteriorizar cualquier estado mental se requiere una sustancia de materialización u objetivación física. Sin embargo, para Croce (1908) la exteriorización de la expresión no era más que el modo de pasar de la expresión pura de la fantasía (que es la intuición estética como tal) a una expresión concretizada que podría tener por fin comunicar a otros las propias emociones, pero que nunca constituirá el momento fundamental de su formación. Los presupuestos de esta teoría conducían a asumir una posición idealista sobre la naturaleza del arte que puede formularse del siguiente modo: se llama “arte” a la expresión o al acto interno de formación de una emoción. De este modo, el arte se reduciría a la intuición estética: una intuición que se identifica con la expresión en un sentido idealista<sup>46</sup>.

Con todo, si la estética fuera la ciencia o teoría de toda expresión, considerada en su estado original (mental o no exteriorizada), entonces sería imposible distinguir entre tipos y jerarquías de intuiciones o expresiones: mejores o peores expresiones, elevadas o mezquinas intuiciones. Y no solo eso, un *expresivista* ra-

<sup>46</sup> En su artículo para la *Enciclopedia Británica* (1928), conocido también como “Aesthetica in nuce”, en lugar de hablar de “intuición pura” o “intuición estética”, Croce acuña el término “intuición lírica”, que describe como “contemplación del sentimiento”. Por supuesto, usar el concepto de intuición *lírica* tiene una intención adicional. Por “lírica” se entiende un género de la poesía centrada en la manifestación de los sentimientos del poeta, por lo que también se le suele llamar “poesía sentimental”. Para Croce, la totalidad de la poesía, en sus distintos géneros, es esencialmente lírica, y extiende esta concepción sobre la naturaleza de la poesía a su concepción del arte. Pero su intención va más allá; no solo el arte tendría la misma naturaleza de la poesía, sino que el arte sería esencialmente poético: es vivencia poética del sentimiento.

dical acepta que no hay límites entre las expresiones que permitan diferenciarlas hasta tanto no se hayan exteriorizado. Esta posición entra en conflicto, sin embargo, con la explicitada asunción según la cual se puede designar como arte a todo aquello que es producto de la intuición estética, esto es, de la expresión entendida como acto de formación de impresiones. El problema es que se vuelve virtualmente imposible diferenciar lo que es arte de lo que no es arte en la pura esfera mental, y solo desde un punto de vista empírico cabe diferenciar algunas exteriorizaciones —u objetos físicos en los que toma forma la expresión— que suelen ser llamadas “arte”, de otras a las que se les niega este estatuto<sup>47</sup>.

Consideremos críticamente el siguiente argumento contra la teoría *expresivista* clásica. Supongamos que en un sujeto cualquiera  $S_1$  surge, por la razón que fuera, la emoción  $e_1$  en un momento  $t_1$ . Esto quiere decir que ha ocurrido un proceso de formación de una impresión y, por ello, una expresión en el sentido de Croce. Por ende, la expresión  $e_1$  es un acto estético, lo que obliga a tomar  $e_1$  como legítima obra de arte. La situación analizada es diferente al caso en que frente a un objeto  $X$  (donde  $X$  es una pintura, por ejemplo) el espectador  $E_1$  *experimenta* el estado mental  $e_1$  en un momento  $t_1$ , porque en este caso, propio del *expresivismo* moderado, la obra de arte sería  $X$ , esto es, lo que ha sido capaz de suscitar el estado  $e_1$ . En la versión radical e idealista del *expresivismo*, los absurdos se incrementan, porque se toman por obras de arte las emociones o impresiones generadas en el cuerpo y la mente de un sujeto por la razón que fuera. De forma tal que si en  $t_2$ , que podrían ser solo segundos después de haber sido abordado por la emoción  $e_1$  en el sujeto  $S_1$  se formara la impresión  $e_2$ , también esta sería una obra de arte. En realidad, el sujeto  $S_1$  en su vida mental albergaría centenares de obras de arte en su cabeza y en el resto del cuerpo. Si agregamos un sujeto  $S_2$  o un  $S_3$ , el número de obras de arte proliferaría y cada uno de ellos debería ser llamado artista. De hecho, cada ser humano sería artista y todas sus posibles emociones serían arte (esto es un sinsentido).

Aunque tal teoría pudiera ser aceptada, la separación entre arte y no arte sería dependiente de la posibilidad de distinguir entre actos expresivos y actos no expresivos en la esfera mental de la conducta no manifiesta. Se tendría que

.....

<sup>47</sup> Nótese que al tomar la expresión como condición suficiente y necesaria para definir el concepto de arte y, por ende, estar en capacidad de distinguir qué objetos pertenecen al arte respecto de los que no pertenecen, parece que entramos en un atolladero, porque esta idea de expresión implica una imposibilidad para realizar tales distinciones. Literalmente, todo estado interno de tipo emotivo (o sentimental o lírico) tendría que ser llamado “obra de arte”; cualquier proceso sensorial y afectivo se convertiría automáticamente en arte.

llamar “no arte” a aquellos actos cuyo contenido no es una impresión —o una emoción— y, por ende, que no corresponden a la intuición estética. De acuerdo con este enfoque, dichos actos no estéticos pueden corresponder a la intuición sensible cuyo contenido es la sensación, o bien a la intelección, cuyo contenido es el concepto (según la psicología que los inspira). Hay que recordar justamente que Croce distinguía dos únicas formas de conocimiento: el conocimiento lógico, que es meramente conceptual, denominado “ciencia”, y el conocimiento intuitivo, puramente expresivo, que se llama “arte”. En consecuencia, solo podemos saber que al hablar de lo que es arte excluimos el conocimiento conceptual de la ciencia, basado en actos de intelección y sensación, en la lógica y en la experiencia. El arte sería una forma de conocimiento cuyo objeto propio es la manifestación de la emoción.

Al separar el ámbito de los conceptos (la ciencia) del ámbito de la expresión (el arte), la doctrina *expresivista* niega al arte toda posibilidad discursiva: el arte no solo nunca puede ser conceptual, sino que tampoco está dirigido al entendimiento. Por ello, el conocimiento que ofrece el arte no enuncia nada sobre el mundo, solo consiste en la experiencia personalista y subjetiva de las pasiones; pero estas experiencias son expresiones que no se entienden: se viven internamente. Y dado que la expresión sería la forma fundamental del espíritu, un *expresivista* idealista considera que la experiencia estética es superior a la ciencia. ¿Cuándo hay arte, entonces, siguiendo esta forma idealista de esteticismo? Como he señalado, esta teoría sostiene que hay arte si y solo si hay intuición estética: expresión no exteriorizada. Tan solo se ha de declarar “obra de arte” a la impresión expresivamente formada, nunca a la impresión exteriorizada. La exteriorización —u objetivación física— de la expresión en el mundo extramental es un hecho secundario y prescindible.

Dicho de manera más radical, según Croce, poner la intuición estética —o elaboración expresiva de las imprecisiones— en el mundo externo, no es sino un hecho accesorio e innecesario, una traducción de la expresión en un material concreto que solo equívocamente puede llamarse obra de arte: si, digamos, una pieza musical es la melodía intuida, formada en la cabeza, ¿qué sentido tiene escribir partituras y que estas sean interpretadas en orquestas? ¿Para qué pintar en lienzo los paisajes que me represento en la imaginación? ¿Por qué objetivar materialmente estas obras de arte en mi cabeza si dichas objetivaciones no serán objetos estéticos? Si bien el arte no tiene ningún fin práctico, conforme a la ideología estética del desinterés, el *expresivista* puede considerar que la exteriorización es un instrumento que sirve a dos propósitos: a) para la memoria, a fin de dejar un recuerdo duradero de lo que se perdería rápidamente en el terreno mental; y b) para comunicar voluntariamente a otros nuestros estados expresivos.

vos privados. Pero cualquiera sea el propósito específico que motive la exteriorización de la expresión, el proceso mismo de exteriorizar implicará siempre un trabajo de elaboración sobre la materia<sup>48</sup>.

Es fundamental en nuestra argumentación contra el *expresivismo* recordar que Croce es citado como uno de los primeros filósofos que relacionó el arte con el lenguaje. Particularmente, por el nexo que estableció entre arte y comunicación, manifiesto en el anterior punto (b), que implica a su vez un vínculo entre técnica y comunicación. De acuerdo con este enfoque, como se hace patente, la técnica no es intrínseca al arte, sino al proceso de comunicación, porque para comunicar a otros las propias intuiciones afectivas, líricas y fantásticas es necesario forjar objetos bajo conocimientos prácticos e instrumentales. Pero la relación arte-lenguaje resulta bastante intrincada. Es trivialmente conocido que el lenguaje tiene muchas funciones, un gran número de actos y juegos, y todos ellos requieren una condición que la estética de Croce consideraba superflua, a saber, la exteriorización. Dado que siempre se requiere un canal físico para que haya signos, y de estos para que haya actos lingüísticos, ¿cómo puede haber, según esta teoría idealista, un vínculo entre el arte como expresión y el lenguaje como exteriorización?

Aunque el título de su principal obra de estética, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1908), prometía un extenso tratamiento de la estrecha conexión de su estética con el lenguaje —o, más claramente, la naturaleza del arte en la estética comprendida como lingüística general—, el tratado de Croce dejaba para el final las explicaciones que asegurarían la “identidad” entre lingüística y estética. Particularmente, Croce aseveraba que la estética concierne a la filosofía, elevándose como filosofía del arte, y que la lingüística habría de concernir a la filosofía bajo la forma de filosofía del lenguaje. A su modo de ver, la estética filosófica y la lingüística filosófica tenían un mismo y único objeto de ocupación. De allí que, en última instancia, filosofía del arte y filosofía del lenguaje resultaran ser lo mismo.

Puesto que todo problema lingüístico sería reductible a un problema estético, las proposiciones —actos lingüísticos de sentido completo, según Croce— ha-

.....  
<sup>48</sup> Los conocimientos técnicos, en consecuencia, son también prescindibles y no fundamentales para el enfoque del *expresivismo* radical, si el acto estético, de hecho, “se agota en la elaboración expresiva de las impresiones”. Por ello mismo, el concepto de “técnicas artísticas” carece de sentido para esta doctrina, pues las técnicas artísticas solo serían relevantes para la objetivación material de las intuiciones estéticas, que son propiamente lo que aquí se designa “artístico”. El adjetivo “artístico”, ligado a la palabra “técnica”, era, para Croce, una mera metáfora. Y puesto que de las diferentes técnicas se desprenden diferentes artes, también su doctrina niega la clasi-  
 ficación entre distintas artes.

brían de ser reductibles a actos de expresión, lo que en la discutida teoría tendría el sentido de ser reductibles a la unidad de un acto de elaboración y formación de una impresión. Aquí el término “reducible a” no quiere decir “traducible a”, sino “fundada en”; los problemas lingüísticos están fundados en actos de expresión que consisten en procesos de formación de una impresión. De modo que el lenguaje representa, en su conjunto, la función de exteriorización o comunicación de aquellos estados internos expresivos. Ahora, ya que cada acto de comunicación es una exteriorización lingüística de una expresión, la totalidad de actos lingüísticos se retrotraerían a actos estéticos<sup>49</sup>.

Así, pues, ¿qué es *pintar* un cuadro, *bocetar* un dibujo o *esculpir* una estatua? Los procesos de pintar, bocetar o esculpir —que conllevan conocimientos técnicos— no constituyen la formación de la obra de arte, sino su momento de exteriorización y, por lo tanto, un acto de comunicación. Si un cuadro pintado es una exteriorización comunicativa, será en efecto una proposición: un acto físicamente objetivado (una unidad u organismo) que tiene sentido completo; y esto significa que es un acto en el que se enuncia una impresión formada. También las esculturas, las piezas musicales, los dibujos, etc., son proposiciones en dicho sentido; por esto, cada una de ellas corresponde a un acto lingüístico. Esto conduce a establecer la siguiente relación entre arte y lenguaje: los objetos de arte tienen el estatuto de actos lingüísticos y, como tal, constituyen proposiciones que enuncian cierto estado mental (expresivo) que es su contenido semántico. Pero la categoría de “objetos de arte” (o “proposiciones del lenguaje del arte”) no equivale aquí a la de “obras de arte” (o “significado de las proposiciones del lenguaje del arte”); más bien debe entenderse que un objeto de arte enuncia (o exterioriza) una obra de arte. En este sentido, el modo como el arte se encuentra ligado con el lenguaje se da, fundamentalmente, en términos de la comunicación. Ahora nos centraremos en los argumentos relevantes para criticar esta doctrina.

*Primer contraargumento:* el primer punto a considerar respecto al *expresivismo* radical es un argumento contra el solipsismo al que conduce. Esta doctrina lleva a un solipsismo en la medida en que comprende la obra de arte como un estado privado al que solo puede acceder el artista. Nadie más que su propio creador y poseedor puede contemplar una obra de arte. En efecto, la obra de arte puede exteriorizarse en un objeto, haciéndose en cierto sentido pública, pero en nin-

.....  
<sup>49</sup> Según esto, la tesis de la identidad entre estética y lingüística debe entenderse, no en términos de *irreductibilidad* teórica, sino más bien en términos de fundamentación teórica: todo acto de comunicación estaría en función de un acto estético. Sería por ello más adecuado hablar de “fundamentación” que de “identidad”, y decir: los fundamentos de la lingüística son puestos por la estética como filosofía del arte.

gún caso puede el arte consistir de objetos públicos, ya que las obras de arte son por definición estados internos y privados de la mente de un artista. Además, el objeto físico en el que toma forma y cuerpo la obra de arte no puede ser juzgado, valorado o criticado bajo ningún criterio porque las obras de arte mismas, como intuiciones privadas, no son valorables, criticables o juzgables. Según esto, la obra de arte es siempre inaccesible y privativa *per se*, y el arte es —en tanto que sistema de las obras artísticas— naturalmente solipsista<sup>50</sup>.

*Segundo contraargumento:* al evitar el principio de materialización o condición de objetivación física de la obra de arte, el *expresivismo* radical se enfrenta a una paradoja materialista. La teoría radical afirma que el arte no consiste nunca de objetos materiales, sino de estados privados o puramente mentales. No obstante, estos estados mentales están soportados físicamente por el cerebro. De modo que las obras de arte surgen, *prima facie*, en un canal material (estados emergentes de una compleja red de neuronas que está articulada a los demás procesos corporales). Asimismo, los procesos que posibilitan la formación de una intuición (si no las intuiciones mismas) son explicativamente reductibles a procesos neurodinámicos. ¿Debemos admitir, entonces, que las obras de arte no son más que conexiones específicas activadas en los cerebros de los artistas? El problema es cómo probar que las obras de arte no serían lo mismo que ciertas conexiones sinápticas activas, porque en este caso resulta que estamos tomando literalmente unas zonas neurales activas como obras de arte. El arte no estaría en nuestros cerebros, ¡el arte sería nuestro cerebro! Esto es un patente absurdo. Así que para sostener hoy la teoría *expresivista* del arte se debería superar el materialismo en filosofía de la mente, pues este le plantea como desafío un insorteable contrasentido<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Cabe recordar que ni los seres humanos ni, posiblemente, ningún ser viviente sobre la tierra, pueden tener acceso a estados mentales (o privados) de otros, en el sentido de poderlos experimentar nosotros mismos. Sin duda, tenemos acceso indirecto a los estados privados de otros cuando nos los comunican, cuando los hacen públicos por vía del lenguaje, como cuando alguien grita “¡Me duele la mano!”, y comprendemos que esto quiere decir que a esta persona le duele una mano, pero no nos duele esa mano. Comprender que a alguien le duele una mano cuando grita “¡Me duele la mano!” supone que entendemos el significado de ese enunciado, de manera que el significado no puede radicar en el dolor que comunica. Y el problema no es tanto considerar el significado como una entidad en la cabeza, lo que es aún defendido en algunos sectores de la lingüística y la filosofía del lenguaje, sino que sea una entidad emocional o expresiva. ¿Qué querría decir, por ejemplo, la negación “Esta página que lees no es negra”? En efecto, no debería significar que esta precisa página no es negra, sino significar una emoción o impresión que tal negación exterioriza, pero ¿cuál es esa emoción?

<sup>51</sup> Aun cuando se rechazara el monismo mente-cerebro propio del materialismo de lo mental, y se acogiera el dualismo, separando la mente y el cuerpo como dos entidades de diferente naturaleza, no podría afirmarse una total irreductibilidad de la intuición estética a la materia. Aunque se distinguieran los estados mentales correlativos de estados materiales o cerebrales, todavía sería necesario un medio físico (el cuerpo-cerebro) en el que la intuición estética se desarrollaría. O bien, habría que demostrar que este estado mental de intuición, lo mismo que la mente en

*Tercer contraargumento:* supongamos ahora que, pese a mantener una teoría *emotivista* del significado y del lenguaje que es por entero quimérica, se insistiera en la adecuación de este modelo explicativo. Aceptemos que una obra de arte es una impresión formada en el espíritu, una intuición lírica, una expresión interior o la contemplación de un sentimiento. Esta visión tiene dos inconsistencias graves: a) afirmar que el significado de un objeto de arte no tiene una naturaleza conceptual o intencional, sino emocional, punto que deberíamos eliminar conforme al primer contraargumento, y b) afirmar que las obras de arte no son los objetos de arte y, por ende, prescindir del concepto de “realización”.

En relación con el punto a, hay que enfatizar que Croce rechazaba, desde todo punto de vista, el contacto entre el ámbito estético y el mundo del pensamiento; en cambio, lo disolvió con el del sentimiento. Al separar el arte del plano de los conceptos, este también queda desvinculado de toda posibilidad discursiva. El arte no está presto para su entendimiento, no consiste en una forma de pensamiento y no alberga ningún contenido simbólico. El arte no puede hacer parte, entonces, del mundo de la discusión crítica y no cabe atribuirle ninguna racionalidad discursiva. Respecto a la dirección b, debemos advertir que para que la obra de arte pueda exteriorizarse en un objeto, es decir, para que constituya una realización, se necesitan acciones. Una acción, a diferencia de un movimiento reflejo e involuntario, conlleva siempre una intención. En las acciones el acto se realiza con vista a algo, se dirige con sentido a un objetivo dado y por ello mismo muestra ser racional: no es un acto automático, sino dirigido con propósito. Pero si las acciones son racionales porque son actos intencionales de un agente cognitivo, y los objetos de arte —en tanto que realizaciones producidas mediante acciones sobre materiales— son objetos intencionales, entonces han de ser productos racionales en este limitado sentido.

El problema radica, entonces, en que el *expresivismo* radical, al conferir al arte como dominio propio la pura subjetividad privada del artista, niega como condición necesaria del arte el momento de realización y le asigna tan solo una función accesoria de comunicación. Sin embargo, negar el carácter fundamental de la realización es impedir que el arte conlleve a objetos intencionales, con lo cual esta actitud termina por negarle al arte su racionalidad en términos de intencionalidad comunicativa. En efecto, la realización estética es una forma *sui generis* de la comunicación, y la comunicación es racional dado que consiste en actos

general, puede conservarse en ausencia absoluta de *corporización*. Asumir el dualismo sin esta demostración o sin exhibir las evidencias en su apoyo, y por dogma, es salir del terreno de la discusión filosófica al dominio inefable de lo místico. El arte dejaría de ser un asunto antropológico para pasar a ser un asunto teológico.

intencionales. Comunicación y racionalidad se entretajan mediante las acciones. De modo que considerar, respecto al arte, que la realización —o la exteriorización como acto lingüístico de comunicación— es accesoria y superflua, sustrae al arte de la racionalidad comunicativa.

El hecho es que la estética *expresivista*, como muestran los contraargumentos aducidos, no puede sostener de manera no contradictoria que el arte no necesite como *conditio sine qua non* la realización y la objetivación física. Y hemos de aceptar que el acto comunicativo es inherente al arte, pues siempre debe satisfacer el principio de materialización y de *artefactualidad*. Los argumentos que hemos introducido son, plausiblemente, suficientes para abandonar de manera definitiva el enfoque *expresivista* del arte en sus dos vertientes, porque ambos muestran ser absurdos. Esto nos deja aún con una pregunta muy simple: ¿qué es el arte?

## 5. El relativismo histórico de las teorías convencionalistas del arte

Hasta aquí se ha intentado mostrar que, para definir el concepto de arte, hay que tomar necesariamente en cuenta una condición de *artefactualidad* y materialidad, y que cualquier artefacto o proceso concreto que se realice de manera intencional para ser apreciado y, por tanto, que pueda optar a la categoría de arte, ha de incluir en su aspecto formal ciertas propiedades que pueden ser asumidas de forma relacional como valores estéticos. Además de conllevar una dimensión estética, el artefacto puede incluir una dimensión simbólica que permita convertirlo en objeto de crítica, debate e interpretación. Pero he señalado que ni el ejercicio de apreciación crítico-interpretativa ni la valoración estéticoformal constituyen razones suficientes para explicarnos cuándo hay arte. Solo hasta ahora tocaremos la idea de que el estatuto de arte, de acuerdo con las mejores teorías modernas, representa una categoría puramente convencional que adquieren algunas cosas en virtud de condiciones exteriores a los objetos mismos, condiciones que tienen más bien un trasfondo social e histórico.

Sostendremos ahora que la única alternativa razonable frente al esencialismo en sus diversas formas es adoptar una postura antiesencialista sobre la naturaleza del arte. Una postura tal no requiere apelar a ningún tipo de condición intrínseca a las obras para reconocerles un estatuto de *artisticidad*; por el contrario, se basa en la idea de que los artefactos proto-artísticos deben satisfacer ciertas convenciones de tipo *sociogénico* y, por lo tanto, ciertas condiciones externas al

objeto en busca de su reconocimiento artístico. Las teorías del arte alternativas a los esencialismos son, en consecuencia, teorías convencionalistas: afirman que históricamente se han planteado distintos criterios, que operan con fuerza prescriptiva, para afirmar en un momento dado que algo es arte. Esto quiere decir que el calificativo de "artístico" no es más que una forma de reconocimiento social realizada por un conjunto indeterminado y no organizado de agentes relevantes. También nos conduce a pensar que en el arte no hay ninguna esencia platónica, que no se trata de un cuerpo de objetos divinos, universales y trascendentes, sino de cosas o actos que han tenido un distintivo reconocimiento según un sistema de valores y creencias importantes para los agentes del "mundo del arte", pero que son formas de pensar y valorar que no tienen más que una validez cultural e históricamente relativa<sup>52</sup>.

Una de las principales formas de convencionalismo fue representado por la "teoría del mundo del arte" de Danto (1964, 1981, 1992), quien afirmaba que el arte es solo lo que el "mundo del arte" llegaba a tomar como tal. El mundo del arte era el verdadero escenario en el que se podría decidir la legitimidad artística de algo y consistiría en una especie de atmósfera crítica, teórica y discursiva instituida por algunos agentes competentes, particularmente por críticos, espectadores y organismos sociales. Los agentes del mundo del arte llegarían a reconocer y legitimar algo como artístico en virtud de un "discurso de razones" (Danto, 1992) suscitado para justificar la importancia o el valor del significado del artefacto para la historia del arte. Estos agentes del discurso de razones debían, por tanto, articular sus argumentos en un refinado conocimiento de la teoría y la historia del arte. Con esto la filosofía del arte de Danto ha sembrado la duda sobre el realismo ontológico y el esencialismo, al explicitar por primera vez el carácter institucional y convencional de los objetos artísticos en el mundo del arte: una esfera de racionalidad discursiva en la que se reconoce su estatuto de *artisticidad* en función de lo que significan y no en función de sus valores estéticos.

Si bien la concepción del arte de Danto es coherente con el convencionalismo, continúa dependiendo del problema del significado que habría de encarnar intencional e internamente una obra, es decir, el reconocimiento del estatuto de

<sup>52</sup> La principal fuente teórica en apoyo del relativismo histórico por el cual finalmente nos decidiremos aquí ha sido Levinson, J. (2006). *Contemplating Art*. Oxford: Oxford University Press. Sin embargo, muchos de los presupuestos del relativismo histórico sobre el arte son incomprensibles sin el convencionalismo derivado de las teorías de Danto y Dickie. Para más detalles, véase puntualmente Danto, A. C. (1964). *The Artworld*. *Journal of Philosophy*, 61, 571-584; Danto, A. C. (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Los Ángeles: University of California Press; Dickie, G. (1984). *The Art Circle*. Nueva York: Haven Publications, y Dickie, G. (1988). *Evaluating Art*. Filadelfia: Temple University Press.

obra de arte sigue condicionada por un elemento intrínseco a los artefactos. Arraigada en la visión logocéntrica del hombre típica de las filosofías del lenguaje, para las cuales sería la capacidad de habla lo que caracteriza y hace superior al hombre frente a los animales, su postura no pudo abandonar todos los presupuestos del esencialismo, al menos en la versión semantista y conceptualista del arte, hacia la búsqueda de un desprendido relativismo. Este paso sería dado por George Dickie, quien, partiendo de la teoría del mundo del arte de Danto, avanzaría hasta lograr una postura filosófica completamente convencionalista en lo que se ha conocido como la “teoría institucional del arte”.

En la presentación preliminar de la teoría institucional del arte, Dickie (1974) continuó estimando necesaria la dimensión semántica que había implantado Goodman (y reafirmado Danto) para lograr el estatuto de obra de arte de un artefacto. Además, alegaba que la consecución de este estatuto se debía a otras cualidades del artefacto, posiblemente formales, que lo hacían candidato a la apreciación de los agentes del institucionalizado mundo del arte. Sin embargo, Dickie no consideraba que las obras de arte fueran un tipo especial de cosas; su teoría institucional simplemente las mostraba como arte en un sentido clasificatorio, como una categoría convencionalmente establecida a la que podía aspirar, en principio, cualquier cosa en el mundo del arte.

Como es sabido, las críticas a su modelo preliminar condujeron a Dickie a replantear su teoría. En la versión que presenta como definitiva (Dickie, 1984, 1988), abandonará la dimensión semántica como condición necesaria para explicar el arte, pero ratificará la necesidad de la *artefactualidad*: la existencia de algo que sea realizado o transformado por alguien valiéndose de medios concretos. Tampoco considerará necesaria la existencia del discurso de razones o el debate sobre las interpretaciones. De acuerdo con su visión renovada, el arte no depende de instituciones sociales, sino que es él mismo un tipo de institución que, siguiendo a la distinción de Jeffrey Wieand (1981), denominará una “institución-acción”. En concreto, la institución del arte consiste en el sistema de reglas prácticas —o convenciones para la acción— que afectan a todos los agentes del mundo del arte y que han sido circularmente establecidas en el curso histórico de las prácticas artísticas. En esta dirección, hacer arte consiste en realizar algo mediante acciones institucionalizadas, pues ningún acto de creación estaría nunca por fuera de un marco codificado que las delimite. En un sentido pragmático, las acciones gobernadas por reglas limitan tanto la producción como la comprensión de lo

que se realiza conforme a su sistema. La institución del arte designa un sistema codificado de acciones cuyos productos, lo que surge en su contexto, logra el estatuto de artístico<sup>53</sup>.

A nuestro modo de ver, la teoría institucional es una comprensión convencionalista del arte sumamente valiosa, pero parece ignorar que las reglas de la institución del arte que codifican la conducta de los agentes de este sistema práctico tienen el carácter de un sistema que no puede operar más que en una dimensión histórica (el transcurso temporal de la experiencia social). Aunque personalmente me siento atraído por la teoría institucional del arte, que veo muy superior al enfoque racionalista de Danto, creo que la condición institucional del arte tiene un marco mínimo de carácter histórico que Dickie, aunque lo mienta de pasada, no ha sabido resolver de manera adecuada. De hecho, estimo que destacar la importancia de la dimensión histórica presente en el sistema institucionalizado del mundo del arte permite recalcar mejor la relatividad del concepto de arte. En este sentido, considero que el recién presentado enfoque histórico-funcionalista de Levinson ofrece una más plausible forma de pensar el problema del arte en una perspectiva convencionalista, y creo que puede hacerse compatible con el núcleo de la teoría institucional.

El funcionalismo histórico critica el hecho de que la teoría institucional ignore la irreductible dimensión histórica en el problema de la definición del arte, una condición histórica que se había puesto de manifiesto en la teoría del mundo del arte de Danto. Al pretender avanzar en esta dirección, Levinson ha intentado lo que parece una suerte de conciliación entre aspectos del *contextualismo* comprendido en la teoría de Dickie y aspectos del historicismo presentes en la teoría de Danto, y ha sugerido la imposibilidad de abandonar las nociones de “función” e “intención” en una correcta explicación del concepto de arte<sup>54</sup>.

.....

<sup>53</sup> En esta versión pragmática de la teoría institucional del arte, una obra de arte no es un artefacto candidato al estatuto de arte, sino que algo surge arbitrariamente como arte solo por el hecho de ser producido en el contexto institucional del mundo del arte, es decir, en la medida en que se produce en el marco histórico-cultural de un contexto reglamentado de acciones, donde las reglas son definidas en el curso de la actividad de sus agentes. Estas reglas o convenciones del mundo del arte habrían terminado gobernando las acciones de los agentes productores o artistas, y las apreciaciones y evaluaciones del público: espectadores, críticos y filósofos. La teoría institucional del arte, que mantiene la circularidad como aspecto constitutivo del mundo del arte, destacará la arbitrariedad ontológica de lo que podemos llamar “arte” contra las visiones esencialistas: una obra de arte es todo aquello que resulta de actos convencionales o acciones limitadas por reglas que comprenden a quienes participan de tal actividad.

<sup>54</sup> En sus trabajos iniciales de los años noventa, Levinson apelaba principalmente a la idea de que en cada período de la historia del arte se han definido unas funciones envolventes que determinan lo que en ese momento podía considerarse artístico. Sin enfatizar aún demasiado en el rol de la intencionalidad, Levinson afirmaba que las obras intencionalmente proyectadas en un tiempo



El funcionalismo histórico proyecta una definición general del arte que procede con referencia a la identificación de funciones que prescriben las formas de arte de un tiempo histórico dado, y asume que estas funciones (y por lo tanto las formas de arte) se implican a lo largo del tiempo. Según esta teoría, los valores que harían las obras apreciables (por ejemplo, valores representacionales, semánticos o simbólicos, y valores estéticos, formales o expresivos) eran el resultado convencional de satisfacer algún conjunto de funciones (como la personificación de lo divino, la imitación de la naturaleza, el conocimiento del hombre, etc.) que gobernaban en el contexto de una tradición relativa al momento de su producción. Una pregunta que ha surgido en este sentido es: ¿cómo se puede saber cuáles han sido las funciones del arte de cada tiempo? De acuerdo con este enfoque, las funciones históricas del arte se pueden identificar en virtud de entender las formas centrales de arte con relación a un período. Por supuesto, este procedimiento contiene una inevitable circularidad, porque solo se podría saber qué es realmente una forma central de arte para un tiempo dado con relación a las funciones a las que responde en ese tiempo, y solo en virtud de tales formas centrales de arte sabríamos cuáles eran las funciones del arte.

La circularidad en esta formulación ha motivado muchas críticas, lo que ha llevado a Levinson (2006) a modificar su funcionalismo histórico en lo que denomina ahora la "teoría histórico-intencional del arte". El autor ha procurado mejorar su teoría resaltando el papel de las intenciones, y ha redefinido lo que considera el "marco mínimo" para la definición del arte. Según sostiene, el concepto de arte es mínimamente histórico en el sentido de que algo que sea tomado como arte ahora depende de lo que ha sido considerado arte en el pasado. En otras palabras, Levinson considera que la historia del arte está lógicamente implicada en el modo como opera el concepto de arte. Esto significa que algún modo de apreciación histórica, en el que se apelaba a ciertas funciones y valores, está envuelto en la afirmación de *artisticidad* realizada para cualquier obra subsiguiente. De manera más esquemática, en la definición histórico-funcional algo es arte si y solo si fue intencionalmente proyectado para su apreciación y, de hecho, es comparativamente apreciado en un contexto en términos de alguna forma de arte previo. De manera inversa, si algo no fue proyectado con la intención de ser apreciado en algún sentido históricamente plausible, entonces no puede ser llamado arte.

El enfoque histórico-intencional toma como necesarios e irreductibles tanto el componente intencional como el componente histórico, y estos, en conjunto,

.....

dado se producirían conforme a unas funciones específicas definidas en ese tiempo como relevantes para su apreciación en calidad de formas de arte. Véase Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, y el mencionado trabajo de Levinson (1996).

son establecidos como condición mínima para la consideración de *artisticidad* de algo. La dimensión intencional sería necesaria porque no se podría atribuir *artisticidad* a algo que no pretende ser apreciado —bien de forma estética, bien de modo crítico-interpretativo— en ningún sentido posible. La dimensión histórica es necesaria porque la forma de apreciación de ese producto intencional se dará en el marco de una tradición en la que están históricamente imbricados todos sus modos de apreciación. Aunque la apelación a la noción de tradición o de contexto aproxima la perspectiva de Levinson a la teoría institucional del arte, aquí el contexto no está construido simplemente como un entramado de reglas, sino, de manera fundamental, como un cúmulo de experiencia. De hecho, Levinson ha objetado a Dickie el desconocimiento que hace de la dimensión histórica de los contextos de legitimación del arte (la tradición o el mundo del arte), por lo que la teoría institucional aparecería como un *contextualismo* ahistórico.

Por su parte, esta suerte de *contextualismo* que alberga la teoría histórico-intencional sugiere que una definición correcta del arte para cualquier estado "presente" no puede prescindir de lo que se definía antes como arte. Esto quiere decir, en suma, que la definición general del concepto de arte es siempre históricamente "recursiva": implica el total del conocimiento acumulado sobre lo que una tradición ha concebido como arte. Solamente la totalidad del arte en una tradición —o la extensión completa de su concepto de arte— puede tener una estructura recursiva. Para la explicación puntual —o las definiciones parciales— del concepto de arte (por ejemplo, el arte presente), no se necesita recurrir a todas las concepciones pasadas del arte, tan solo se requiere recurrir, por comparación o contraste, a una situación anterior. Estos procedimientos mostrarían que una definición de arte para un tiempo o estado específico siempre apela a "consideraciones hacedoras de arte" ("*art-makers regard*") que surgen en relación con consideraciones que operaron en un estado previo del concepto de arte en una tradición. Así, por ejemplo, la posibilidad actual de tomar putativamente los objetos utilitarios como obras de arte, aunque no fueran realizados con la intención de significar o comunicar más que su función instrumental, se debería a que cabe apelar a sus valores estéticos-intencionales en un ejercicio de apreciación y justificarlos como valores relevantes para un momento determinado de la tradición en el que así se tomen.

Lo anterior no quiere decir que la teoría histórico-intencional se convierta en un ingenuo esteticismo, lo que muestra es que el hecho de que se haya podido apreciar antes ciertas cosas en términos estéticos, formales o expresivos ya ha abierto la posibilidad de justificar nuevas cosas en los mismos términos. Como los valores estéticos de los objetos utilitarios han sido intencionalmente proyectados por sus productores como cualidades relacionales de su forma, una tradi-

ción como la nuestra, que tiene históricamente arraigado el esteticismo, parece tomar los objetos estéticos utilitarios en general como proto-artísticos. En una vertiente intelectualista, por el contrario, un objeto utilitario que carezca de sentido discursivo no representa una obra proto-artística. Sin embargo, sus agentes podrían intentar justificar su valor conceptual y semántico para mostrarnos un aspecto de nuestra inmanente realidad cotidiana, como de hecho sucede, y de ese modo conducir una apreciación en términos de su poder simbólico, ascendiéndola así a objeto racional discursivamente relevante para el mundo de las razones y, por tanto, a obra de arte. En síntesis, lo que la teoría histórico-intencional enfatiza, lo mismo que otras orientaciones convencionalistas, es el carácter históricamente cambiante y relativo del concepto de arte.

Con todo, la visión convencionalista que proporciona el enfoque histórico-intencional no es incompatible con la teoría institucional del arte. A mi modo de ver, el arte tiene tanto un irreductible carácter histórico como un irreductible carácter institucional. Es imposible pensar que en la teoría de los contextos institucionales que codifican, regulan y reconocen las prácticas artísticas se pueda asumir seriamente que los códigos o sistemas reglados de la actividad del mundo del arte tienen un carácter ahistórico. Las instituciones-acción no solo son históricas en el sentido de que dependen de las condiciones de un marco cultural, como lo reconocía Dickie, sino fundamentalmente porque son un resultado del desarrollo de la experiencia social. Así, los códigos o sistemas de reglas para la acción establecidos en el curso de las interacciones de los agentes del mundo del arte son siempre el producto histórico de un cúmulo de experiencias entrelazadas.

Sostenemos, pues, que los contextos institucionales en los que se reconoce el estatuto de arte de algo en estricto sentido clasificatorio no son más que sistemas codificados de reglas para la acción que emergen del encadenamiento recursivo de la experiencia social, y que esta irreductible dimensión histórica de la institución del arte no es necesariamente lineal. Además, creo que podríamos considerar que las funciones-arte para cualquier momento dado —por ejemplo, la supuesta función crítica y los correspondientes valores conceptuales que se enfatizan hoy en día— corresponden al sistema codificado que edifica una institución históricamente dominante. Bajo las reglas de juego de estas instituciones reinantes en términos ideológicos, se han determinado las funciones de cierta actividad que en sentido clasificatorio y convencional pueden ser llamadas “arte”, y que en realidad la noción de “arte” constituye una categoría que solo ha puesto de manifiesto un modo de reconocimiento social.

Sea como fuere, y aunque las teorías convencionalistas no están faltas de defectos, lo cierto es que ninguna posición esencialista es viable. Como el esencialismo es inoperante, ya no tiene sentido defender una teología pictórica que nos imponga la sagrada ley de la verdadera forma pictórica ni una teología musical que nos lleve a pensar que solo hay una única forma de música verdadera y que las demás formas musicales son profanas e impuras. En general, la evidencia histórica y cultural, que es una fuente de evidencia empírica, nos debe llevar a sostener que no tiene sentido apostar por una teoría teológica del arte. El arte no tiene ninguna esencia universal, no hay arte verdadero. En el mundo real del hombre, no en el de las cosas eternas y divinas, solo contamos con distintos sistemas de prácticas y diferentes modos de darles valor. Por ello podríamos también decir, con más énfasis, que no hay nada que sea realmente *el* arte.

## Referencias

- Anderson, J. (2000). *Aesthetic Concepts of Art*. En: N. Carroll, *Theories of Art Today* (pp. 65-92). Madison: University of Wisconsin Press.
- Beardsley, M. (1983). *An Aesthetic Definition of Art*. En: H. Curtler, *What Is Art?* (pp. 15-29). Nueva York: Haven Publications.
- Bender, J. (2001). *Sensibility, Sensitivity, and Aesthetic Realism*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 73-83.
- Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Trad. A. Weikert. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Itaca.
- Collingwood, R. (1938). *Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Croce, B. (1908). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: G. Laterza & Figli.
- \_\_\_\_\_. (1928). *Aesthetica in nuce*. En: B. Croce (1966), *Philosophy Poetry History*. Trad. C. Sprigge. Londres: Oxford University Press.
- Danto, A. C. (1964). *The Artworld*. *Journal of Philosophy*, 61, 571-584.
- \_\_\_\_\_. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Los Ángeles: University of California Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. (1984). *The Art Circle*. Nueva York: Haven Publications.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Evaluating Art*. Filadelfia: Temple University Press.
- Eaton, M. (2001). *Merit, Aesthetic, and Ethical*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldman, A. (1995). *Aesthetic Value*. Boulder, CO: Westview Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianápolis: Hackett.

- \_\_\_\_\_. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (1952). *The Critique of Judgement*. Trad. C. James. Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. (1996). *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Contemplating Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stecker, R. (1997). *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park: Pennsylvania State Press.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Aesthetics and the Philosophy of Art: an Introduction* (2.ª ed.). Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vélez, C. (2017). La psicología de los artefactos. En: D. Correa y C. Vélez, *Estudios del diseño: estética, comunicación y proyecto* (pp. 105-129). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- \_\_\_\_\_. (2018). Genealogía de la estética industrializada. En: M. Hoyos, *Diseño y ciudad: historias convergentes* (pp. 17-49). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Wieand, J. (1981). Can There Be an Institutional Theory of Art? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 409-417.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its Objects* (2.ª ed.). Cambridge: Cambridge University.

## Capítulo III. El convencionalismo y la teoría institucional del arte

*Milena Parra Jaramillo*

### 1. La teoría convencionalista del mundo del arte

Arthur Danto orientó su proyecto filosófico a la elucidación del problema de la naturaleza del arte, razón por la cual pregonó la pertinencia de una definición que abarcara las revoluciones artísticas de las vanguardias y que, además, satisficiera la proyección del arte de cada época. Para el filósofo norteamericano, el arte debe legitimarse como un tema susceptible de tratamiento filosófico en virtud de su surgimiento de la mano de la filosofía, “casi que como si esta encontrara en aquél un paradigma para la gama completa de problemas a los que la metafísica puede responder” (Danto, 2002 [1981], p. 129). Tan estrecho vínculo embrionario es, según Danto, producto de las reflexiones acerca de la realidad llevadas a cabo por los griegos en el nacimiento del arte mimético consciente. No obstante, si esta importante relación a la que se dedica en *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) —centrada en la pintura y la escultura— se traslada al ámbito de la literatura —pues las artes miméticas no son únicamente visuales—

encontramos que la poesía imitativa fue medular en la proyección de la República utópica de Platón y, por lo tanto, en una primera valoración institucional de esta forma de arte. Asimismo, Aristóteles teorizó en la *Poética* aspectos formales sobre los tipos de imitación; clasificó, entre otras cosas, las partes de la tragedia, y valoró los argumentos, según su sencillez o complejidad, respectivamente, como los peores y los mejores. En ambas obras —imprescindibles para el pensamiento occidental—, Platón y el estagirita cuestionaron, como afirmó Danto, la naturaleza del arte; el primer gran problema referido al arte que enfrentó la filosofía fue, pues, el de su naturaleza. La ontología del arte y de la literatura —concebida como forma particular de este— son materia filosófica tradicional.

En su prefacio a *The Abuse of Beauty* (2003), Danto adujo que, una vez emprendido su proyecto de elaboración de una definición del arte, en la década de los ochenta, la filosofía del arte estaba cerrada a esa posibilidad, sometida por dos grandes tesis, a saber: “que una definición semejante no era posible y que una definición semejante no era necesaria” (2005 [2003], p. 29). La primera era producto de la pluralidad que comenzaba a cobrar fuerza en el arte en el sentido de que fundamentalmente cualquier cosa podría conseguir el estatus artístico y, en consecuencia, se tornaba irrecusable la improbabilidad de una definición. La segunda era una respuesta wittgensteiniana a la primera, en virtud de que la postura de Wittgenstein presupone la estabilidad de un conjunto de cosas denominado con la expresión “obra de arte”, y bastaría el discernimiento de este acervo para que las personas pudieran identificar ejemplos de obras de arte. Según el filósofo norteamericano, solo con el beneplácito del pluralismo radical fue factible una definición del arte consistente en “propiedades que estén siempre presentes, por distintas que puedan llegar a ser las clases de obras artísticas” (2005 [2003], p. 28). Esta concepción transhistórica de la definición del arte fue posible, según Danto, merced al momento histórico que vivía el hecho artístico en la segunda mitad del siglo xx: “la vanguardia artística de los sesenta que dio la espalda a la estética con casi idéntica firmeza que como la vanguardia filosófica dio la espalda a la edificación del espíritu” (2005 [2003], p. 29)<sup>55</sup>. Definir el arte a

<sup>55</sup> En 1984, Danto proclamó la muerte del arte en un ensayo titulado “The End of Art”. Esta tesis refiere un cierre en el desarrollo histórico del arte de Occidente que dio paso, en la segunda mitad del siglo xx, específicamente en la década de los sesenta, en la cumbre del *pop art*, a una era poshistórica en la que el arte se presenta de manera distinta: “mi pensamiento es que el fin del arte consiste en el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte” (Danto, 1999 [1997], p. 52). Fundada en la conocida tesis de Hegel de que el arte nuevo invita a la reflexión científica acerca de su propia naturaleza, Danto escribió la suya y, además, afirmó que el arte, como cierto relato de la historia del arte, había finalizado, con lo que el arte representativo tradicional ya no legitimaría el arte poshistórico o del futuro; así, pues, cuando se tiene conocimiento sobre lo que es el arte y lo que significa, culmina el relato histórico del arte. De esta manera —para darle paso a la filosofía del arte— había también llegado el final de la historia del arte estructurada en relatos.

partir de su naturaleza plural lo condujo al hallazgo de un factor extrínseco que determina si un objeto es o no una obra de arte (condición convencionalista) y un factor intrínseco (condición semántica) que le es propio —aun cuando su significado sea exclusivamente referencial—.

En “The Artworld” (1964), Danto expuso su primera tesis sobre el arte, que ha sido interpretada —principalmente bajo el influjo de George Dickie— como una concepción institucionalista del mismo. Si bien Danto se ha negado a aceptar tal señalamiento, no es gratuito que esta, una de sus principales intuiciones filosóficas, haya partido la historia de la filosofía del arte y haya suscitado la necesidad de definir el hecho artístico a partir de una orientación convencionalista y externalista de la mirada del problema<sup>56</sup>. En este artículo, Danto introduce el concepto de “mundo del arte” (“artworld”), que consiste en una atmósfera conceptual gracias a la cual, en determinados momentos históricos, un artefacto puede ser identificado como arte y en otros no, esto es, el estatus de obra de arte no está dado por sus cualidades internas o propiedades formales que permiten diferenciarla de una simple cosa; se trata, más bien, de un marco institucional —para entonces poco discriminado por Danto— conformado por artistas, espectadores, galerías, críticos, museos, coleccionistas, entre otros, que componen ese complejo teórico y crítico que puede asignar convencionalmente la categoría artística a cualquier artefacto<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> A propósito de su conferencia “The Artworld” pronunciada en la American Philosophical Association, en 1965, Danto afirma que su artículo homónimo “podría haber dormido plácidamente en un número atrasado del sepulcral *Journal of Philosophy* si no hubiera sido descubierto por dos emprendedores filósofos, Richard Sclafani y George Dickie, quienes le dieron una relativa fama. Les estoy muy agradecido, y aún más agradecido, a quienes erigieron lo que se ha dado en llamar teoría institucional del arte sobre el análisis de “The Artworld”, aun cuando la teoría en sí es bastante ajena a todo lo que yo creo: los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia —y a la clásica manera edípica— yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquél cuya paternidad me atribuyen” (2002 [1981], p. 17). Es claro aquí el descontento de Danto frente al hecho de que las tesis que expuso en “The Artworld” hayan sido interpretadas como el cimiento de la corriente institucional de la filosofía del arte, por lo menos en términos de lo que se entiende por tal, a la luz de la orientación que le da Dickie.

<sup>57</sup> Se asume aquí que la teoría del mundo del arte es una teoría convencionalista. Según Thomas Adajian, las definiciones convencionalistas del arte son de dos tipos, a saber, las institucionales y las históricas. Dichas definiciones niegan la idea tradicional de que el arte tiene unas propiedades estéticas o formales que constituyen su naturaleza. El convencionalismo institucionalista o institucionalismo ofrece una visión sincrónica del arte en la que la obra es un artefacto creado por un artista en un marco complejo para la apreciación por parte de un público. Estas teorías no niegan que el marco institucional que hace posible el arte sufra variaciones históricas. El convencionalismo histórico ofrece una visión diacrónica en que las obras de arte se encuentran en relación histórico-artística con obras de arte del pasado; en este sentido, debe existir una intención y un derecho por parte del creador de la obra, o de quien posea sus derechos, de instaurarla en la historia por medio de su conexión con obras anteriores, esto es, algo es arte porque guarda una relación “correcta” con sus antecesores. En otras palabras, cumple con, por lo menos, uno

Este mismo problema lo abordó de manera más amplia en *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). En este libro trató especialmente el caso de los homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles, fundamentado en las *Brillo boxes* (1964) del artista Andy Warhol. A grandes rasgos, la comparación entre un simple objeto “caja de esponjas con jabón para sacar brillo al aluminio” y la obra de arte de Warhol “una escultura idéntica en tamaño, proporción y apariencia a una caja Brillo” se convirtió en el sustento de esa condición de *artisticidad* en la que Danto buscó la precisión del concepto del mundo del arte y, por lo tanto, de la justificación externalista del arte<sup>58</sup>. Hay otra condición de *artisticidad* en Danto, una esencialista semántica, que sostiene que lo común a toda obra de arte es su “significado encarnado” (“*embodied meaning*”) y con este, el “sobre qué” (“*aboutness*”) como propiedad sustancial. Ambas condiciones tienen un importante punto de encuentro que Danto hallaría más adelante; en consecuencia, por ahora, seguiré tratando la primera de ellas de acuerdo con el orden en que él las pensó. El caso de la indiscernibilidad entre simples cosas y obras de arte llevó a Danto a concluir que “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (1964, p. 580). Así las cosas, debido a la imposibilidad de discernir, por medio de criterios perceptivos, entre la caja *Brillo* de Warhol o la caja de jabón *Brillo*, la de Warhol es una obra de arte porque el mundo del arte teoriza, con conocimiento de la historia del arte, acerca de las razones por las cuales puede considerarse como tal y, en esa medida, puede asignarle el estatus artístico.

En *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto introduce la segunda condición de *artisticidad*. El valor intencional —o ser intencionalmente un objeto con significado— esclarece en qué consiste la indiscernibilidad ontológica entre simples cosas y obras de arte; las diferencias no son simples discrepancias retinales o

.....  
de los criterios normativos con los que las obras de arte anteriores fueron valoradas como tales. Véase completa la entrada de Adajian: The Definition of Art, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.) Recuperado de: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>.

<sup>58</sup> En unas palabras sobre el arte de los sesenta, el filósofo afirma que en aquél entonces nadie estaba al tanto de su pensamiento filosófico mientras él veía, solo en parte, los importantes acontecimientos artísticos que se estaban presentando. Haciendo énfasis en que su filosofía era muy de su época, arguye: “Mi libro *Analytical Philosophy of History* estaba en imprenta en 1964 y las ideas de ese libro marcaron el modo en que yo pensaría todo. En ese libro, por ejemplo, yo sostenía a través de una serie de análisis verdad-condición, que los significados de los acontecimientos históricos permanecen invisibles para quienes los están viviendo. Tesis externalista a la que yo mismo daría continuación al analizar el concepto de una obra de arte: la tesis según la cual aquello que convierte a un objeto en obra de arte es algo externo a él” (2002 [1981], p. 25).

perceptivas, sino de una propiedad semántica. El problema de qué hace que una obra de arte sea arte es justamente el nódulo de esta reflexión filosófica. El criterio semántico permite distinguir el estatus ontológico distinto entre obra de arte y simple cosa, y en ese sentido comprenderlo como el núcleo para resolver la pregunta de qué convierte a algo en arte. Sin embargo, la vieja teoría de la imitación no era satisfactoria para cumplir este trabajo; más bien, habría que observar que la imitación tiene la forma de una estructura más general y compleja, a saber, la representación. Imitar algo es representarlo, aunque no toda representación es mimética. El fuego se puede tomar por una representación del mal, pero el fuego no es una imitación de la maldad. En su forma más elemental, Danto define la representación como “algo que está en el lugar de algo”, que se puede formular como “algo que vuelve a presentar algo presentado”, que lo re-presenta. La representación encarnaría la cosa representada, pues se pone en su lugar y la muestra; al mostrarla o indicarla, la representación adquiere un carácter simbólico. En síntesis, la condición semántica explicaría que una obra de arte se distinga de una simple cosa porque encarna simbólicamente un significado.

Ahora bien, esta segunda condición —el significado como propiedad interna de la obra de arte— no soluciona el problema de los indiscernibles, dado que tanto los objetos cotidianos como las obras de arte encarnan significado. El propio Danto reconoció el fracaso de su empresa:

[...] puesto que yo quería una definición que distinga obras de arte de cosas reales, cualquiera que sea su aspecto, no puedo haber tenido éxito, ya que la definición que acierta con las cajas de Warhol acierta también con las cajas corrientes a las que estaba impaciente por distinguir (2000, p. xxi).

El significado encarnado y la idea de mundo del arte, como criterios —esencialista y convencionalista, respectivamente— del problema ontológico del arte, no fueron tratados de manera sistemática y, en consecuencia, no pudieron dar cuenta de la naturaleza del arte.

Hubo, no obstante, una maduración en su obra posterior, especialmente en *Beyond the Brillo Box* (1992), del concepto de “*artworld*” que había entendido, desde 1964, en su artículo homónimo, como atmósfera de teoría artística y conocimiento de la historia del arte. Hay que recordar que esta primera forma de concebir el mundo del arte sintetiza la tesis de Danto de que el arte nació con la teoría sobre el mismo, es decir, antes de cualquier teorización del arte este no existía o, lo que es lo mismo, el arte nació cuando empezó a teorizarse: “tengo que creer que a los pintores de Lascaux nunca se les habría ocurrido que esta-

ban produciendo *arte* en esas paredes. No a menos que hubiera teóricos del arte neolíticos” (1964, p. 581). Asimismo, el mundo del arte precisa el conocimiento de la historia del arte para otorgar el estatus artístico.

Tras la insuficiencia explicativa y la falta de sistematicidad acerca del funcionamiento del mundo del arte, evidente para cualquier lector crítico y también para el mismo Danto, su concepto sufrió algunos cambios que lo hicieron cada vez más preciso: “mi concepción de mundo del arte era la del mundo históricamente ordenado de las obras de arte, emancipado por teorías ellas mismas históricamente ordenadas” (2003 [1992], p. 49). La nueva concepción del mundo del arte es un “mundo de razones” que requiere explicaciones que justifiquen el estatus de las obras de arte. Dichas razones no son mero capricho de uno de los miembros del mundo del arte que se empeña en imponer su parecer; nacen, por el contrario, en una atmósfera discursiva de construcción de argumentos que se relacionan de manera histórica: “lo que le confiere el *status* de arte a lo que de otro modo serían meras cosas es el discurso de razones” y este “es el mundo del arte institucionalmente construido” (2003 [1992], p. 51).

Si bien Danto no niega que los individuos que pertenecen al discurso de razones tengan posiciones diferentes, afirma que la institución del mundo del arte no actúa según la primacía de poderes que se ejerce en su interior, como sostiene la teoría institucional de Dickie, sino a través de razones y discusiones en las que se determina que algo es arte o no. En este sentido, la crítica de arte es fundamental, pues le corresponde identificar los significados y dar cuenta del modo de su encarnación:

así construida, la crítica no es más que el discurso de las razones, la participación en la cual define el mundo del arte de la Teoría Institucional del Arte: ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa (2003 [1992], p. 52).

La crítica debe dar cuenta de por qué algo es una obra de arte y luego debe discutir sus particularidades. En cuanto a la conformación del mundo del arte, Danto arguye que pertenecer a este es comprender lo que significa participar en el discurso de razones para la cultura de cada quien. La condición de membresía vale para las obras de arte en cuanto elementos objeto del discurso de razones y para los agentes críticos como los encargados de realizar las discusiones e interpretaciones de su significado. A propósito de las interpretaciones de las obras de arte, estas serán verdaderas en la medida en que sean sustentadas por las razones históricas o, de lo contrario, serán falsas. Los miembros del mundo del arte, gracias a su conocimiento teórico e histórico, deben estar preparados para

las explicaciones históricas de las obras de arte, es decir, para llevar a cabo la “crítica de arte inferencial”, concepto que toma del historiador de arte Michael Baxandall. Aparte de estas precisiones sobre el mundo del arte, Danto añade un dato en relación con los niveles de importancia de sus miembros, esto es, hay un mundo del arte “primario”, que está compuesto por los artistas y aquellos próximos a él, aunque no especifica quiénes son esos individuos y qué tipo de filiación tienen con el artista. En conclusión, las condiciones de *artisticidad* —el mundo del arte y el significado encarnado—, externalista e internalista, respectivamente, convergen en que la primera es un constructo institucional en que las razones sobre el arte ofrecidas por la crítica pueden otorgar el estatus de *artisticidad* y la segunda es necesaria para una obra de arte, aun cuando no sirve para diferenciarla de otros artefactos. El criterio semántico se convirtió, junto con el carácter histórico del arte, en el fundamento de la constelación de razones del arte o el sustrato del mundo del arte: lo que se discute en el mundo del arte es justamente el significado de las obras y las razones históricas que lo determinan.

## 1.1 Mundo del arte y mundo literario

He mencionado ya que la intención de Danto en toda su obra fue proponer una definición del arte que pudiera aplicarse a cualquier manifestación artística, por lo que, en concordancia con ese propósito, trasladaré el concepto del mundo del arte al caso específico de la literatura con el objetivo de examinar hasta qué punto funcionaría<sup>59</sup>. Para empezar, considero que las tesis de Danto respecto al mundo del arte están incompletas, no solo cuando se aplican al mundo del arte en general, sino al trasladarlas al mundo literario con sus particularidades, distintas de las de las artes visuales y otras formas de arte. Suele pensarse que cualquier filosofía del arte resuelve *ipso facto* los problemas de toda manifestación artística, pero es una ligereza aceptar esta idea y dar por sentado que las disparidades entre las instituciones de cada mundo del arte son tan exiguas que no justifican un estudio exclusivo.

Pretender que con una filosofía general del arte se hace filosofía suficiente de cada forma de arte implicaría procurar que una pintura, una novela y una pieza de danza son lo mismo, incluso consideradas únicamente desde el punto de vista institucional. No pongo en duda que las tesis de Danto acerca del mundo del arte sean

<sup>59</sup> Al respecto, Danto afirma: “Los problemas a los que este libro se enfrenta se presentaron más vívidamente en lo que se podría llamar pintura y escultura [...], sin embargo, se pueden plantear en todos los ámbitos y ramificaciones del arte: en literatura y arquitectura, en música y danza [...]; si cualquier cosa que escriba no se puede aplicar a todo el mundo del arte, lo consideraré una refutación, ya que esto aspira a ser una filosofía analítica del *arte* aun cuando se puede leer también como una reflexión filosófica sostenida sobre la pintura y escultura de la actualidad” (2002 [1981], p. 17).

válidas y funcionen —solo hasta cierto punto— para cada manifestación artística; pretendo dejar claro que, aunque satisfagan el principio de un convencionalismo institucional aplicable por definición a cada forma de arte, por tratarse únicamente de argumentos conceptuales, dependientes de un marco histórico y teórico, que eluden el componente sociológico —del cual, no obstante, Danto no puede deshacerse—, no pueden ser suficientes; son necesarias, pero insuficientes<sup>60</sup>.

La literatura goza de su propio mundo porque tanto los objetos “obras literarias” como los agentes del discurso y el funcionamiento institucional que la caracteriza tienen sus particularidades. El problema de los homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles, o, lo que es lo mismo, el asunto de la distinción entre simples cosas y obras de arte, no tendría caso al tratar de aplicarse a la literatura, a no ser que la categoría de simples objetos se cambiara por “textos” entendidos como discursos en su forma oral y escrita. La obra literaria no es un artefacto en cuanto libro, sino en cuanto texto, como resultado de una elaboración. Los libros —físicos y digitales— son soportes para cualquier tipo de texto y los discursos orales u otros, elaborados y transmitidos por medio de diversos códigos, son también textos que pueden ser o no literarios. Estas cuestiones son cardinales y requieren una filosofía propia de la literatura que, entre otras cosas, explique, por ejemplo, por qué el caso de la institucionalidad de las artes visuales difiere tanto de la literaria en el sentido de que en el seno del mundo del arte visual no hay un afán tan evidente —como sí lo hay en el mundo literario— de excluir de la institución o las instituciones ciertas producciones y generar una cantidad innecesaria de términos para marginalizarlas o negar su estatus artístico. La institucionalidad del mundo literario es la más compleja que existe entre todas las artes, la más hegemónica, la que más se resiste a la revoluciones propias del arte señaladas por Danto, y es precisamente por esta razón que su estructura institucional resulta más compleja: por ejemplo, el público (en este caso el lector) tiene un papel más activo que en el mundo del arte visual, puesto que la literatura es de fácil acceso y la mayoría de personas tienen en sus casas o han leído alguna vez alguna obra literaria, mientras que les sería difícil adquirir o regalar pinturas y esculturas.

<sup>60</sup> Reconoce, por ejemplo, los complejos institucionales del mundo del arte, a saber, galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, comisarios, entre otros, en *Después del fin del arte* (1997, p. 18). Afirma, asimismo, que el mundo del arte se configura socialmente: “En algún momento de los años setenta cambió la configuración social del mundo del arte. Surgieron organizaciones que buscaban identificar artistas emergentes, quienes ahora tenían la oportunidad de montar exposiciones individuales en las principales galerías y cuyo trabajo se coleccionaba como inversión” (2013, p. 38).

William Kennick propuso, en *Does traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* (1958), un *Gedankenexperiment* que se hizo célebre gracias a Danto. El experimento mental de Kennick supone la existencia de un almacén lleno de toda clase de cosas como imágenes, partituras, bailes, periódicos, flores, libros de poesía y prosa, estatuas y muebles, entre otros artefactos. Se le pide a una persona que entre y seleccione las obras de arte y, más adelante, que escoja los objetos con forma significativa. Kennick afirma que la persona no tendría ningún inconveniente en distinguir las obras de arte de los demás objetos porque no es necesario —como es el caso de este ejemplo— que conozca una definición satisfactoria de “arte” para poder hacerlo. En cambio, sí tendría problemas al seleccionar los objetos con “forma significativa” o expresiva. Además, aduce, no hay que resolver misterios donde no existen y mucho menos inventarlos.

Para Danto, que el sujeto haya acertado al seleccionar las obras de arte da cuenta de una generalización accidental propia de momentos en los que el arte tiene estabilidad, pues de imaginarse otro almacén atestado de homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles, la experiencia habría sido más embarazosa. Por ejemplo, discernir entre dos bacinillas, una que es una obra de arte y otra que no lo es, ubicadas una seguida de la otra dentro del segundo almacén, sería improbable. Por lo tanto, ningún criterio perceptivo, en las condiciones contempladas por Danto, permitiría diferenciar una obra de arte de un simple objeto y, en consecuencia, el criterio de parecidos de familia, llevado a cabo por el ojo, destruye aquí cualquier posibilidad de generalización. Habrá otros criterios, otras maneras de generalizar —diferentes a los “parecidos de familia”— que permitan unificar una definición del arte que es posible y necesaria. Hay hasta aquí una tesis fundamental que sostendré con Danto: para distinguir entre una obra de arte y un objeto cualquiera no es suficiente el criterio de la percepción. No obstante, semejante afirmación se explica de manera sencilla cuando el experimento comparativo se lleva a cabo entre artes visuales y cosas que pueden verse. Estoy segura de que dicha aseveración es también aplicable a la literatura, aunque resulta más espinoso su camino.

Pienso ahora en un almacén como el de Kennick, en el que hay objetos de todo tipo: pinturas, álbumes musicales, floreros, telas y algunas novelas y libros de poesía. María, el ama de casa que aceptó servir a este experimento, no tendrá ningún inconveniente al llevar a cabo el cometido de seleccionar las obras literarias; no obstante, si la solicitud fuera reunir todos los libros en una caja y luego sacar de allí las obras literarias, muchas dudas surgirían, pues los criterios para distinguir entre una obra que es considerada literaria de una que es catalogada como paraliteraria o de una a la que se le niega su estatus literario son bastante turbios. Lo primero que haría María sería leer los nombres de los autores

con el objetivo de recordar alguno que haya leído de chica, que haya conocido en la escuela, que haya ganado algún premio reconocido o que le sea familiar porque está en la biblioteca de su esposo, un coleccionista de obras literarias. No conoce a ninguno de los autores ni los títulos de las obras. ¡Vaya problema! Entonces procede a abrir los libros y a echar un vistazo a la estructura textual; todos los de prosa son análogos. Los de verso son similares. Nota algunas diferencias en el lenguaje, propias de la distancia entre las épocas en que fueron escritas las obras, pero más allá de eso, nada hay que pueda ayudarla. Procede a leer un fragmento del principio y el final de cada libro y, definitivamente, se rinde: para ella, como no hay diferencias, o todas son obras literarias o ninguna lo es. Pero esto no le pasó a María porque es un ama de casa y porque no tiene conocimiento acerca de la teoría y la historia de la literatura; un individuo versado en literatura, en historia del arte, en filosofía del arte, un conocedor de la literatura o un miembro del mundo del arte —concebido a la manera de Danto— podría tratar de apelar a otros recursos, pero nada garantizaría que lograra salir satisfecho del experimento.

La incertidumbre acerca de la ontología de la literatura que experimentó María y que advirtió la persona del ejemplo de Danto apenas arroja algunas pistas sobre el embrollo que subyace al intento de concebir unas condiciones de suficiencia y necesidad de la naturaleza del arte. Ayudan estos ejemplos, sobre todo el de María —apenas esbozado— al reconocimiento de diferencias importantes entre los “miembros objeto” del mundo del arte visual y el literario. Ahora María estará limpiando la casa, entrará a quitar el polvo de la biblioteca de su esposo. Encima del escritorio habrá varias novelas de García Márquez, dos libros de poesía de Neruda y encima de estos uno de Pablo Cuevas que se titula *La despensa poética*. “¿Qué es esto?”, pensará María, y leerá en la primera página de este último libro lo siguiente:

¡Cuánto yerra la memoria!  
tomates, ajos, finas julianas de cebolla  
a punto nieve, a la inglesa, maceradas en la olla  
¡Ay! es verdad, lector, que sin pasión  
no ebulle el alma, no flambea la lengua  
ríes, lo sé, así que lee esta obra;  
conseguirás cuajar la receta  
y mondar, por fin, la zanahoria.

En la introducción el autor afirma tener la intención de que el lector de sus recetas pueda, además de elaborar un plato delicioso y de buena presentación, memorizar las instrucciones y aprender el léxico gastronómico. La mujer llevó el

libro a su esposo y le pidió, no sin antes expresar cuánto le había gustado cada poema, que se lo prestara. “No son poemas, son recetas en verso. Es para ti. Sé que te encanta la gastronomía y Cuevas es un joven chef colombiano aficionado a la poesía”, respondió su esposo. Seguramente la cabeza de María da vueltas y ahora tiene todo tipo de dudas acerca de por qué un texto es considerado literario y otro no. Insatisfecha, compara durante una semana *La despensa poética* con *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Definitivamente, no encuentra cómo establecer diferencias que puedan esclarecer el problema, salvo por el tema tratado en uno y otro, la comida y el amor, y el renombre del romántico español. Ahora va a la biblioteca de su esposo y, de vuelta a los libros de Neruda, trata de hacer una pesquisa. “Quizá entre todos los poemas del chileno haya uno, por lo menos uno, sobre gastronomía”, piensa insistente. Lo encuentra en *Odas elementales*, en el que, a propósito, hay varias odas dirigidas a alimentos como la alcachofa, la cebolla y las castañas, entre otros. La que más llamó la atención de María, porque se trata de una receta muy bien explicada, fue “Oda al caldillo de congrio” y seleccionó el siguiente fragmento para guardarlo en el cajón de los truquitos de cocina (2005, p. 45):

Ahora	con el vapor	que en la olla
recoges	los regios	se aceite,
ajos,	camarones marinos	se contraiga y se impregne.
acaricia primero	y cuando ya llegaron	Ya sólo es necesario
ese marfil	a su punto,	dejar en el manjar
precioso,	cuando cuajó el sabor	caer la crema
huele	en una salsa	como una rosa espesa,
su fragancia iracunda,	formada por el jugo	y al fuego
entonces	del océano	lentamente
deja el ajo picado	y por el agua clara	entregar el tesoro
caer con la cebolla	que desprendió la luz de la cebolla,	hasta que en el caldillo
y el tomate	entonces	se calienten
hasta que la cebolla	que entre el congrio	las esencias de Chile.
tenga color de oro.	y se sumerja en gloria,	
Mientras tanto		
se cuecen		

María le pide a su esposo que lea con ella ambos fragmentos y que señale cuál es el de Neruda. Él se equivoca y escoge el de Cuevas, argumentando que el otro es apenas una receta mientras que este es más fino y, aunque menos extenso, condensa incluso una metalepsis que evoca al lector. Cuando María le dice que está errado, él no lo puede creer. También es difícil de creer para mí; sin embargo, frente a todo esto tengo que decir que ambos textos, el de Neruda y el de Cue-



vas, no son “homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles”, porque no son exactamente iguales al ojo, porque no dicen lo mismo (el mismo poema escrito dos veces) ni están estructurados de idéntica manera (como sí los artefactos y las pinturas del ejemplo de Danto). El esposo de María no tuvo que distinguir dos objetos exactamente iguales a la percepción, sino que se enfrentó con algo diferente que lo llevó a pensar en la estructura formal de la obra y en elementos poéticos e institucionales que pudieran ayudar a asignar a una el estatus literario y a la otra no; pese a ello, no tuvo éxito. De no ser porque saben que una es de Neruda y la otra es del chef, no habrían podido distinguirlos. Aquí puede notarse una diferencia fundamental de carácter ontológico entre el mundo del arte y el mundo literario, pues mientras en el primero hay una única obra de arte que es un artefacto, “el original” que no se puede reproducir —salvo en casos especiales en los que el propio artista lo hace por encargo—, cuyo estatus de *artisticidad* es otorgado por el discurso de razones de la crítica, en el segundo —según lo concibo—, los lectores corrientes como María y su esposo son miembros del mundo literario en cuanto partícipes del proceso de legitimación institucional de las obras literarias que ellos mismos podrían fotocopiar o comprar muchas veces y vender, regalar o donar. Podrían conseguir en versión digital algunas traducciones de *Odas elementales* de Neruda a diferentes idiomas y leerlas juntos por las noches. Asimismo, podrían encargarse de compartir con sus contactos el recetario de Cuevas hasta que este, visibilizado en el mundo gastronómico y posteriormente divulgado en círculos de lectura, universidades y otros aparatos institucionales, alcanzara el estatus artístico, aun sin que Cuevas tuviera la intención de crear una obra literaria, porque sabemos que es una condición que no se cumple siempre. De ello da cuenta, por ejemplo, el reciente caso de Bob Dylan, premio Nobel de Literatura en el 2016, quien, aunque nunca tuvo la intención de escribir obras literarias, recibió la noticia de que las letras de sus canciones habían sido legitimadas como literarias y se convirtió en un poeta.

No basta con afirmar que un criterio de suficiencia y necesidad de la obra literaria es que el escritor debe tener la intención de que se asigne el estatus literario a su creación y que esto, por ejemplo, resuelve el hecho de que el libro de Cuevas no sea literatura y el de Neruda sí. Ahora bien, todo esto lo lograrían María y su esposo sin necesidad de pertenecer al mundo del arte en cuanto conocedores de la historia de la literatura y la teoría literaria. El lector común es un miembro fundamental del mundo literario o la institución literaria. A continuación, presentaré algunas conclusiones sobre la aplicación de las tesis de Danto al caso particular de la literatura:

a. En cuanto al mundo literario concebido como atmósfera conceptual, razones, discusiones, interpretaciones acerca del significado de la obra lite-

ria, considero que incluso en los hogares, las escuelas, los colegios, las universidades, los grupos de lectura y hasta las reuniones de amigos, estas se pueden dar y pueden influir de una u otra forma en la institucionalización de una obra, en su legitimación artística. En este sentido, el mundo literario es más abierto que el mundo del arte. Puesto que el mundo de las artes visuales difiere, como ya se ha señalado, del mundo literario, el mundo de razones de Danto no satisface el mundo de razones del mundo literario porque, dado el caso de que este último fuera tratado por una teoría institucional abierta, las justificaciones de un estudiante, las de una ama de casa, las de un profesor de literatura que no pertenezca a la gran crítica literaria e incluso las de fanáticos de determinadas modas que son impulsadas por la configuración de determinados universos en cuentos y novelas (*fandom*) pueden influir de una u otra forma en la institucionalización de una obra, en su legitimación artística. Si consideramos una hipótesis que sostenga que el mundo literario está conformado por dos tipos de instituciones literarias, una centralizada o dominante, y otra marginal, y que en ambas el estatus literario de las obras es conseguido en su propio sistema literario, compuesto por instancias específicas y diferenciales de surgimiento y reconocimiento de las obras y de los autores, el conjunto de las instituciones literarias no se reduciría a una atmósfera conceptual; las discusiones sobre el significado de las obras literarias, sostenidas por personas que conocen de historia y crítica de la literatura, no satisfarían la complejidad del funcionamiento del mundo literario.

- b. Siguiendo a Danto, las razones del mundo literario tendrían que estar justificadas por razones históricas acerca de la literatura. Es indiscutible que, para cierta fracción del mundo literario, las razones deben estar sustentadas históricamente; no obstante, no todas las demás partes —como quedó ya explicado en el ejemplo de María y su esposo— tienen por qué ceñir sus razones a un vasto conocimiento de la teoría y la historia de la literatura.
- c. En cuanto a que el mundo literario confiere el estatus literario a lo que de otro modo sería mero texto, debo decir que no tengo objeción, siempre y cuando los miembros del mundo literario no sean exclusivamente los individuos pertenecientes a la crítica y ese mundo literario sea explicado sistemáticamente. La institucionalidad no está dada, como en Danto, por el mundo de razones de la crítica, sino por un conjunto de explicaciones mucho más amplio y no necesariamente respaldado por la erudición.
- d. Si siguiera la tesis de Danto de que solo la crítica estaría preparada para ver algo como artístico o no, en virtud de que solo sus miembros podrían interpretarla en términos de su significación, estaría afirmando que los lectores asiduos, los profesores y los estudiantes de literatura y otras personas con conocimiento literario, que no ejerzan un papel activo en la crítica,

no tienen la capacidad ni el conocimiento suficiente para interpretar una obra literaria, lo que resulta impropio, dado el poder que como institución tiene la academia, en sus distintas instancias, de colaborar con la legitimación de las obras literarias. Es obvio que la academia hace crítica literaria y que muchos de los profesores de literatura son también críticos, pero el mundo literario va más allá y tiene en cuenta, por ejemplo, el hecho de que un estudiante, voluntariamente, vaya a la biblioteca, escoja una novela de Mempo Giardinelli, la interprete en términos de su significado, la comparta con sus compañeros y ellos le sugieran a un profesor leerla en el curso, la analicen durante un mes y luego forman un grupo de estudio sobre este autor. Quizá más adelante ese mismo estudiante decida hacer su tesis sobre *Luna caliente*. ¿Ninguno de ellos estaba preparado para interpretar la obra en términos de su significado? ¿Ninguno de ellos tiene conocimiento teórico e histórico que posibilite su pertenencia en calidad de miembro al mundo literario? Por supuesto que sí.

- e. Ese primer mundo del arte de Danto, el de los museos, la crítica, las galerías, sigue siendo el mismo durante toda su obra, solo que reviste a cada una de estas instancias, en primer lugar, de teoría artística; en segundo lugar, de razones; y, en tercer lugar, de razones acerca del significado de las obras de arte. Desde esta perspectiva, el mundo del arte o los mundos del arte siguen siendo iguales; solo las obras de arte cambian de acuerdo con la historia. El mundo literario no tiene museos ni galerías, pero cuenta con un complejo entramado institucional que requiere una teorización distinta. Aunque algunas teorías acerca de la institucionalidad del arte y, en particular, de la literatura, señalen la omnipotencia de una institución ideal que hace responsable a un conjunto limitado y destacado de individuos (sus miembros) de la imposición del estatus literario que debe ser aceptado por los sumisos lectores, no tiene por qué ser esta la última palabra. La teoría del mundo del arte de Danto no elucida el funcionamiento del mundo literario y, por lo tanto, tampoco puede satisfacer completamente una posible definición de la literatura.

## 2. La teoría institucional del arte

Fundamentado en el concepto de "artworld" de Danto, aunque con importantes diferencias en la forma de concebirlo, George Dickie formuló su teoría institucional del arte en *Art and the Aesthetic* (1974). Aparece aquí su primera definición, en sentido estrictamente clasificatorio, de la obra de arte como: "1) un artefacto

y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (*el mundo del arte*)" (2005 [1997], p. 76). Las diversas críticas que suscitó el planteamiento de su visión institucional del arte atacaron la circularidad de sus definiciones y la idea de la acción de conferencia del estatus de candidatura a la *artisticidad*. Motivado por estas razones, Dickie revisó su teoría y publicó *The Art Circle* (1997), con el fin de esclarecer tergiversaciones comunes, producto de malas lecturas, y también por falta de claridad de su parte en la formulación de algunas tesis.

En esta revisión de su teoría insiste en que la definición de obra de arte debe entenderse en sentido meramente clasificatorio y no evaluativo, pues, aunque no niega que el arte pueda ser valorado, asevera que la teoría institucional no hace uso de criterios evaluativos porque es más elemental. Asimismo, defiende la *artefactualidad* de la obra, asunto que Weitz y Ziff negaban con rotundidad, y acepta que, en virtud de diversos errores, en especial de enunciación de su primera definición, algunos lectores malinterpretaron sus ideas, de modo que, a grandes rasgos, se entendió que su mundo del arte era un cuerpo formalmente organizado en el que alguien o un grupo de personas definían qué era arte o asignaban a determinado artefacto el estatus de candidato a la apreciación.

En la segunda versión de la teoría institucional, que expondré de manera detallada más adelante, Dickie eliminó la noción de estatus conferido de candidato para la apreciación e insistió en que, no obstante, ser una obra de arte es un estatus que se logra, aunque de otra forma. Al principio creyó desarrollar honestamente el concepto de *artworld* de Danto y más tarde concluyó que su forma de comprender el mundo del arte era distinta, por lo que dedicó el segundo capítulo de este libro al análisis de dos artículos y un libro de Danto, a saber, respectivamente, "The Artworld", "Artworks and Real Things" y *The Trasfiguration of The Commonplace*, para contrastar la visión de la naturaleza del arte presente en ellos con la base de la teoría institucional y su desarrollo hasta *The Art Circle*. Lo primero que hizo Dickie fue rechazar la dimensión semántica *aboutness*, que para Danto era una condición necesaria de la *artisticidad*:

Así pues, en la opinión de Danto, en cuanto alguna institución esté implicada en la naturaleza y creación del arte, esta es de naturaleza lingüística o semántica. Por el contrario, la concepción institucional, tal como la he concebido, mantiene que la institución relevante es específica del arte, esto es, que es una institución o práctica cuya función específica es la creación de arte y que no implica necesariamente la categoría del lenguaje (2005 [1997], p. 22).

Dickie no considera necesaria una atmósfera teórica para que la obra reciba el estatus de artística; basta que se soporte institucionalmente, que pertenezca al “mundo del arte”. Se trata, pues, de dos concepciones de mundo del arte diferentes. Ambas, no obstante, coinciden en que las obras de arte están enredadas en un contexto o marco denso; las dos tienen en cuenta amplios contextos, pero difieren en la naturaleza de estos. Aquí hay que recordar la importancia que para Dickie tiene el contexto, ya que considera su teoría institucional del arte como una suerte de teoría contextual. También adopta de Danto el argumento de los indiscernibles aplicado a dos objetos visualmente iguales (una obra de arte y otro objeto); la divergencia de ambas está dada por el contexto en que la obra se enmarca, el que definiría por qué uno es arte y el otro no. Veamos ahora en qué difieren los contextos de las teorías de ambos filósofos.

Dickie rechaza las dos afirmaciones fundamentales de Danto en “The Artworld”: la epistemológica, según la cual las teorías artísticas ayudan a discernir las obras de arte de aquellas que no lo son, y la ontológica, en virtud de la que las teorías artísticas hacen posible el arte. La primera es insuficiente porque aun sin conocimiento de las teorías artísticas podríamos distinguir las obras de arte, y la segunda es una afirmación falsa porque para Dickie el arte estuvo creándose durante mucho tiempo antes de que se formularan las primeras teorías. También objeta la tesis de *Artworks and Real Things* de que una condición, quizá de suficiencia o necesidad (afirma que no queda claro en el artículo), para que algo sea arte, es que se trate de una declaración lo suficientemente penetrante de la realidad, entendida como aquello que está desprovisto de *representacionalidad*. Ese algo debe estar alejado de la realidad para ser arte, pues, de lo contrario, sería un simple objeto que hace parte de ella. La función del arte aquí es declarar acerca de la realidad, representarla declarativamente. Danto usa un experimento mental para mostrar que las declaraciones de la realidad solo las pueden hacer los artistas, pues, por ejemplo, un chimpancé o un niño no podrían hacerlo, como tampoco podría hacerlo una falsificación de una obra de arte. Dickie difiere de Danto en que un niño sí puede hacer declaraciones creativas de la realidad (a no ser que se trate de un bebé); un chimpancé, aunque hasta ahora no ha podido hacerlo, podría en el futuro, gracias al adiestramiento avanzado, y una falsificación es una obra de arte en sentido clasificatorio, aunque estemos equivocados con su verdadero autor. El hecho de que una obra de arte haga declaraciones sobre la realidad, sin ser real, no constituye, para Dickie, una condición ni necesaria ni suficiente.

En *The Transfiguration of the Commonplace* surge con fuerza la tesis semántica de Danto según la cual una obra de arte siempre es acerca de algo (*aboutness*) y encarna su significado. Esta tesis, explicada en el apartado correspondiente

a Danto, también es objetada por Dickie: “aun cuando es verdad que muchas obras de arte son acerca de algo (y que esto puede ser una cosa importante acerca de estas obras), parece que algunas obras simplemente no son acerca de nada. De este modo, el *ser-acerca-de-algo* no puede ser una condición necesaria del arte” (2005 [1997], p. 42). Abordados los tres textos de Danto, Dickie contrasta las anteriores tesis con las de su teoría institucional y concluye que: a) Danto únicamente se preocupa por especificar una condición necesaria del arte mientras que la teoría institucional es un intento manifiesto de dar tanto las condiciones necesarias como suficientes del arte; b) para ambas teorías es fundamental un trasfondo (mundo del arte) para que las obras de arte puedan serlo; sin embargo, y en esto concuerdo con Dickie, el mundo del arte de Danto es bastante vago en los artículos analizados. Dickie afirma que, por el contrario, su trasfondo es explicado de manera somera en *Art and the Aesthetic*: “es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia” (2005 [1997], p. 43). Hay un grupo específico de ellas que se encarga de la creación de obras para que sean apreciadas y no tienen por qué ser acerca de algo, aunque algunas lo sean; c) las dos teorías afirman que existe “un espacio” entre la obra de arte y otras cosas. En Danto, el espacio se encuentra entre la obra de arte (representacional) y la realidad (no representacional). La teoría institucional lo ubica entre lo que es arte y lo que no es arte; d) podría justificarse que las tesis de Danto sobre el mundo del arte son de naturaleza institucional, en la medida en que un lenguaje de tipos (convenciones usadas en el mundo del arte) sería institucional. La teoría institucional del arte busca explicar la estructura institucional específica en la que se da el arte.

## 2.1 La importancia de la *artefactualidad*

Dickie llama “nueva concepción filosófica del arte” al antiesencialismo de Weitz, Ziff y Mandelbaum. Es evidente, según él, en los planteamientos de este grupo de filósofos, el equivocado convencimiento de que una obra de arte no tiene por qué ser un artefacto, afirmación que debe ser refutada. Para la teoría institucional es primordial la *artefactualidad* como condición necesaria para que algo pueda ser una obra de arte, pero —en esto es muy claro Dickie— no se trata de una novedad de su teoría, es un elemento constituyente de la filosofía tradicional del arte que debe ser recuperado tras la poca importancia que le dio la nueva concepción. Que el arte sea *artefactual* no implica que las obras de arte sean siempre objetos físicos. Para Dickie, por ejemplo, un poema no es un objeto físico, aunque es elaborado por el hombre de la misma manera que un objeto cualquiera.

Las afirmaciones de Wittgenstein referidas a que algunos conceptos no tienen por qué ser gobernados por condiciones necesarias y suficientes —asunto que también trata muy bien Danto— son, para Dickie, la raíz de la definición del arte como *open concept* planteada por la nueva concepción para referirse a la imposibilidad y a la inutilidad de la búsqueda de una definición del hecho artístico, dada la evolución constante del mismo que exige el surgimiento de nuevos criterios. Así las cosas, para Weitz algo es una obra de arte porque guarda una relación de parentesco con algo que anteriormente fue catalogado como arte o, simplemente, porque puede nombrarse como tal. Este segundo criterio desaparece en Ziff, quien, no obstante, hace más énfasis en que la semejanza debe ser *suficiente* y, en Mandelbaum, esta se torna un parecido que depende de una conexión genética. Los errores más importantes de la nueva concepción son, según Dickie, la imposibilidad de distinguir entre objetos y obras de arte y no poder usar, de manera metafórica, “arte” u “obra de arte”. En síntesis, ambas tesis generan un retorno al infinito en la búsqueda de semejanzas y, en consecuencia, solo puede ser artístico algo que se parezca a una obra de arte previa, pero ¿qué sucede con los objetos que guardan semejanzas con obras de arte y no lo son? ¿Cuáles son los tipos específicos de semejanza requeridos por algo para ser arte? Estos interrogantes quedan sin resolver en la nueva concepción.

Una teoría como la de Weitz y Ziff implica una clase de arte con dos subclases, a saber, el arte de semejanza (la prioridad de la nueva concepción) y el arte de no semejanza (la prioridad de Dickie). Este último es el arte *artefactual* “producto de un cierto tipo de actividad humana: una actividad de crear” (2005 [1997], p. 57). El arte de semejanza es producto de otra actividad humana: reparar en semejanzas. Dedicarse a reparar en semejanzas, concluye Dickie, no debería ser la tarea de ningún filósofo ni ningún crítico de arte. Por lo tanto, partir de la *artefactualidad* como condición necesaria para que el producto de la actividad de crear sea considerado artístico es determinante en la teoría institucional. Al arte *artefactual* corresponde la clase de artefactos artísticos descriptivos (cuyos creadores pretendieron que fueran obras de arte), en contraposición a los no artefactos artísticos descriptivos (arte de semejanza), entre los cuales, no obstante, puede haber algunos *artefactuales*<sup>61</sup>. La teoría institucional considera que tanto los usos evaluativos

<sup>61</sup> A esta conclusión llegó Dickie tras revisar la clasificación de los sentidos de la obra de arte que propuso en la primera versión de la teoría institucional en *Art and The Aesthetic* y contrastarlos con los de Weitz. El primero es el sentido clasificatorio “aplicable a la clase de objetos que incluye como miembros típicos a la *Mona Lisa*, las pinturas de Grandma Moses, los dibujos hechos por los niños en clases de arte, etcétera”. El segundo es el evaluativo “aplicable a la clase de objetos que incluye como miembros típicos el Gran Cañón, una parte determinada de la carrera de un futbolista, el *Monte Sainte Victorie visto desde la cantera de Bibémus* de Cézanne, etcétera”. El tercero es el sentido derivado “aplicable a la clase de objetos que tiene como miembros objetos

(valoración estética) de una obra de arte, como los usos de no artefacto artístico descriptivo son parasitarios de los artefactos artísticos descriptivos o, lo que es lo mismo, de la *artefactualidad*; de la obra de arte en sentido clasificatorio<sup>62</sup>.

Si la *artefactualidad* es producto de la actividad de crear, entonces hay que entender de qué se trata la creación artística para Dickie. En *Art and The Aesthetic* aseveraba que los artefactos que son obras de arte podrían llegar a serlo, bien por ser fabricados, bien porque se les confiere la *artefactualidad*. En *The Art Circle* considera un error haber pensado que la *artefactualidad* puede conferirse, pues un artefacto obligatoriamente debe elaborarse y es en su hechura que está la *artefactualidad*, independiente del tipo de elaboración llevada a cabo por el artista. Es más preciso decir que la *artefactualidad* se consigue, a afirmar que se confiere. Gracias a la manipulación o intervención artística que se da a algunos objetos naturales (una roca, un tronco de madera) y a simples objetos (como el caso específico del *ready-made*), se consigue la *artefactualidad*.

Cuando una artista toma un objeto natural o un objeto artificial (trátase de un objeto natural modificado por el hombre o uno creado por este) y realiza determinados cambios, lo ha complejizado: el objeto ha sufrido la transformación de simple a complejo y, en consecuencia, se convierte en un artefacto de un sistema del mundo del arte. El urinario de Duchamp es un medio artístico tal como el lienzo, los pigmentos, entre otros, que sirve de base para la elaboración de *La*

.....  
que no son miembros de la clase clasificatoria, pero que se parecen a miembros de dicha clase” (2005 [1997], p. 59). Weitz distingue únicamente entre los usos descriptivos y los evaluativos del arte. Para Dickie, el uso descriptivo no tiene contenido evaluativo, pero puede aplicarse tanto a las obras de arte *artefactuales* como al arte de semejanza.

<sup>62</sup> En el último capítulo de *The Art Circle*, titulado “El objeto estético”, Dickie lleva a cabo un análisis de las críticas a la primera versión de su teoría institucional, realizadas por Robert Schultz y Gary Iseminger, dirigidas específicamente a la forma en la que trata, desde esta perspectiva, el objeto estético. Examina, además, los aportes Robert McGregor y Carolyn Korsmeyer a la teoría de la actitud estética. Concluye que los dos críticos de su teoría confunden la relevancia estética con lo estéticamente relevante. Lo estéticamente relevante está en todo, en la suavidad de la piel, en la elegancia del plumaje de un ave, etc. La relevancia estética es un concepto del arte que se aplica a los objetos estéticos de las obras de arte y que es determinada por el mundo del arte. Lo estéticamente relevante es otra cosa y está por fuera del mundo del arte. La obra de arte tiene propiedades perceptibles relevantes y propiedades perceptibles irrelevantes determinadas también por la complejidad de los sistemas del mundo del arte. Para Dickie, es un acierto que Korsmeyer y McGregor identifiquen la perspectiva moral de la obra de arte como un objeto de la apreciación y/o de la crítica, aun cuando no es objeto de la actitud estética; no obstante, no está de acuerdo con la noción misma de actitud estética. Más bien, prefiere la definición de Beardsley, según la cual los objetos estéticos de las obras de arte son todos aquellos susceptibles a la apreciación y/o la crítica. De esta manera, el objeto estético de la obra de arte es una “expresión de grupo” porque sus elementos agrupados pueden incluir “diversas cualidades estéticas, cualidades no estéticas, cualidades personales, cualidades expresivas, características representacionales, características morales, y así sucesivamente” (2005 [1997], p. 148).

*Fuente* (obra de arte). Así, pues, el requisito de trabajo mínimo por parte de los artistas (modificación-complejización) constituye para Dickie “el factor limitador de la pertenencia a la clase de las obras de arte”, esto es, en la nueva versión de la teoría institucional en *The Art Circle*, dicho requisito hace posible que no cualquier cosa pueda ser una obra de arte. Por medio del uso creativo de un medio se consigue el *estatus* de ser arte.

## 2.2 Naturaleza institucional del arte

Dickie toma de Jeffrey Wieand el concepto de “institución-acción” para sustentar la naturaleza institucional del arte y fundamentar las características del marco que lo hace posible: “las instituciones-acción son tipos de actos, tales como prometer y cosas semejantes. Estas acciones están gobernadas por reglas que entienden quienes participan en la actividad” (2005 [1997], p. 77)<sup>63</sup>. Algunas instituciones-persona —también concepto que utiliza Wieand—, como iglesias, museos y fundaciones, entre otros, que funcionan como agentes, pueden participar en la institución-acción, pero no son fundamentales para Dickie. Hacer arte es, pues, una institución-acción que necesita siempre un marco; de hecho, todas las teorías tradicionales del arte (mimético, simbólico, sentimental) compuesto por un agente (artista) y un tema específico lo han requerido, pero no lo han teorizado, no se han preocupado por su naturaleza. En este sentido, la teoría institucional aporta una conclusión fundamental, a saber, que el marco debe persistir en el tiempo:

La teoría institucional ubica las obras de arte en un marco complejo en el que un artista, al crear arte, cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado. Hablo de un público más o menos preparado porque los artistas a veces sorprenden a sus públicos. Un público en una obra de teatro tradicional o los visitantes de museos familiarizados con pinturas tradicionales estarán, por lo general, bien preparados para experimentar y apreciar lo que tienen delante. Las personas que se inclinan por el arte de vanguardia están

.....  
<sup>63</sup> Wieand, en su artículo “Can There Be an Institutional Theory of Art?” (1981), define la institución-acción como un tipo de acción cuyos símbolos son representaciones particulares de ese tipo de acción. “Las instituciones-acción se distinguen de otros tipos de actos y prácticas sociales porque están regidas por reglas; existen diversas normas y limitaciones que deben ser tenidas en cuenta para saber si un acto es una actuación de tipo institucional. Por lo tanto, la persona que quiere hacer una promesa debe seguir ciertas reglas y observar ciertas restricciones, si su acto es un acto de prometer a todos. Alguien que quiere cavar una zanja, por otro lado, no necesita preocuparse de tales reglas y limitaciones. Una institución, entonces, es simplemente un tipo de acto convencional. Ejemplos de tales actos son promesas, bautizos y casarse” (1981, p. 409). En este artículo, Wieand critica la teoría institucional de Dickie por la caracterización imprecisa del tipo de institución de que se trata y su funcionamiento.

frecuentemente peor preparadas, aunque si se dan cuenta de que lo que tienen delante es arte, son, por ello, parte de un público y por lo general están preparadas (2005 [1997], p. 97).

Para que una obra de arte sea tal, no necesita ser presentada a un público, esto es, es cierto que siempre requiere a este —haya o no intención del artista para que sea expuesta—, pero no para que asigne la *artisticidad* a la obra. El público es inherente a la creación artística y por ello existe; todo artefacto que se construye con objetivo artístico puede ser presentado a un público. Este público no es un grupo cualquiera de personas; debe saber desempeñar su papel, tener conocimiento sobre el arte. Dickie no refiere cuáles son esas capacidades y sensibilidades (como las nombra) necesarias para ser miembro de un público, solo afirma que algunas de ellas son cotidianas —y no por ello vagas— y otras más requieren instrucciones y formación específica en el campo.

Las obras de arte pueden no presentarse al público por la *intención doble* del artista, a saber: 1) la intención de crear una cosa del tipo que se presenta a un público y 2) la intención de no presentarla. El artista y el público integran el grupo de presentación o marco mínimo para la creación del arte. Ambos agentes deben cumplir con unos roles específicos. En el caso del rol del artista, hay dos aspectos fundamentales: 1) él debe estar seguro de que lo que está haciendo es arte y 2) debe conocer y manejar diversas técnicas artísticas. Asimismo, hay diferentes formas de desempeñar este rol. Un artista pintor puede hacer su obra solo, sin asistencia, pero otras personas pueden llevar a cabo funciones que corresponden al artista (ayudantes del maestro) y desempeñar su rol. Dickie hace énfasis en las artes representativas porque en ellas el papel del artista es cooperativo; en el teatro, por ejemplo, comprende los roles del dramaturgo, el director y los actores. Cada uno de esos papeles podría ser ejercido por una sola persona.

El rol de un miembro del público tiene también dos aspectos centrales: 1) conciencia de que lo que se le presenta es arte y 2) amplia variedad de capacidades y sensibilidades que le permiten comprender la obra de arte particular que se le presenta. Para Dickie, algunas de las sensibilidades o insensibilidades pueden ser fisiológicas, como sordera, sordera para tonos, oído perfecto, escucha ordinaria de tonos, sensibilidad aguda para el color y ceguera, entre otras. Algunas de estas sensibilidades podrían, mediante el entrenamiento y la instrucción, mejorar. También podrían empeorar por accidentes, vejez y deterioro normal. Las capacidades fisiológicas no son una condición de algunas capacidades, pues dependen de la información y la experiencia del público, como la capacidad de reconocer.

En medio de ambos roles, el del artista y el del público, estaría el rol del presentador (directores de escena, directores de museo y sus respectivos personales); estos agentes podrían llegar a participar, en determinados casos, del rol del artista. Los roles están demarcados por convenciones que son posibles en virtud de la comprensión de los mismos por parte de los implicados. Dickie explica que, si bien hay convenciones necesarias en la creación y la presentación de las obras de arte, la práctica artística misma no es convencional: “Las diversas artes emplean muchas convenciones diferentes, pero no hay ninguna convención primaria en las artes de la cual las demás sean secundarias [...]; la práctica en la cual se usan y se observan estas convenciones no es ella misma convencional” (2005 [1997], p. 105). Mucho habría que analizar aquí en relación con las convenciones en diversas formas de arte; no obstante, Dickie señala apenas algunas propias del teatro: 1) la no participación del espectador; 2) el telón que sube y baja y las luces que se acentúan; y 3) el ocultamiento de las acciones de los tramoyistas, entre otras. Cada una funciona como regla en la creación y presentación de la obra. No obstante, no todas las reglas son convencionales. Según Dickie, para hacer una obra de arte es necesario crear un artefacto, pero esta es una regla que no implica una convención, pues “establece una condición para comprometerse en una cierta clase de práctica” (2005 [1997], p. 106).

Hay otros roles, los complementarios, ejercidos para ayudar al artista y al público. En el primer caso están los marchantes del arte, directores de museos y productores, entre otros. En el segundo, periodistas, críticos, etc., quienes pueden ayudar al público a la comprensión y evaluación de las obras. Con cierta distancia respecto de los críticos y demás, están los historiadores, filósofos del arte, teóricos y semejantes. El complejo de todos estos roles interrelacionados, presidido por reglas convencionales y no convencionales, constituye la empresa artística o el mundo del arte:

Descrito de un modo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos. Por ejemplo, la pintura es un sistema del mundo del arte, el teatro es otro, y así sucesivamente (2005 [1997], p. 106).

Todos los sistemas del mundo del arte tienen en común que son marcos para la creación de un artefacto para la presentación a un público. Kendall Walton hace una crítica a esta parte de la teoría institucional, a saber, que Dickie no explicaba en *Art and the Aesthetic* cuáles eran las semejanzas decisivas entre los sistemas del mundo del arte y que la respuesta podría estar en que el mundo del arte está compuesto por una cantidad determinada de protosistemas que históricamente

van desarrollando otros sistemas<sup>64</sup>. Al respecto, Dickie concluye que, no obstante, la tesis de Walton no explica por qué los protosistemas (pintura, literatura, escultura, etc.) pertenecen al mundo del arte; solo puede mostrar, por ejemplo, que una *performance* sí corresponde porque proviene de un protosistema del mundo del arte, mientras que un desfile de moda no pertenece porque no es producto de un protosistema suyo:

Lo que hay que aceptar es la “arbitrariedad” del hecho de ser un sistema del mundo del arte: la falta de una “semejanza decisiva” del tipo buscado por las teorías tradicionales, que fácil y obviamente lo distinguiría de los sistemas que no son del mundo del arte. Si hubiese tales “semejanzas decisivas” no habría necesidad de una aproximación institucional: la aproximación tradicional sería suficiente (2005 [1997], p. 109).

Dickie es consciente de que esta afirmación ratifica la circularidad —por la que titula *The Art Circle*— de la que es acusada su teoría, específicamente en la explicación del funcionamiento del mundo del arte. Defiende la circularidad como una cualidad de la empresa artística, necesaria y no viciosa, la única que permite explicar el mundo del arte, su naturaleza institucional. Si bien no niega que desde el punto de vista lógico la circularidad en una definición se trata como un error, alega que no siempre lo es. Las definiciones filosóficas de “obra de arte” no pueden funcionar como las que da el diccionario, pues su objetivo debe ser aclarar, de manera manifiesta, lo que ya sabemos. Así, el miedo que según Dickie los filósofos le tienen a la circularidad es infundado y puede explorarse, perfectamente, una definición circular del arte.

La naturaleza del arte es *flexional*, esto es, sus elementos se curvan entre ellos y se asisten recíprocamente (circularmente). Esta explicación requiere un esclarecimiento, a modo de pequeño diccionario para la filosofía del arte:

- a. Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte (2005 [1997], p. 114).
- b. Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte (2005 [1997], p. 115).
- c. Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado (2005 [1997], p. 116).
- d. *El mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte (p. 116).

<sup>64</sup> Walton, K. (1977). Review of Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. *Philosophical Review*, 86, 97-101.

- e. Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte (2005 [1997], p. 117).

Sobre cada una de las definiciones, Dickie hace algunas salvedades. Con respecto al *artista*, vale la pena aclarar que aquello entendido por él es la idea general del arte y del medio que usa para trabajar (se trata de una actividad intencional). Asimismo, resalta la no circularidad de esta definición particular y la necesidad de su flexión hacia la definición de obra de arte. Ser una obra de arte es un estatus en una estructura determinada que se consigue gracias al trabajo de un medio en uno de los marcos del mundo del arte. Precisa el autor de *The Art Circle* que con *tipo* no quiere decir “poema, pintura, escultura”, sino que se refiere a una clase de artefacto (primario) creado intencionalmente para ser presentado a un público del mundo del arte, distinto de los secundarios (parasitarios) como carteleras, publicidades, etc. En cuanto al público, arguye que esta definición puede ser aplicada a cualquier tipo de público, no estrictamente al del mundo del arte, aunque es una condición de cada público pertenecer a un sistema o sistemas concretos. Sobre el mundo del arte, asevera que se trata de una empresa cultural continuada (que busca permanecer en el tiempo). La definición de sistema del mundo del arte es la que hace patente la circularidad del conjunto, porque debe remitirse a cada una de las otras para poder constituirse. En definitiva, si este grupo de definiciones efectivamente muestra la naturaleza flexional del arte, entonces el fundamento circular de la teoría institucional no tiene que preocuparse de yerros lógicos; además queda revelado que “hacer arte implica una estructura intrincada y correlativa que no puede describirse del modo claro y lineal en que presumiblemente pueden describirse actividades tales como hacer sillas de montar” (2005 [1997], p. 119).

La instrucción inicial —la manera en que aprendemos sobre el arte— es responsable de que sepamos acerca de él antes de preocuparnos por su definición. No es casual para Dickie que, en la escuela, en la casa, en la iglesia, en la televisión, etc., cuando se nos habla de arte, en la niñez, no se enseñe sobre cada agente de manera aislada; se instruye, por el contrario, acerca del artista (“uno mismo, otros niños, hombres que vivieron hace mucho tiempo”), la obra de arte (“el cuadro bonito, los cuadros de figuras religiosas”) y el público (“la madre, los otros niños, el profesor, la gente que va a las iglesias”), de manera simultánea, como un complejo de elementos interrelacionados, flexionales, codependientes. El arte es, en definitiva, el resultado de la evolución de diferentes actividades previas “de innovación acumulativa” que en un momento determinado se hicieron más complejas hasta dar lugar a una estructura del tipo de un sistema del mundo del arte en que los roles se desarrollaron de manera integral. Esta diversidad de roles comprende el sistema o mundo literario.

### 3. Consideraciones finales

Coincido con Dickie en que la *artefactualidad* es fundamental para una teoría institucional del arte, por lo que una teoría institucional de la literatura deberá manifestar en qué consiste la *artefactualidad* literaria. El soporte físico de la literatura es el texto o discurso, cuyo encadenamiento de signos constituye su condición material. El texto en cuanto cosa hecha no es únicamente el medio físico expresivo de comunicación y significación de la literatura, lo es, también, de otros sistemas de significación; funciona para diversos tipos de mensajes. El texto literario es creado con la intención de ser presentado, publicado, leído, escuchado. Una obra literaria es un artefacto textual o discurso oral o escrito, de carácter lírico, dramático o narrativo producido e interpretado en el seno de la institución literaria. La pertenencia a uno de los géneros literarios —con todas las posibilidades de sus respectivos subgéneros e hibridaciones entre ellos— faculta su estatus ficcional. Entonces, ¿cómo se puede distinguir un texto literario de uno paraliterario? Una teoría institucional de la literatura que considere que hacer literatura es una institución-acción prescindiría de tal distinción, esto es, las teorías esteticistas, principales gestoras de la prescripción de valores trascendentales que supuestamente permiten conceder o impugnar el estatus literario a una obra, de ninguna manera tendrían relevancia a la hora de resolver el problema ontológico de la literatura; la apuesta sería aquí por una ontología antiesencialista del hecho literario.

Hacer literatura o crear artefactos literarios debería ser un acto intencional, aun cuando tras esa intención esté otra: no presentarlos. No obstante, esta condición resulta visiblemente insuficiente ante las facultades de la institución literaria, pues esta puede, por ejemplo, consagrar a Bob Dylan como el magno aedo contemporáneo, a la altura de Homero, sin que el músico, ahora poeta estadounidense, hubiera tenido nunca —como declaró en su discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura— la intención de hacer literatura, pero las letras de sus canciones han sido legitimadas como poemas; su discografía es toda su producción literaria. El requisito de trabajo mínimo por parte de los artistas literarios a un texto, a saber, creación original, modificación o complejización, podría no constituir en todas las posibles teorías institucionales de la literatura, como sí en la de Dickie, el factor limitador de la pertenencia a la clase de obras literarias.

Estoy convencida de que hacer arte y específicamente hacer literatura no es únicamente una institución-acción: requiere, de manera obligatoria, a las instituciones-persona. En otras palabras, hacer arte y hacer literatura demandan una institución más compleja que la propuesta por Dickie. Quizá esto se deba a que la teoría institucional restringe sus pretensiones al sentido clasificatorio de una

obra de arte en una institución-acción que lo hace posible. No obstante, el marco institucional que propone para cada sistema del mundo del arte, los roles que distingue y la inclusión de algunas instituciones-persona en esta explicación hacen evidente la necesidad de incorporar estas últimas a un mundo literario más amplio que pretenda un poco más, que sobrepase los lindes de la creación, elaboración o construcción de la obra literaria y muestre el papel determinante de otros mecanismos externos al sistema flexional de Dickie. El mero hecho de que el público —en este caso el lector— sea parte del grupo de presentación o marco mínimo para la creación de la obra literaria exige que sus funciones sean explicadas, porque no basta decir que está medianamente preparado. Hay diferentes tipos de lectores en relación con su papel en el mundo literario. La mayoría lee para sí, para su propia interpretación; otros tienen un papel crítico consciente, en virtud del poder que ostentan, que impulsa la obra al reconocimiento y a la legitimación, esto es, leen porque como agentes de distintas instituciones-persona, su función consiste en transmitir e imponer a otros lectores determinadas interpretaciones de la obra literaria.

El lector corriente también puede llevar a cabo acciones que inciten una obra literaria al reconocimiento de su estatus. Su papel tiene niveles de acción en relación con su pertenencia a diversas instituciones-persona como universidades, editoriales, imprentas, salones, reales academias, entre otras, que influyen de manera decisiva en la legitimación de las obras literarias. En cuanto a que los lectores del mundo o sistema literario deban saber cumplir su papel, esto recae principalmente sobre aquellos que tienen funciones concretas en una institución. El lector común, aquel que lee por gusto y lo hace fundamentalmente para sí, no tendría qué preocuparse por el papel que está ejerciendo. Sabría, sí, que es un lector, que está leyendo una obra literaria, que si compra el libro está contribuyendo a determinada editorial y al autor mismo, pero no tendrá que leer pensando en cómo está ejerciendo su papel. También podría simplemente leer poco e ignorar los pormenores de su tarea en la institución. Así, el papel del lector se ejerce con pleno o mediano conocimiento de ello, así como con ignorancia del mismo, pero el papel del intérprete, que consiste en imponer interpretaciones a los demás, siempre se lleva a cabo con conocimiento<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> El concepto de "intérprete" o "transductor" ha sido formulado por el teórico de la literatura español Jesús G. Maestro. Lo adopto aquí para aplicarlo a la figura de aquel agente que ejerce sus funciones interpretativas en nombre de una institución-persona, en virtud de la imposición de una determinada ideología de la literatura: "El intérprete o transductor es el ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción, consistente en interpretar para otros, mediante diferentes procesos de transmisión y transformación de sentidos, ideas y conceptos, una serie de materiales literarios que son objeto de referencia institucional, académica o mercantil. Frente al lector, que interpreta para sí, y consume los materiales literarios, el transductor

Dickie afirma que el artista, en este caso el artista literario, debe estar seguro de que lo que está haciendo es arte y, además, debe conocer y manejar diversas técnicas artísticas (aquí narrativas y literarias); empero, la complejidad del mundo literario es tal que un artista como Bob Dylan puede estar seguro de que lo que está haciendo es arte musical, pero recibe el premio Nobel de Literatura; siempre hay casos excepcionales. Sería improbable que sucediera al revés, que a un novelista le dieran un premio Grammy. Tampoco es estrictamente necesario que el artista literario conozca y manipule afinadamente diversas técnicas literarias; a veces, la literatura muy simple, hecha con los aspectos elementales de una narración y con escaso conocimiento literario por parte del autor, logra consagrarse en el medio. Recordemos a Eugenio Díaz Castro, escritor costumbrista colombiano, cuya novela *Manuela* fue publicada y consagrada gracias al influjo de José María Vergara y Vergara y al periódico *El Mosaico*: "Don Eugenio fue duramente criticado por sus contemporáneos debido a sus descuidos idiomáticos, la falta de pulcritud de su estilo, su lenguaje incorrecto, su estilo vulgar y desaliñado, y su filosofía barata"<sup>66</sup>. ¿Estaban seguros los poetas trágicos de que lo que estaban haciendo era arte? Por supuesto, con fidelidad a lo que para la época comprendían las artes. No existe literatura sin institucionalidad y las piezas representadas eran instrumentos de consolidación del Estado, productos institucionales con mecanismos y marcos específicos.

El rol del artista literario puede ser desempeñado por otras personas. El caso Dumas-Maquet es de los más conocidos en literatura. Trabajaban en equipo para producir las obras literarias cuya firma autorial era la de Dumas (padre). Producto de ello son *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo*. Maquet, escritor y profesor de historia, diseñaba la estructura narrativa de la obra (personajes, trama, voces narrativas, argumento, etc.) y Dumas retocaba, agregaba y devolvía a Maquet para una próxima revisión conjunta. Dumas (padre) es quizá el escritor que más ha sido comparado con un maestro de taller de arte. Estas relaciones son bastante comunes en el mundo del arte. Sobre la sostenida entre de Dumas y Maquet, se ha llegado a advertir que se trata de uno de los casos típicos de

interpreta para los demás, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la literatura" (Maestro, 2012, p. 621). Este concepto sirve, de manera muy precisa, a una teoría institucional de la literatura, pero la teoría de Maestro no es institucional, consiste en la aplicación del materialismo filosófico de Gustavo Bueno a la literatura y arguye un racionalismo dogmático que, como las teorías esteticistas, prescribe valores trascendentales, en este caso racionalistas, para conceder o impugnar el estatus literario a una obra.

<sup>66</sup> Véase Torres, P. *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/diazeuge.htm>.



esclavismo literario<sup>67</sup>. Y esta clase de lazos se sigue sosteniendo. Es posible que ya no sea elemental el trabajo de personas que colaboren: existen aplicaciones y programas digitales que ayudan a escribir literatura. Esto quiere decir que ciertas funciones propias de algunos roles pueden dejar de ser ejercidas exclusivamente por personas. El trabajo puede ser cooperativo y también puede practicarse por medio de relaciones abusivas. Amplia es la materia del robo de autoría, como bien se acaba de señalar. Abundan los casos de escritoras obligadas a escribir para que un hombre, su esposo o un conocido, publicara como autor; así como aquellos, muy frecuentes aún, de mujeres que han publicado con seudónimos masculinos para poder vender su obra y agradar a los lectores (como le sucedió a J. K. Rowling, la autora de la serie *Harry Potter*). Que no se indigne el lector dogmático con el ejemplo, a lo mejor Dumas (padre) hizo un mejor trabajo.

El rol del presentador en literatura puede ser ejecutado por editoriales, universidades, críticos, prensa, directores de bibliotecas, librerías y concursos, entre otros. El artista literario también podría llegar a ejercer estos roles en algunos casos y viceversa. Podría, por ejemplo, tener su propia editorial y publicar sus novelas, poemas y cuentos, así como ofrecerlos en su librería. Los roles complementarios, el del filósofo de la literatura, los profesores, los bibliotecarios y otros más, pueden, asimismo, llegar a ser ejecutados por el artista literario, los lectores y los presentadores. De modo que los roles son convencionales porque deben ser ejercidos para que el arte pueda existir; no obstante, no hay reglas fijas que delimiten su ejecución. No hay, por ejemplo, una regla que prohíba a un artista literario publicar en su propia editorial.

Coincido con Dickie en que el sistema literario (institución literaria) puede entenderse como un marco para la creación y presentación de una obra de arte literaria, pero no de manera exclusiva para ello; es necesario que integre instancias secundarias como la consagración y la canonización. Ahora bien, si trato de aplicar el circuito definicional de Dickie a una definición provisional de la literatura, así: 1) un artista literario es una persona que, con conocimiento de lo que hace, construye un artefacto (texto oral o escrito) literario; 2) una obra de arte literaria es un artefacto creado para ser presentado a un público del mundo literario (que lee o escucha), y 3) el público es un conjunto de personas (lectores u oyentes) que, según su nivel de participación en el mundo literario, comprenden la obra literaria que se les presenta, encuentro que, pese a estas coincidencias con la definición del arte de Dickie, que determinan el sentido embrionario de

<sup>67</sup> Lorrain, F.-G. *Auguste Maquet, l'esclave de Dumas*. Recuperado de <http://www.lepoint.fr/culture/2010-02-08/auguste-maquet-l-esclave-de-dumas/249/0/421644>.

la literatura en cuanto institución-acción, todavía es urgente mejorarla, ensancharla para que incluya, de manera realista, las instituciones-persona que hacen posible cualquier definición misma de literatura. Es inminente la inserción, por ejemplo, de los presentadores, los tipos de lectores, entre otras personas, además de los mecanismos y la totalidad de las instancias completas de las instituciones-persona, propósito que desarrollaré en el capítulo v por medio de una investigación del fundamento social de las instituciones-persona que develarán el complejo funcionamiento de las instituciones literarias.

## Referencias

- Adajian, T. (2016). The Definition of Art. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>.
- Carroll, N. (1988). *Mystifying Movies*. Nueva York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (1997). Danto's New Definition of Art and the problem of Art Theories. *British Journal of Aesthetics*, 37, 386-392.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584.
- \_\_\_\_\_. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. (1997). *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2000). *The Madonna of the Future*. Nueva York: F, G. & S.
- \_\_\_\_\_. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2003). *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Dickie, G. (1979). Art and the aesthetic: an institutional analysis. *Cornell University Press*, 13(1), 113-117.
- \_\_\_\_\_. (1997). *The Art Circle: A theory of art*. Chicago: Chicago Spectrum Press.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Evaluating art*. Filadelfia: Temple University Press.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Espasa.
- Kennick, W. (1958). Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, 67(267), 317-334.
- Lorrain, F. (2016). *Auguste Maquet, l'esclave de Dumas*. Recuperado de: <http://www.lepoint.fr/culture/2010-02-08/auguste-maquet-l-esclave-de-dumas/249/0/421644>.
- Maestro, J. G. (2012). *Genealogía de la literatura: de los orígenes de la literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- \_\_\_\_\_. (2017). *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?* Barcelona: Anthropos.

- Mandelbaur, M. (1965). Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts. *American Philosophical Quarterly*, 2, 219-228.
- Neruda, P. (2005). *Odas elementales*. Santiago: Pehuén.
- Stecker, R. (2010). *Aesthetics and The Philosophy of Art*. Nueva York: Rowman & Litterfield Publisher.
- Torres, P. *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/diazeuge.htm>.
- Walton, K. (1977). Review of Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. *Philosophical Review*, 86, 97-101.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27-35.
- Wieand, J. (1981). Can There Be an Institutional Theory of Art? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39, 409-417.
- Ziff, P. (1953). The Task of Defining a Work of Art. *The Philosophical Review*, 62(1), 58-78.

## Segunda parte. Ontologías particulares sobre productos del campo artístico

## Capítulo IV. Prácticas artísticas de participación y colectividad: una concepción prescriptiva

*Catalina Tobón Jaramillo*

La revisión de las principales reflexiones en torno a la naturaleza del arte planteadas desde el campo de la teoría contemporánea, adelantada en el capítulo I, condujo a encontrar en el enfoque prescriptivo una vía sensata para alcanzar una comprensión inicial del conjunto de aspectos que determinan la condición de *artisticidad* atribuida a las obras que han sido producidas a lo largo de los años recientes. En consecuencia, el presente capítulo centrará su atención en la evaluación del potencial del enfoque prescriptivo para dar razón de los criterios de *artisticidad* en los que se soporta parte de la producción artística contemporánea, a través del análisis de un caso de estudio específico: el de las llamadas “prácticas artísticas de participación y colectividad” o “prácticas artísticas en contextos sociales”, ejercicios que, dados sus propósitos y rasgos característicos, constituyen un claro ejemplo de la expansión de los límites del concepto de arte descrita en el capítulo inicial.

En este orden de ideas, se procurará hacer un recuento general de las circunstancias sociales e históricas en el marco de las cuales aparecieron este tipo de propuestas, intentando dar cuenta de los mecanismos que determinaron su legitimación a nivel social. Con el fin de ubicar los puntos de giro que posibi-

litaron su emergencia y consolidación, se realizará un rápido recorrido por algunas de las reflexiones, los movimientos políticos y los procesos económicos que resultaron ser determinantes en las transformaciones de las concepciones de la práctica artística y la obra de arte de las que este tipo de ejercicios son deudores. Para hacerlo, se retomarán las reflexiones planteadas por Hal Foster (2001) en torno a los antecedentes, las causas y las manifestaciones de lo que él identifica como un giro etnográfico en el arte y la crítica contemporáneos. Igualmente, se atenderá a la descripción de las condiciones históricas, sociales y culturales que resultaron en lo que Anna Maria Guasch (2000) enuncia como “la puesta en crisis de la hegemonía cultural de la civilización occidental” y el reconocimiento de las culturas alternas en el ámbito de las ciencias sociales, la filosofía y el arte contemporáneos. Finalmente, se deberán observar los eventos que derivaron en el desdibujamiento de la materialidad de la obra y en el privilegio de las dimensiones procesual y experiencial, patentes en las prácticas artísticas de las que se ocupa el presente capítulo. Se recurrirá, entonces, a los análisis que llevan a Guasch a identificar en el devenir de la década del sesenta, de una parte, una serie de desplazamientos que van de la forma al proceso, y de otra, un conjunto de reflexiones que cuestionan las nociones tradicionales de la obra como objeto físico.

Tras haber dado cuenta del complejo entramado de actores, instituciones, prácticas, valores e intereses sociales en el marco del cual las prácticas artísticas de participación y colectividad han adquirido su estatus de “obras de arte”, se procederá a la puesta en consideración del mérito y el valor atribuibles a este tipo de ejercicios, en concordancia con el enfoque propio de las teorías prescriptivas del arte. Para hacerlo, se tomarán como punto de partida las reflexiones formuladas por la crítica e historiadora Claire Bishop (2004) a propósito de las llamadas por Nicolas Bourriaud “formas relacionales”. Se espera que tal revisión permita sentar una base sólida para formular una concepción prescriptiva en torno a las prácticas artísticas contemporáneas que contribuya al enriquecimiento de la experiencia del contacto con las obras de nuestros días.

## 1. Las prácticas artísticas de participación y colectividad: un caso de estudio

A lo largo de las últimas décadas, en el escenario artístico contemporáneo han comenzado a hacerse frecuentes cierto tipo de propuestas comúnmente agrupadas bajo los nombres de “prácticas artísticas de participación y colectividad”

o “prácticas artísticas en contextos sociales”: se trata de ejercicios formulados en el marco de un entorno o contexto social específico, los cuales son desarrollados en colaboración con los miembros de las comunidades que lo integran. Su objetivo principal consiste en plantear reflexiones en torno a los fenómenos socioeconómicos, las expresiones culturales, las formas de sociabilidad y los imaginarios y valores compartidos por un grupo humano en específico. De igual forma, suelen interesarse por el intercambio de saberes y la generación de nuevos aprendizajes mediante el trabajo colaborativo, lo cual implica que el ejercicio artístico se plantee como un proceso de creación colectiva que demanda la interacción y la cooperación entre los artistas y los miembros de las comunidades participantes. Tal interés por los fenómenos socioculturales y las problemáticas que los circundan se ha constituido en uno de los principales ejes que orientan la producción artística contemporánea.

La ruptura con las anteriores concepciones de la obra, el ejercicio artístico, el artista y el público que tuvo lugar en Occidente a lo largo del siglo xx, como ya se ha dicho, ha derivado en una expansión de los límites del concepto de arte que se manifiesta no solamente en la infinidad de posibilidades expresivas y procedimentales que hoy se encuentran abiertas a los artistas, sino también en la diversificación de los temas que son potencialmente abordables por medio del ejercicio artístico. En este escenario, la pregunta por el “deber ser” del arte y las reflexiones a propósito de su función social han comenzado a tener gran importancia. Hoy, cuando las obras tienen la posibilidad de tomar cualquier forma y perseguir cualquier propósito, algunos artistas han vuelto su mirada hacia las expresiones culturales, las estructuras sociales y los sistemas económicos, asuntos tradicionalmente abordados por disciplinas como la antropología y la sociología.

El arte latinoamericano —y a su vez el colombiano— no ha sido ajeno a la preocupación por estos temas: los cuestionamientos a propósito de las relaciones existentes entre arte y sociedad, en el marco de un contexto atravesado por la violencia y la pobreza extremas, han direccionado muchos de los proyectos artísticos colombianos de las últimas décadas. El trabajo de artistas como Carlos Uribe, Fernando Escobar o Gloria Posada, las iniciativas institucionales como el catálogo *Obra Viva* del Banco de la República, eventos como el Encuentro Internacional de Arte de Medellín —MDE—, colectivos artísticos como el Grupo Urbe o El cuerpo habla, o proyectos como “*Ex-situ/In-situ* Moravia” —por citar unos cuantos casos—, dan cuenta del interés latente en el ámbito artístico colombiano por plantear reflexiones en torno a la incidencia de la violencia en la configuración de las estructuras sociales, económicas y culturales del país. En este escenario, las prácticas artísticas de participación y colectividad o prácticas artísticas en contextos sociales se han convertido en una plataforma que posibi-

lita a los artistas colombianos visibilizar los silencios y las omisiones de la historia, dar testimonio de los hechos violentos, conservar la memoria de las víctimas o proporcionar a las comunidades herramientas para el duelo y la reparación de su tejido social. Asimismo, diversas instituciones como museos, planteles educativos, organizaciones no gubernamentales y gobiernos departamentales y locales han encontrado en este tipo de ejercicios una estrategia para la puesta en marcha de diferentes proyectos de intervención social destinados a beneficiar a aquellas comunidades cuyos derechos son o han sido vulnerados<sup>68</sup>.

Dados sus propósitos y formas de exteriorización, las prácticas artísticas de participación y colectividad o prácticas artísticas en contextos sociales constituyen un claro ejemplo de la naturaleza difusa que caracteriza a las obras de arte contemporáneas. Al concentrar sus esfuerzos en la generación de nuevos vínculos entre individuos mediante la participación en ejercicios de creación estética, la interacción y el intercambio de saberes, y, consecuentemente, al dar prioridad a las dimensiones procesual y experiencial de los proyectos —entendidas estas como los diálogos, las negociaciones y los intercambios que se entablan entre los artistas y los miembros de las comunidades a lo largo del desarrollo de los mismos, y las vivencias que suponen los procesos de creación colectiva— estos ejercicios tienden a desprenderse de aquellos aspectos que tradicionalmente determinaban el carácter artístico de una obra —como el formato, los elementos plásticos o las condiciones de montaje— y terminan por hacerse difícilmente discernibles de otras prácticas no artísticas, como las actividades cotidianas o los procedimientos puestos en marcha por los profesionales de las ciencias sociales en el marco de un proyecto de intervención social. En efecto, acciones como recorrer las calles de su barrio para dibujar en una libreta las plantas que pueden encontrarse en los jardines y consignar sus nombres,

.....

<sup>68</sup> Resulta importante señalar aquí la influencia que la noción de “estética relacional” ha ejercido en la proliferación y consolidación de este tipo de iniciativas en el ámbito nacional. El término, acuñado por el crítico y curador de arte Nicolas Bourriaud en un texto elaborado para el catálogo de la exhibición *Traffic* (Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, 1996), sirve de título al famoso libro en el que procura caracterizar la que muchos consideran una tendencia importante en el arte contemporáneo. Más que un término empleado para agrupar y caracterizar una serie de propuestas artísticas que fueron producidas en Europa a inicios de la década de 1990, la noción de “estética relacional” se ha constituido en el punto de partida de diversas reflexiones en torno a la función social del arte, inauguradas por el mismo Bourriaud. Una parte importante de los proyectos artísticos y curatoriales puestos en marcha en Colombia a lo largo de la última década son, en gran medida, resultado de las interpretaciones que tanto artistas como curadores y críticos han hecho de las ideas planteadas por el autor francés. Así, podría decirse que la concepción de “lo artístico” propuesta por Bourriaud se ha convertido en una de las piedras angulares de las reflexiones de quienes desarrollan su obra *en y para* un contexto social específico. Véase Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

usos y localización<sup>69</sup>, elaborar una serie de fotografías que, mediante metáforas visuales, evoquen doce momentos importantes de la historia de su comunidad<sup>70</sup> o construir un relato fantástico que narre el origen de su barrio, fabricar piñatas que representen a sus protagonistas y recrear por medio de una *performance* el proceso de desplazamiento vivido por su población<sup>71</sup>, constituyen ejemplos de las múltiples formas que pueden tomar este tipo de obras.

De este modo, una rápida mirada a estas y otras iniciativas permite percibir que la naturaleza de las llamadas “prácticas artísticas de participación y colectividad” o “prácticas artísticas en contextos sociales” encierra un conjunto de características que, observadas en retrospectiva, suponen una serie de cambios sustanciales en:

- a. *Los propósitos tradicionalmente atribuidos a la obra de arte y los tópicos abordados en el marco de las mismas.* Como se ha dicho en líneas anteriores, el objetivo principal de este tipo de ejercicios consiste en propiciar nuevos vínculos, formas de relación y aprendizajes entre los miembros de un grupo humano en específico, y en exteriorizar, mediante una labor creativa, las memorias, los imaginarios y los valores compartidos por dicha comunidad con el fin de plantear reflexiones en torno a sus expresiones culturales y las estructuras sociales que las soportan. Es así como la cultura y las formas de relación humanas se constituyen en el tópico central de toda práctica artística de participación y colectividad o práctica artística en contextos sociales.
- b. *Los procedimientos seguidos por el artista para exteriorizar u objetivar su obra.* Si bien en el marco de este tipo de proyectos los artistas suelen apelar a formatos como la instalación y la *performance* para generar entornos y situaciones que susciten diferentes interacciones entre los miembros de la comunidad colaboradora, suelen asimismo recurrir a algunas estrategias de trabajo propias de la pedagogía y las ciencias sociales, como la elaboración de talleres colectivos, entrevistas a profundidad, cartografías y diarios de campo. Es así como, en concordancia con los propósitos generales atribuidos a estas iniciativas, la obra de arte tiende a transformarse en un

.....

<sup>69</sup> Proyecto “Echando Lápiz: diarios de observaciones” (2006-2010), realizado por los artistas Manuel Santana y Graciela Duarte en colaboración con habitantes de las ciudades de Bogotá, Ibagué, San Juan de Pasto, Tunja, Montería, Neiva, Sincelejo y Medellín.

<sup>70</sup> Proyecto “La memoria reciclada” (2011), realizado por el artista Pep Dardanyà en colaboración con habitantes del barrio Moravia en la ciudad de Medellín, en el marco del Encuentro Internacional de prácticas artísticas contemporáneas MDE 11, Enseñar y aprender.

<sup>71</sup> Proyecto “Las aventuras del Palacio y el Morro Caliente” (2009), realizado por el artista Paulo Licona en colaboración con niños habitantes del barrio Moravia en la ciudad de Medellín, en el marco del proyecto “*Ex-situ/In-situ* Moravia, prácticas artísticas en comunidad”.

proceso que no deriva necesariamente en la producción del objeto físico que suponen las artes autográficas<sup>72</sup>. En su lugar, podría decirse que los intercambios y las vivencias que el desarrollo de estos proyectos supone terminan por constituirse en el eje articulador de las obras e incluso en las obras mismas. Adicionalmente, aquellos elementos que obedecen al registro de los procesos, como fotografías, videos, mapas, diarios de campo y relatos, se convierten en ocasiones en el soporte que posibilita la difusión y exhibición de la obra.

- c. *La noción de autoría de la obra de arte.* En correspondencia con su interés por promover el intercambio de saberes y la generación de nuevos vínculos sociales mediante el trabajo creativo, los artistas que emprenden proyectos participativos y colectivos suelen asumir el rol de mediadores o facilitadores, en lugar de perfilarse como los únicos autores de una obra. En el marco de este tipo de ejercicios, su labor consiste entonces en propiciar diálogos, negociaciones, consensos y acciones que permiten a los miembros de la comunidad colaboradora exteriorizar sus identidades, memorias, imaginarios y sensibilidades compartidas. Así, los artistas anteponen el proyecto colectivo a su individualidad y las obras se constituyen en una creación conjunta, resultado de la interacción y cooperación entre artistas-mediadores y sujetos no artistas.

## 2. Circunstancias sociales e históricas en el marco de las cuales se configuran y legitiman las prácticas artísticas de participación y colectividad

Como se ha mencionado en líneas anteriores, la emergencia —y posterior consolidación— de las prácticas artísticas de participación y colectividad es deudora de una serie de transformaciones en las concepciones de la obra, el ejercicio artístico, el artista y el público, que se manifiestan de manera general en un cambio en los propósitos y tópicos de los que se ocupa la obra de arte, en los procedimientos que supone su ejecución y en la noción de autoría de la misma. De la preocupación por los problemas asociados a la plasticidad, la técnica y los

<sup>72</sup> Véase Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.

medios materiales con los cuales se objetivan las obras autográficas —propia del formalismo de mediados del siglo xx—, se ha pasado a un profundo interés por las expresiones culturales y las formas de sociabilidad, el cual comenzó a cristalizarse aproximadamente a partir de la década de 1960. Este fenómeno es descrito por el crítico estadounidense Hal Foster (2001) en términos de un deslizamiento: según sostiene el autor, a lo largo de las últimas décadas del siglo xx el ejercicio artístico dejó de concentrarse en las prácticas específicas para un medio y pasó a dedicarse a prácticas específicas para un discurso. Tal deslizamiento ha implicado un cambio en las formas de trabajo del arte en tanto disciplina: de una forma de trabajo vertical, diacrónica, asociada a la dimensión histórica del arte y enfocada en dar continuidad a la exploración de los géneros y medios propios de la tradición artística occidental, se ha pasado a una forma de trabajo horizontal, sincrónica, asociada a la dimensión social del arte y preocupada por expandir el campo de acción de la disciplina a otras esferas del conocimiento humano.

Las primeras evidencias<sup>73</sup> de tal interés por los fenómenos sociales y las manifestaciones culturales pueden rastrearse en las expresiones artísticas de índole activista que aparecen en Europa hacia finales de la década de 1960, animadas por las protestas del llamado “Mayo francés” y alimentadas por las reflexiones de pensadores marxistas como Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Georg Lukács, Louis Althusser y Gilles Deleuze. Fue entonces cuando una parte importante de los artistas de la época emprendió una lucha por la transformación de la sociedad y la cultura expresada en la asunción de un compromiso activo con los valores de la izquierda revolucionaria. Así, convertidos en militantes de los movimientos neomarxistas, muchos artistas asumieron su práctica como un instrumento fundamental en la batalla por la igualdad y la libertad. En palabras de la historiadora Anna Maria Guasch (2000),

[e]l artista tipo de la vanguardia europea de los años cincuenta, aislado, casi excluido del proceso histórico, política y socialmente nihilista [...] empezó a entrar en crisis a principios de los sesenta, como empezó también a girar hacia otros derroteros la sociedad de supervivencia de posguerra que poco a poco se fue asentado, repolitizando y convulsionando. Este lento proceso [...] tuvo su primera gran explosión cultural y, por ende, artística, en la primavera parisina de 1968, en lo que se ha dado en llamar el Mayo francés. El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en

<sup>73</sup> La voluntad de involucrar al público en el desarrollo de las obras, sin embargo, parece manifestarse por primera vez en el arte occidental alrededor del año 1921, cuando las *soirées* o noches dadá abandonaron el cabaret para ocupar las calles de París (Bishop, 2006).

instrumento crítico, en arma arrojada contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como Herbert Marcuse, decisiva, en la lucha por la libertad. A pesar de que la explosión de este fenómeno tuvo lugar en París, fueron muchas las ciudades europeas en las que a finales de aquella década [...] hirvió el deseo no ya de cambiar la apariencia de la sociedad, sino la esencia del mundo en un intento, en lo artístico, de volver a conjugar al unísono el arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria (p. 117).

Uno de los discursos de mayor influencia en el desplazamiento que nos ocupa parece encontrarse, según Foster, Guasch y Bishop (2006), en las ideas que fueron planteadas por Walter Benjamin en su famoso ensayo “El autor como productor” (1934), que fue presentado por primera vez como una conferencia en el Instituto para el estudio del Fascismo, casi treinta años antes de que estallaran las revueltas de la primavera parisina de 1968. En el marco de su denuncia al nazismo, Benjamin instaba al artista a asumirse a sí mismo como un sujeto políticamente activo y, en consecuencia, a alinearse con el proletariado mediante la intervención directa en los medios de producción artística y la formulación de modelos que permitieran a los miembros de la clase trabajadora involucrarse en los procesos productivos, con el fin de transformar el aparato de la cultura burguesa. El *alinearse con*, en lugar de *estar junto a*, según advertía el filósofo alemán, marca la diferencia entre el adoptar el rol de benefactor o mecenas y el comprometerse efectivamente con la causa proletaria. Asimismo, Benjamin sostenía que, al evaluar el compromiso político de una obra, en lugar de observar las afiliaciones declaradas por el artista debía prestarse atención al lugar que esta ocupa en las estructuras productivas de su época. Así, el llamado de Benjamin apelaba a una solidaridad expresada, más que en el tópico abordado mediante las obras, en la práctica material. Tal postura, observa Foster, es guiada por una serie de oposiciones que persisten en el arte de nuestros días: la técnica *versus* el tema, la forma *versus* el contenido, la cualidad estética *versus* la relevancia política.

Reconociendo —junto a Foster, Guasch y Bishop— la profunda incidencia de los planteamientos benjaminianos en la actividad artística posterior a la segunda mitad del siglo xx, podría afirmarse que las diferentes interpretaciones del “autor como productor” han derivado en diversas maneras de asumir el interés por los problemas asociados a las estructuras socioeconómicas y las expresiones culturales. Si bien en la mayoría de los casos el abordaje de estos asuntos suele estar atravesado por la asunción de una postura política determinada, por la voluntad de cuestionar los valores estéticos y los modelos productivos de la tradición artística occidental y por el interés en fomentar la participación —sea física o simbólica— en los procesos de producción artística, una revisión a las

estrategias puestas en marcha por las que podríamos llamar “prácticas artísticas socialmente comprometidas” nos permitirá identificar tres vertientes o tendencias distintas:

1. Una *vertiente activista*, tendiente a la realización de acciones simbólicas encaminadas a cuestionar, alterar y resignificar los esquemas y las representaciones sociales propios de la cultura hegemónica, en respuesta a las imposiciones de las clases dominantes. A esta vertiente pueden asociarse las producciones de los *ateliers populaires*, el *détournement* situacionista y las manifestaciones de los llamados “arte político” y “arte activista”.
2. Una *vertiente situacionista*, tendiente a la apropiación de las prácticas humanas cotidianas como estrategia para el desdibujamiento de las distinciones existentes entre arte y vida, artista y público, producción artística y recepción. A esta vertiente pueden asociarse las ideas de la Internacional situacionista, los *happenings*, las acciones del grupo Fluxus y las llamadas por Bourriaud “formas relacionales”.
3. Una *vertiente multiculturalista*, tendiente a la puesta en consideración de las reflexiones desarrolladas al interior de otros círculos intelectuales —el de la antropología, el psicoanálisis y los estudios de género, culturales y poscoloniales—, y a la integración de metodologías y estrategias de trabajo propias de otras disciplinas. Entre las expresiones de esta vertiente pueden identificarse las iniciativas del llamado por Foster “arte antropológico”, y en general aquellas propuestas que, a partir del reconocimiento de la alteridad y la diversidad cultural, sexual, étnica, religiosa, etc., abogan por la valoración de las expresiones estéticas alternas.

Asimismo, una mirada a las reflexiones y los procedimientos de cada una de estas tres tendencias o vertientes nos permitirá reconocer varias de las ideas que sirven de base a las prácticas artísticas de participación y colectividad, tal como las conocemos hoy. Con el ánimo de alcanzar una mayor comprensión de los procesos que posibilitaron la emergencia y consolidación de tales ejercicios, las siguientes líneas serán dedicadas a caracterizar brevemente estas tres vertientes.

## 2.1 La vertiente activista

En el marco de la revolución cultural que tuvo lugar en París a finales de la década del sesenta, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes Decorativas se constituyeron en escenarios de las protestas contra el régimen de derecha, al transformarse en sede de los *ateliers populaires* (talleres populares). En torno a estos espacios se reunieron aquellos artistas, críticos de arte y galeristas que cuestionaban la noción de autoría individual patente en

las prácticas artísticas tradicionales y defendían la idea de que la creación artística debía asumirse como un proyecto colectivo en favor de la clase obrera y, en general, de todo grupo social oprimido por el modelo económico capitalista. Su voluntad era, pues, transformar la relación existente entre el arte y las fuerzas productivas, y “plantear un arte de masas en el que el espectador pudiese tomar parte activa en la transformación social” (Guasch, 2000, p. 121). El producto de su trabajo, carteles impresos mediante serigrafía, presentaban consignas que instaban a estudiantes y trabajadores a movilizarse en favor de la desestabilización de las estructuras económicas y culturales imperantes. En estas piezas, carentes de firma, se antepone la contundencia del mensaje a la calidad estética de las imágenes.

Una segunda manifestación de la vertiente activista puede identificarse en la aparición, hacia las décadas de 1970 y 1980, de una serie de propuestas agrupadas bajo los apelativos de “arte político” y “arte activista”<sup>74</sup>, ejercicios que se caracterizan por su preocupación por señalar y denunciar las crisis y los conflictos latentes en un entorno social específico, y por su interés en cuestionar y subvertir los esquemas y las representaciones sociales propios de la cultura dominante, desde la asunción de una postura política particular. Estas iniciativas, herederas del activismo y la colectivización del arte asociados a las revoluciones sociales europeas de finales de la década de 1960, surgen en Estados Unidos y Europa como respuesta a la restricción de las libertades individuales, las injusticias derivadas del capitalismo industrial, la discriminación social y el conservadurismo religioso y político asociados a los gobiernos de figuras como Ronald Reagan, Margaret Thatcher y Helmut Kohl. Sus obras toman la forma de acciones públicas que se apoyan en estrategias como la intervención gráfica de los espacios urbanos, la distribución de publicaciones y la ejecución de *performances*, apoyándose en procedimientos como la apropiación o la confiscación (Guasch, 2000).

## 2.2 La vertiente situacionista

Los planteamientos de la Internacional situacionista, los *happenings* y las ideas del grupo Fluxus pueden contarse entre las primeras manifestaciones de la ver-

<sup>74</sup> En este punto resulta pertinente citar la distinción entre el artista político y el artista activista, formulada por la crítica cultural Lucy R. Lippard en su ensayo “Trojan Horses: activist art and power”: el artista político es aquel que dedica su obra a reflejar —y con ello denunciar— las problemáticas latentes en un determinado entorno social; el artista activista, por su parte, asume un rol testimonial y a su vez pone en marcha acciones concretas encaminadas a transformar dichas situaciones problemáticas. Véase Lippard, L. R. (1984). “Trojan horses: activist art and power”. En: *Art after modernism: rethinking representation* (pp. 341-358). Nueva York: New Museum of Contemporary Art.

tiente situacionista. Los autores de estas expresiones artísticas, que aparecen en Europa y Norteamérica hacia la década de 1960, operaron bajo la firme convicción de que el arte debía sustraerse de la esfera de la alta cultura y fusionarse con la vida. Siguiendo tal principio, asumieron la práctica artística como una estrategia para la crítica cultural y la promoción de la participación social. De manera general, puede decirse que sus propuestas perseguían un objetivo específico: transformar los entornos mediante la generación de situaciones en las que se desdibujara la distinción entre el arte y la vida cotidiana.

Bajo el liderazgo de Guy Debord, los miembros de la Internacional situacionista concentraron sus esfuerzos en fundar un “arte total” que integrara la arquitectura, el urbanismo, el cine, la poesía, la pintura y la escultura, y que produjera nuevas relaciones y realidades sociales. Debord, para quien las formas del espectáculo capitalista<sup>75</sup> suponían un mecanismo de subyugación que paraliza la capacidad reflexiva de los individuos y les impide determinar su propia realidad, encontró en la construcción de situaciones que involucraran activamente a los ciudadanos una estrategia de oposición a la pasividad, alienación e incomunicación promovidas por el capitalismo: al participar de una situación, el individuo abandonaría su condición de espectador para convertirse en *viveur* (quien vive una experiencia) políticamente activo y libre. De igual forma, estrategias como el *détournement* —que consiste en la tergiversación de imágenes, textos, y otros elementos artísticos preexistentes, con el fin de transformar su significado original— y la *dérive* —o vagabundeo en ambientes variados de la ciudad— posibilitaron a esta organización de artistas exaltar la acción como forma de creación, explorar sistemáticamente el azar y cultivar la “novedad perpetua” (Guasch, 2000 y Bishop, 2006). El estadounidense Allan Kaprow, por su parte, buscó debilitar la separación entre arte y vida a través del *happening*. Influenciado por las reflexiones de John Cage y los planteamientos consignados por John Dewey en su famoso texto *El arte como experiencia* (1949), Kaprow se propuso promover entre el público neoyorquino la apreciación estética de los eventos cotidianos mediante la generación de situaciones protagonizadas por el artista y los visitantes de la galería o museo, cuyo inicio, desarrollo y final eran imprecisos e impredecibles. Asimismo, los integrantes del grupo Fluxus, a la cabeza de George Maciunas, defendieron la idea de que el arte debía convertirse en una actividad que cualquier persona pudiera realizar haciendo uso de objetos cotidianos. La obra de arte, en lugar de ser el producto de la hábil manipulación de un material, constituía para Maciunas el resultado de la ejecución de acciones anodinas como caminar, arrastrar un mueble o chasquear los dedos. Así, el rechazo del grupo Fluxus a las

<sup>75</sup> Véase Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.



desigualdades que suponían los productos artísticos de la “alta cultura” se expresaba mediante *performances* e ideas para *happenings* hipotéticos, en los que el ingenio y el humor se anteponian a la destreza técnica (Granés, 2011).

Finalmente, entre las expresiones de la vertiente situacionista debe considerarse un conjunto de obras que comenzó a ocupar los museos y galerías europeas a partir de la década de 1990. Estas propuestas, inscritas por el crítico francés Nicolas Bourriaud en el campo de las que él denomina “estéticas relacionales”, se orientan a promover nuevas formas de relación entre grupos de individuos por medio del montaje de escenarios y situaciones que propicien intercambios comunicativos por fuera de los marcos de las estructuras socioeconómicas imperantes. Apoyadas en el formato de la instalación, estas iniciativas consisten en el establecimiento de encuentros, acuerdos de colaboración, juegos o fiestas, en los que se pretende generar entornos que susciten la interacción entre las personas que por un corto tiempo los habitan. El objetivo de los artistas, lejos de las transformaciones radicales a las que aspiraron en su momento las vanguardias de inicios de siglo, se concentra en la modelación de lo que Bourriaud (2008) describe como “universos posibles” y en la búsqueda de nuevas maneras de habitar el mundo. Según el autor, “[...] las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (p. 12). Los artistas pretenden entonces “[...] crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas” (p. 16). Desde esta perspectiva, el artista se asume a sí mismo como un modelador de las relaciones interpersonales y perfila su obra como un escenario para los experimentos sociales<sup>76</sup>.

## 2.3 La vertiente multiculturalista

Según observa Foster, hacia las últimas décadas del siglo xx el artista de izquierda comenzó a atender el llamado benjaminiano, al alinearse ya no con el proletariado, sino con un *otro* cultural y/o étnico que, a sus ojos, se encuentra oprimido o invisibilizado por las estructuras de la cultura dominante y, por lo tanto, merece ser reivindicado a través de acciones directas<sup>77</sup>. Fue así como muchos artistas

<sup>76</sup> Para Bourriaud, la propuesta del artista tailandés Rirkrit Tiravanija ejemplifica de manera clara el sentido de la estética relacional: su obra, consistente en el montaje de estructuras arquitectónicas efímeras adecuadas para realizar actividades como cocinar, leer, escuchar música o jugar, a los ojos del crítico francés, logra generar entornos para la interacción y la socialización entre individuos a través de la ejecución de acciones simples.

<sup>77</sup> Dice Foster (2001): “[...] el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación),

contemporáneos comenzaron a encontrar en la antropología una posibilidad para abandonar la esfera del llamado “arte burgués”, y en la etnografía, una estrategia para intervenir en los que podríamos referir como “entornos alternos”<sup>78</sup>.

Otra manifestación de la que he dado en llamar “tendencia” o “vertiente multiculturalista” puede percibirse en aquellas iniciativas que han pretendido reubicar las expresiones estéticas de las culturas colonizadas, minoritarias y periféricas, ya sea incluyéndolas como piezas en las colecciones de los museos<sup>79</sup> o como temas de discusión en la agenda de exhibiciones, eventos académicos y publicaciones<sup>80</sup>. La aparición de estas prácticas, exhibiciones y discusiones de talante antropológico debe entenderse como el resultado de una serie de transformaciones sociopolíticas más profundas y complejas. Fue en el marco del proceso de debilitamiento de la autoridad de los gobiernos conservadores y los regímenes comunistas que tuvo lugar en Estados Unidos y Europa hacia finales de la década de 1980, que la existencia del *otro* comenzó a tener un protagonismo sin precedentes. Según Guasch, la proliferación de movimientos nacionalistas y étnicos que hasta la fecha habían sido reprimidos, sumada a las reflexiones en torno a la pluralidad

.....  
sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces” (p. 177).

<sup>78</sup> Este tipo de ejercicios —observa Foster—, en tanto constituyen aproximaciones etnográficas a los fenómenos culturales y a las estructuras sociales, comportan una serie de problemas asociados principalmente a las implicaciones éticas propias del trabajo con individuos y el señalamiento de la alteridad. El artista que interviene en un “entorno alternativo” se enfrenta a los retos que supone la delgada línea que separa las reivindicaciones de los ejercicios de poder. En su texto, Foster advierte sobre los riesgos potenciales de lo que podría llamarse el “ejercicio artístico de corte antropológico”: el mecenazgo, la *esencialización*, la *primitivización* o la creencia de que el artista —dada su condición— tiene acceso a una comprensión más profunda de la alteridad (2001).

<sup>79</sup> Los problemas asociados a este fenómeno son analizados por la filósofa Estela Ocampo en el texto *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas estéticas de otras culturas*. Tomando como punto de partida el caso de las máscaras rituales africanas, el texto de Ocampo proporciona una clara exposición de las operaciones a través de las cuales diversas prácticas estéticas propias de culturas diferentes a la occidental han sido dotadas del estatus de “obra de arte”: son sustraídas de su contexto, despojadas de sus cargas simbólicas y relevadas de sus funciones rituales. A los ojos de la autora, tales operaciones constituyen un reflejo de las pretensiones universalistas del concepto de “arte” desarrollado por Occidente a lo largo de su historia. Véase Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.

<sup>80</sup> Eventos como el coloquio *Different Voices: a Social, Cultural and Historical Framework for Change in the American Art Museum* (Chicago, 1990 y Honolulu, 1991), el simposio *A New Internationalism* (Londres, Tate Gallery, 1994), exhibiciones como *Magiciens de la Terre* (París, Museo Nacional de Arte Moderno-Centro Georges Pompidou, 1989), *The Other Story: Afro-Asian Artists in post-war Britain* (Londres, Hayward Gallery, 1989), *Cocido y Crudo* (Madrid, Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía, 1994-1995), y bienales como las de La Habana (Cuba), Johannesburgo (África del Sur), Estambul (Turquía), Santa Fe (Nuevo México, Estados Unidos), Dakar (Senegal), Taipei (Taiwan) y Sidney (Australia) constituyen claros ejemplos de este fenómeno.

lingüística y la multiplicidad cultural adelantadas al interior de algunos círculos intelectuales y al veloz desarrollo de los medios de comunicación masiva y global, capaces de propiciar el contacto entre modos de vida antes alejados, ha derivado en la puesta en crisis de la hegemonía cultural de la civilización occidental. La consciencia del hecho de ser “un *otro* entre *otros*”<sup>81</sup> ha implicado, para Occidente, reconocer la debilidad de las bases sobre las que se asienta su monopolio cultural. Esta pérdida de la seguridad en la primacía de la propia identidad en beneficio de la multiculturalidad —entendida esta como la aceptación de la pluralidad y la reafirmación de las diferencias— ha puesto sobre la mesa una serie de problemas y cuestionamientos asociados a la identidad, la alteridad, la diversidad, el antagonismo, la singularidad, el arraigo, el mestizaje, el racismo, etc. Los diferentes abordajes teóricos en torno a estos asuntos —incluidos los adelantados desde el campo artístico—, además de responder a una determinada postura ideológica, suelen en ocasiones estar atravesados por intereses económicos y políticos que varían en virtud del lugar en el que se originan: la cultura occidental, las culturas colonizadas, las culturas periféricas o los grupos sociales minoritarios.

De manera paralela a la revisión de los discursos y procesos que condujeron a la reconsideración de los propósitos atribuidos a la obra de arte y de las temáticas abordadas en el marco de las mismas, encuentro necesario examinar las reflexiones que derivaron en el privilegio de las dimensiones procesual y experiencial patente en las prácticas artísticas de participación y colectividad.

Autores como Guasch, Foster y Marchán Fiz (2012) afirman que el desdibujamiento de la materialidad de la obra y la exaltación de la *procesualidad*, característicos de las expresiones artísticas contemporáneas, son el resultado de una serie de transformaciones que inician con los planteamientos del minimalismo tardío o posminimalismo, y que encuentran su punto culmen en las ideas defendidas por el arte conceptual. En efecto, a su modo de ver, el germen del interés por los procedimientos ligados a la ejecución de las obras de arte puede hallarse en las reflexiones propias del minimalismo: los problemas asociados a la tridimensionalidad, la materialidad de los medios artísticos, las relaciones existentes entre las cualidades físicas propias de los cuerpos, y las condiciones espaciales que afectan su percepción fueron por varios años las cuestiones que ocuparon a artistas como Robert Morris y Donald Judd, y en general a todos los escultores minimalistas. Dichos cuestionamientos derivaron en una creciente consciencia de la experiencia vivida por el espectador al establecer contacto con la pieza es-

<sup>81</sup> Véase Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro. Citado por Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, p. 559.

cultórica, que a su vez condujo al privilegio de las vivencias que las obras disponen para el público en el espacio expositivo propio del posminimalismo o minimalismo tardío. Según afirma Guasch,

[e]l carácter procesual y experiencial que se fue apoderando de la práctica minimalista no sólo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al [sic] espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de éstas (2000, p. 29).

Así, las obras comenzaron a concebirse en función del espacio/situación en los que se insertaban, y de las posibles formas de habitarlos/experimentarlos. De este modo, la importancia otorgada a la presencia de la obra en el tiempo y el espacio fue, según Guasch, determinante en el desplazamiento del arte contemporáneo hacia la *procesualidad*<sup>82</sup>.

En el extremo final de la serie de transformaciones analizadas por Guasch se ubican los cuestionamientos a propósito de la naturaleza objetual de la obra de arte formulados en el marco de las propuestas del arte conceptual. Al exaltar la “idea” como componente esencial de todo ejercicio artístico, al afirmar que la obra de arte constituye un concepto y no una expresión plástica, y al declarar que el arte debe dirigirse a la mente del espectador en lugar de apelar al estímulo de sus sentidos, artistas como Sol LeWitt y Joseph Kosuth pusieron en crisis la concepción tradicional de la obra de arte en tanto objeto físico, llevando a su culmen las reflexiones en torno a la *procesualidad* iniciadas por el posminimalismo. En *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), LeWitt defiende el carácter inmaterial

<sup>82</sup> Una manifestación significativa de este fenómeno puede encontrarse en las reflexiones planteadas por el artista Robert Morris a propósito del diálogo que, a su modo de ver, debería existir entre la obra escultórica, el espacio en el que esta se sitúa y la temporalidad que los atraviesa. En los textos “Anti-Form” (1968) y “Beyond Objects” (1969) —cuarta y última entrega de la serie de ensayos titulada “Notes on sculpture”, publicada en la revista *Artforum* entre 1966 y 1969—, Morris recoge los principios rectores del *process art* o “antiforma”, y cuestiona fuertemente las concepciones de que todo trabajo artístico debe desembocar en un objeto terminado que a su vez constituye una representación. En “Anti-form”, específicamente, el autor promulga la necesidad de aumentar la presencia psíquica de la obra escultórica a través del uso de materiales coherentes con el estado psíquico del creador y el devenir de la naturaleza, lo cual supone sacar a la luz el proceso productivo de la obra, poner en evidencia sus fases de concepción y realización. Así, desde el punto de vista propio de la antiforma, la obra de arte se entiende como un proceso sujeto a los cambios que trae consigo el transcurso del tiempo (Guasch, 2000).

de la obra de arte al declarar que los procesos reflexivos que implica su concepción son tanto o más importantes que los procedimientos necesarios para su materialización<sup>83</sup>. Cabe anotar aquí que si bien los planteamientos del arte conceptual suponen una clara subordinación del objeto perceptible a la idea que lo soporta, no necesariamente implican la completa anulación de la materialidad de la obra de arte. Al igual que en el caso de las prácticas artísticas de participación y colectividad, aquellos bocetos, notas o prototipos que dan cuenta del ejercicio reflexivo llevado a cabo por el artista terminan por convertirse en uno de los elementos que permite al espectador acceder a la obra.

### 3. Prácticas artísticas de participación y colectividad: un abordaje prescriptivo

Al procurar vislumbrar las razones históricas, sociales y culturales sobre las que se asienta el carácter artístico del que hoy gozan las prácticas artísticas de participación y colectividad, el presente texto ha seguido la ruta trazada por el enfoque propio de las que en el primer capítulo de este libro se han llamado “teorías sociológicas” del arte. Al afirmar que este tipo de prácticas, dadas sus formas de presentación y circulación, sus relaciones con otras obras históricamente relevantes y su recepción por parte de la crítica y el público han sido legitimadas como “obras de arte”, se ha asumido de manera tácita que las actuaciones imbricadas de diversos agentes —como artistas, historiadores, críticos, curadores, museos, galerías, fundaciones, academias, instituciones políticas y ciertos medios de comunicación— han sido aquello que ha posibilitado su identificación y valoración como piezas artísticas. Dicho de otra forma, al producir obras de este tipo, discutir sobre ellas, exhibirlas, subvencionarlas, criticarlas y difundirlas en el marco de un entorno social y un momento histórico específicos, tales agentes han determinado su *artisticidad*. Alcanzada tal claridad, se considera conveniente revisar los criterios que, al ser formulados asumiendo un enfoque prescriptivo, han permitido a críticos, curadores e historiadores poner en consideración el valor o el mérito de este tipo de ejercicios.

<sup>83</sup> “La idea en sí, aunque no aparezca visualizada, es tanto una obra de arte como el producto final. Todas las etapas intermedias —anotaciones, esbozos, dibujos, modelos, búsquedas, pensamientos, conversaciones— presentan interés. Las que revelan el proceso mental del artista son, a veces, más interesantes que el producto final” (LeWitt, S. [1967]. “Paragraphs on Conceptual Art”. En: *Artforum*, verano (pp. 83-84). Citado por: Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, p. 168).

Una interesante aproximación a la pregunta por los motivos que justifican la candidatura al estatus de “obra de arte” de los proyectos artísticos de índole participativa y colectiva parece encontrarse en las reflexiones formuladas por la crítica e historiadora del arte Claire Bishop en su texto *Antagonismo y estética relacional* (2004). Sus planteamientos, si bien están dirigidos a analizar los problemas y las omisiones asociados a la noción de “estética relacional” formulada por Nicolas Bourriaud, contienen prescripciones que, según considero, pueden ser extensibles a las prácticas artísticas de participación y colectividad. Mediante su artículo, Bishop se propone examinar de cerca las afirmaciones que Bourriaud hace con respecto al carácter “abierto”, “experimental”, “emancipatorio” y “democrático” de las obras que él considera paradigmáticas en el ámbito de las “formas relacionales”. Más allá de reconocer en la retórica de Bourriaud una estrategia para promocionar la obra de ciertos artistas, mercadear experiencias y “espectacularizar” la labor de los curadores, Bishop concentra sus esfuerzos en observar las implicaciones que subyacen a la tesis del autor, rastrear las teorías desde las cuales se apuntala su discurso y señalar los vacíos presentes en sus nociones de “participación” y “democracia”. En contraste con la celebración o exaltación de los modos de relación humanos por medio de la práctica artística propuesta por Bourriaud, Bishop apuesta por una problematización de los mismos.

Una “obra de arte relacional” es, según los planteamientos de Bourriaud, una forma social capaz de producir relaciones humanas positivas, cuestionar las estructuras sociales imperantes y proponer nuevas formas de relación e intercambio y, en ese orden de ideas, constituye una apuesta política por la emancipación. En consecuencia —sostiene el autor—, lo importante al momento de analizarla no será tanto lo que puede contemplarse en ella —su “estructura”—, sino los diversos usos y comportamientos que pueda llegar a suscitar en su público. A los ojos de Bishop, tal concepción de la obra de arte no deja de ser problemática, dado que tiende a desdibujar la distinción entre la estructura de la pieza artística y el tema de la misma. Al privilegiar los usos de la obra, Bourriaud termina por restar importancia a los formatos, los materiales y las condiciones de montaje de la misma, lo cual dificulta su valoración estética. Asimismo, al afirmar que al enfrentarnos a una obra de “arte relacional” estamos llamados a juzgar las “relaciones humanas” que esta produce, el autor desplaza el problema de la crítica de arte al terreno de los juicios políticos y éticos. En este escenario, Bishop considera necesario preguntarse por los criterios que nos permitirían valorar o medir las relaciones que, según Bourriaud, producen este tipo de obras. Asimismo, considera necesario evaluar “qué tipos de relaciones [están produciendo las obras], para quién [las están produciendo], y por qué” (2004, p. 65)<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> “If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?” (Bishop, 2004, p. 65).

Profundizar en estas cuestiones lleva a la autora a afirmar que las obras de “arte relacional”, según las describe Bourriaud, se dicen capaces de generar “microutopías democráticas”, en las que los intercambios entre individuos transcurren sin conflicto alguno, regidos por un sentido inmanente de fraternidad. Es así como la pregunta por la relación problemática entre arte y sociedad que se supone deberían abordar este tipo de ejercicios es relegada a un segundo plano: al generar una situación al interior de un museo o galería, la obra parece lograr sin dificultades la anhelada fusión entre el arte y la vida. En efecto —continúa Bishop— la obra de los artistas promovidos por Bourriaud evita abordar los aspectos políticos que rodean la comunicación humana y reflexionar en torno al verdadero sentido de la democracia. En consecuencia, la autora propone poner en consideración el potencial relacional y democrático de las “prácticas relacionales” en virtud de su capacidad para suscitar procesos de confrontación e identificación entre los miembros de uno o varios grupos sociales, tomando como punto de partida la noción de “democracia” planteada por Rosalyn Deutsche<sup>85</sup> y el concepto de “antagonismo” formulado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe<sup>86</sup>.

Tal aproximación al carácter democrático y a la dimensión relacional del arte contemporáneo, sostiene Bishop, implica en primer lugar analizar las maneras como las obras se dirigen al espectador y la posición que presuponen para él y, en segundo lugar, evaluar la naturaleza de las relaciones que producen y las nociones de “subjetividad” y “democracia” que plantean. A tales juicios, que se inscriben en los terrenos de la ética, la moral y la política, la autora suma la necesidad de observar cómo dichas nociones de subjetividad y democracia se manifiestan en la experiencia que el espectador tiene de la obra.

.....

<sup>85</sup> En *Evictions: Art and Spatial Politics* (1996), Deutsche sostiene que una esfera pública solo puede ser democrática en la medida en que la comunidad es consciente de las exclusiones a partir de las cuales se ha configurado, y se mantiene abierta al debate y la contestación. El conflicto y la división, en lugar de deteriorar la democracia, la garantizan.

<sup>86</sup> En el marco de las reflexiones consignadas en *Hegemonía y estrategia socialista* (1985), Laclau y Mouffe sostienen que una sociedad verdaderamente democrática es aquella en la que las posturas políticas antagónicas son visibilizadas y confrontadas constantemente. Tales condiciones, en lugar de implicar una renuncia a la posibilidad de la utopía, la mantienen viva al definir una serie de ideales que por naturaleza se oponen a otros. En efecto, sin antagonismo solo existiría un consenso impuesto que desdibujaría las posturas políticas, y la democracia se transformaría en un totalitarismo. Esta concepción se apoya en la teoría de la subjetividad desarrollada por Jacques Lacan, según la cual cada sujeto es una entidad incompleta, cuya identidad está auto-determinada parcialmente. Tal identidad no corresponde a lo que el sujeto es, sino a su identificación con aquello que no es. El antagonismo es entonces la relación que emerge entre dos o más entidades o sujetos incompletos: la presencia del otro impide al individuo ser totalmente él, el reconocimiento de la existencia de aquello que no es él transforma su propia identidad en algo cuestionable. Solo a partir de la confrontación con el otro y el reconocimiento de su existencia, el sujeto puede constituirse completamente a sí mismo.

En un ánimo similar, autores como Thomas McEvilley<sup>87</sup>, Hal Foster<sup>88</sup>, Homi K. Bhabha<sup>89, 90</sup> y Reinaldo Ladagga<sup>91</sup> —entre muchos otros— han construido interesantes reflexiones en torno a los retos y problemas que encierra el reconocimiento de la alteridad y la diversidad, y la voluntad artística de favorecer el diálogo horizontal entre culturas mediante la configuración de espacios que permitan a unos y otros proyectar su identidad y reafirmar sus diferencias. Sin embargo, al plantear criterios para la puesta en consideración del valor o el mérito de este tipo de obras, enfocando su atención en los propósitos específicos que estas persiguen —la creación de sujetos políticamente activos capaces de determinar su propia realidad social, el planteamiento de modelos sociales menos jerárquicos y más democráticos, la restauración del sentido de responsabilidad colectiva y comunitaria—, aproximaciones prescriptivas como las de Bishop, Foster u otros autores no consiguen establecer una distinción clara entre las prácticas artísticas de participación y colectividad, y otros ejercicios como los proyectos de intervención social puestos en marcha por organizaciones comunitarias, instituciones gubernamentales o profesionales de las ciencias sociales. A esto debe agregarse que sus criterios, en tanto responden a la asunción de una postura política determinada, serán siempre ideológicamente *relativizables*.

Así, reconocemos que el estatus de “obra de arte” atribuido a estas —y a tantas otras prácticas y artefactos que hoy identificamos como expresiones del arte contemporáneo— tiene su base en el complejo entramado de actores, instituciones, prácticas, valores e intereses sociales que supone el llamado por Danto y Dickie<sup>92</sup> “mundo del arte”, y que las prescripciones formuladas desde los ámbitos de la crítica, la curaduría y la historiografía contemporáneas aportan elementos valiosos para el análisis y la evaluación de estos y otros ejercicios. Sin embargo, creemos necesario señalar que las anteriores elucidaciones en torno a la naturaleza del arte contemporáneo formuladas desde las perspectivas sociológica y prescriptiva no son suficientes para dar cuenta del tipo de experiencia que el contacto con estas piezas supone para los seres humanos, de las relacio-

.....

<sup>87</sup> McEvilley, T. (1992). *Art & otherness. Crisis in cultural identity*. Nueva York: Documentext.

<sup>88</sup> Foster, H. (2001). “El artista como etnógrafo”. En: *El retorno de lo real: la vanguardia a fines de siglo* (pp.175-208). Madrid: Akal.

<sup>89</sup> Bhabha, H. K. (1993). “Beyond the pale: art in the age of multicultural translation”. En: *1993 Biennial Exhibition* (pp. 62-73). Nueva York: Whitney Museum of American Art.

<sup>90</sup> Bhabha, H. K. (2004). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

<sup>91</sup> Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

<sup>92</sup> Véase Danto, A. C. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584 y Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.

nes que los individuos establecen con ellas ni de lo que significan para la humanidad; en definitiva, no logran dar respuesta a la pregunta por aquello que, más allá de todo sistema social y cultural, nos puede conducir a conmovernos con estas obras. Si bien es claro que una aproximación sociológica y prescriptiva a las prácticas artísticas de participación y colectividad puede permitirnos acceder a una descripción pormenorizada de los criterios que, en un momento dado, llevaron a los agentes del “mundo del arte” a determinar que estas y otras prácticas son efectivamente candidatas al estatus de “obra de arte”, consideramos que sus explicaciones no consiguen dar cuenta de las razones antropológicas que nos han motivado, como especie, a separar estos artefactos y acciones de los demás objetos y prácticas humanas. Dicho de otra forma, aunque disponemos de una explicación clara de la naturaleza de las prácticas artísticas contemporáneas en su calidad de productos culturales e históricos, nos haría falta aún dilucidar lo que este tipo de ejercicios son en su calidad de producciones estéticas.

## Referencias

- Benjamin, W. (1978). El autor como productor. En: P. Demetz (ed.), *Reflexions* (pp. 220-238). Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October, Fall*, (110), 51-79.
- \_\_\_\_\_. (2006). Viewers as Producers. En: C. Bishop (ed.), *Participation* (pp. 10-17). Cambridge: MIT Press.
- Bhabha, H. K. (1993). “Beyond the pale: art in the age of multicultural translation”. En: *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- \_\_\_\_\_. (2004). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press.
- Dewey, J. (1949). *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 83-84.

- Lippard, L. R. (1984). Trojan horses: activist art and power. En: B. Wallis (ed.), *Art after modernism: rethinking representation* (pp. 341-358). Nueva York: New Museum of Contemporary Art.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del Arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- McEvelley, T. (1992). *Art & otherness. Crisis in cultural identity*. Nueva York: Documentext.
- Morris, R. (1968). Anti-Form. *Artforum*, 6(8), 33-35.
- \_\_\_\_\_. (1969). Beyond Objects. *Artforum*, 7(8), 50-54.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.
- Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro.

## Capítulo V. Perspectivas sociológicas sobre las artes literarias

*Milena Parra Jaramillo*

*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) de Pierre Bourdieu es una de las investigaciones sociológicas más importantes en torno a la delimitación, la estructuración y el funcionamiento de los espacios de producción cultural, primordialmente del espacio literario, denominado por el autor "campo literario". Algunos estudios preliminares sobre estos problemas—con aproximaciones diferenciadas al campo literario— los había llevado a cabo el sociólogo en *Champ intellectuel et Project créateur* (1966), *Elements d'une theorie sociologique de la perception artistique* (1968), *Le marché des biens symboliques* (1971) y *Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode* (1984), por nombrar las más importantes indagaciones. No obstante, fue con la publicación de *Les règles de l'art* que pudo llegar a la conclusión de su proyecto. Esta voluminosa investigación, además de recoger y madurar las ideas fundamentales de las primeras versiones de la teoría del campo artístico, contiene la teoría consumada del campo literario. Es preciso señalar que, si bien este libro fue publicado en 1992—catorce años después de que Jacques Dubois publicara *L'institution de la littérature*—, metodológicamente resulta más conveniente presentarlo en la primera parte de este capítulo porque la teoría de campo literario que Bourdieu había desarrollado hasta 1978 constituye el fundamento de la "ins-

titución de la literatura” de Dubois. En este capítulo me propongo contrastar ambas teorías para plantear una síntesis consistente que contribuya a la posible formulación de una teoría filosófica institucional de la literatura.

## 1. La urgencia del concepto de campo literario

Bourdieu fundamentó su teoría del campo literario en el rechazo al análisis de esencia y a la ilusión de lo absoluto, presentes en la teoría literaria, la filosofía, la semiología y la historia del arte. Lo común, según el sociólogo, entre estas disciplinas, ha sido la propuesta de diversas tentativas de universalización de la especificidad del arte a través de una doble *deshistorización*: la de la obra y la de la mirada sobre la obra, volcadas en la experiencia subjetiva de la obra de arte (que es la experiencia del autor). Estas formas de esencialismo omiten la filogénesis (condiciones de producción de la obra literaria) y la ontogénesis (su reproducción en el tiempo), para concentrarse en el círculo vicioso del subjetivismo o del realismo propios de la búsqueda de su quintaesencia.

El sociólogo refirió algunos ejemplos, sin profundizar en ellos, de varios intentos de hallar la esencia de la literatura, como el de Jacobson, por medio del mensaje y la función estética. Asimismo, señaló la tentativa de Welleck y Warren de definirla en virtud de las propiedades intrínsecas del mensaje. Consideró más acertado el trabajo de Erwin Panofsky sobre el arte en general, porque introduce presupuestos históricos a su análisis de esencias, esto es, reconoce que son las convenciones sociales las que establecen la frontera históricamente cambiante entre un objeto y una obra de arte. Adujo también que los filósofos wittgensteinianos han anunciado, por medio del formalismo del desenmascaramiento de las falacias esencialistas, la inutilidad e imposibilidad de dicha empresa, afirmaciones antiesencialistas que se han impuesto como otro universal apresurado.

En esta misma línea, critica el concepto de “*artworld*” de Arthur Danto por la superficialidad de la descripción de la institución del mundo del arte. Que aquello que distinga a un objeto cualquiera de una obra de arte sea el mundo del arte y que el filósofo norteamericano no realice un análisis histórico y sociológico de la génesis y estructuración del campo artístico (institución) que tiene la potestad de asignar el estatuto artístico, implica para Bourdieu un juicio *sociologista* ligero con pretensiones de universalización presurosa. Todo esto lo lleva a la conclu-

sión de que la ciencia del arte no se puede partir en dos partes, a saber, la producción y la recepción, sino que estas, más bien, deben comprenderse por medio de un principio de reflexividad:

El principio de reflexividad se impone aquí por su propio peso: la ciencia de la producción de la obra de arte, es decir, de la emergencia progresiva de un campo relativamente autónomo de producción que es a su vez su propio mercado y de una producción que, siendo para sí su propio fin, afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, es, por eso mismo, ciencia de la emergencia de la disposición estética pura, capaz de privilegiar, en las obras producidas de este modo (y, potencialmente, en cualquier cosa de este mundo), la forma respecto a la función (2010 [1992] p. 423).

Esta reflexividad entre la producción y la recepción de las obras en el campo artístico puede ser explicada por una sociología genética, capaz de analizar las condiciones sociales de la producción o invención de la obra y de la reproducción o inculcación de la misma y de llevar a cabo un análisis histórico de la génesis de los personajes cardinales del juego artístico: el artista y el experto. Para tal fin, considera necesario reemplazar la cuestión ontológica por la histórico-sociológica de la emergencia del campo artístico, en cuyo interior se produce y reproduce el valor de la obra de arte. Esta es la pretensión de Bourdieu en *Les règles de l'art*. Me interesa, particularmente, su comprensión de la génesis y el funcionamiento del campo literario.

### 1.2 Emergencia del campo literario

Las nuevas formas de dominación de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, impulsadas por la expansión industrial del Segundo Imperio, estimularon la fase crítica de la emergencia del campo literario (la conquista de la autonomía). La subordinación estructural de los artistas y los productores culturales al campo de poder generó grandes desigualdades entre los autores, evidentes en las imposiciones y sanciones del mercado y la gran variedad de puestos (editor, ilustrador, corrector, entre otros) ofrecidos por la literatura industrial. Los nuevos ricos que asumieron el poder preferían la novela tipo folletín y el teatro y no veían en la poesía más que bohemia romántica. Las instancias políticas y los miembros de la familia imperial adquirieron el dominio nuclear del campo literario y se hicieron garantes de la consagración de los autores, las obras y los géneros. Los intercambios de poderes y la legitimación que podrían brindar los salones literarios (como el de la princesa Mathilde) eran los principales mecanismos de poder cultural y, por lo tanto, contribuyeron a la estructuración del campo.

Hubo, no obstante, algunas variaciones morfológicas paulatinas en el campo artístico, estimuladas por el incremento de la cantidad de jóvenes procedentes de la clase media parisina y de provincias, ansiosos por convertirse en artistas, por vivir del arte y, principalmente, por vivir de las letras. Con estos jóvenes se desarrolló la segunda bohemia hacia 1848; la primera fue la bohemia dorada, la de los dandis románticos. Ambas formas de bohemia coexistían: “Estos cambios morfológicos constituyen, sin duda, uno de los determinantes capitales (por lo menos a título de causa permisiva) del proceso de autonomización de los campos literario y artístico y de la transformación correlativa de la relación entre el mundo del arte y la literatura y el mundo político” (p. 90). Las bohemias ayudaron a la construcción de la imagen del artista —estilo de vida bohemia— y al surgimiento de la sociedad de los escritores y los artistas; sin embargo, las relaciones de estos con el mercado, a finales de la monarquía de Julio, afectó de manera decisiva su propia imagen y posición en el campo. La doble ambigüedad presente en el “gran público” compuesto por los burgueses —esclavizados por los menesteres de los negocios— y por el pueblo —entontecido por la producción— sería el detonante de la imagen ambigua de sí mismos de los artistas, esto es, la preocupación por sus posiciones y funciones sociales.

El dominio de la burguesía confinaba la libertad de muchos escritores y artistas, y fue esta la razón elemental para que poco a poco, dos sectores de ellos, los que apoyaban el arte social —de ideas socialistas— y los que defendían el arte puro —el arte por el arte—, empezaran a rechazar la forma de relacionarse con el campo de poder, a resistirse al tipo de control que este ejercía; entonces, la sociedad de los artistas encontró en ella misma su propio mercado. La ruptura con el pensamiento burgués fue el sello de la conquista del campo:

Resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación en el ámbito del arte como en el ámbito literario, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural (2010 [1992] p. 95).

El alto nivel de autonomía alcanzado por el campo literario hizo posible la invención e imposición de un nuevo *nomos* o código de conducta social y política, consistente en el rechazo que todo aquel que pretenda ser miembro del mundo del arte debe declarar y hacer efectivo respecto de toda forma de dependencia a cualquier poder externo al campo —principalmente el político y económico— y de los honores, los premios o las distinciones que de ellos provengan. De este

modo, el campo literario define los principios de su legitimidad. Su *nomos* es subyacente tanto a las estructuras objetivas de este espacio socialmente regulado, como a la estructura mental de quienes pertenecen a él.

### 1.3 Baudelaire y Flaubert: héroes fundadores del campo literario

Para Bourdieu, Flaubert y Baudelaire —especialmente el poeta— encarnarían las figuras de los héroes fundadores o *nomotetas* del campo literario, pues al “transformar la ruptura con los dominantes en principio de la existencia del artista como artista, la instituyeron como norma de funcionamiento del campo en vías de constitución” (p. 100). Baudelaire llevó a cabo sustanciales actos que contribuyeron a la autonomización del campo y que vale la pena conocer: a) el sociólogo francés hace responsable al poeta maldito de introducir la anomia, que en este caso sería el *nomos*, en el mundo paradójico en el que se convertirá el campo cuando alcance su autonomía, esto gracias a varias transgresiones y provocaciones que cometió ante algunas instituciones de consagración (verbi-gracia, cuando se postuló como candidato a la Academia Francesa y exigió que se le consagrara por el reconocimiento que tenía en el círculo de la vanguardia. Producto de este reto, la Academia negó su consagración y Baudelaire rechazó la potestad de esta institución, así introdujo la posibilidad de que fueran otras instancias —fundamentalmente el campo del arte mismo— las que definirían los reconocimientos); b) pese a oponerse radicalmente a la burguesía, Baudelaire deseaba el reconocimiento social, lo que hacía evidente la ambigüedad de su postura; c) Los actos de transgresión del poeta posibilitaron la libre competencia entre los escritores; d) desaprobó las escuelas burguesa y socialista porque ambas, a su manera, buscaban que la función de la literatura fuera moralizar; e) introdujo la ruptura entre edición comercial y edición de vanguardia y gracias a ello surgió el campo de los editores; f) reprochó el papel del crítico de arte por sus pretensiones de comprensión absoluta de la obra e imposición de la misma. Ahora, cada creador, cada escritor, tendría el derecho de imponer el *nomos* deseado a su obra. Bourdieu denominó a este proceso “institucionalización de la anomia”.

Muchos escritores respaldaron el pensamiento de Baudelaire (Flaubert entre ellos). Los demás, los del salón, la gala y los burgueses dramaturgos, no pudieron evadir la nueva lógica del campo: “ya nadie puede ignorar del todo la ley fundamental del campo: los escritores en apariencia más alejados de los valores del arte puro la reconocen de hecho, aunque sea con su modo, siempre algo vergonzante, de transgredirla” (2010 [1992] p. 112). El arte puro, “el arte por el arte”,



el que provee poder simbólico —no político ni económico—, en torno al cual se autonomiza el campo, se opuso al arte burgués o comercial y al arte realista (una nueva forma de arte social) y con esto se acrecentó la lucha entre las posiciones internas de estas clasificaciones, dependientes todavía, por el estado en vía de autonomización del campo, de los poderes externos. Sin embargo, al arte social y al arte puro tenían en común su rechazo al arte burgués y sus ideas análogas terminaron asentando la revolución simbólica que gradualmente los liberaría.

El campo literario se torna progresivamente un campo de batalla, comienza a concretar su naturaleza de luchas de poderes simbólicos. Son ahora los artistas quienes empiezan a contender por una posición en el campo y por la construcción de su identidad (ideología profesional) y el espacio literario se transfigura en un campo de producción restringida. En este proceso es fundamental para Bourdieu la figura de Flaubert, quien no solo se dedica a hacer crítica del papel de la crítica, sino que reivindica el proyecto creador del escritor y eleva la novela —género plebeyo y bastardo hasta 1862— a la legitimación. La revolución estética que promueve Flaubert es una revolución de la forma:

La revolución estética sólo puede realizarse estéticamente: no basta con constituir como bello lo que la estética oficial excluye, con rehabilitar los temas modernos, viles o mediocres; hay que afirmar el poder que pertenece al arte de constituirlo todo gracias a la virtud de la forma ("escribir bien lo mediocre"), de transmutarlo todo en obra de arte gracias a la eficacia de la propia escritura (2010 [1992] p. 165).

Flaubert demanda la importancia del estilo como proyecto creador que subyace al tratamiento de cualquier tema, un estilo que suscita la ruptura de la estética con la ética. El neutralismo moral debía estar presente tanto en la novela como en la forma de vida del escritor. Para efectos de la renovación de la novela, fue menester evitar los lugares comunes, prescindir de la aplicación de rasgos estilísticos que develaran el parentesco con tal o cual género y, sobre todo, revolucionar el tratamiento del estilo indirecto libre, entre otros aspectos. La revolución estética de Flaubert influyó sobremanera en el surgimiento de una nueva figura social, la del artista profesional transgresor y riguroso que transformó su forma de vida, su estructura mental, y la manera de relacionarse con otros artistas y agentes del campo de producción cultural y del campo de poder. Tanto Flaubert (hijo de un jefe de negocios) como Baudelaire (hijo de un médico) tenían trayectorias sociales similares que favorecieron sus acciones: ambos poseían buen capital económico y cultural para ocupar una posición homóloga en el campo y para poder concebir una revolución simbólica que rechazara cualquier beneficio económico y político, aunque fuera solo en el estado temprano de la emergencia del campo literario.

## 1.4 Definición de campo literario: su estructura y funcionamiento

Bourdieu sitúa el eje de su teoría del campo literario —su génesis y autonomización— en la Francia del siglo XIX; esto no quiere decir que el único campo literario que existe es el francés o que antes de que el campo literario se autonomizara no existía la literatura. Si bien no es objeto de tratamiento en *Les règles de l'art*, es indiscutible que un estudio equivalente podría llevarse a cabo en muchos países —principalmente grandes potencias artísticas—, con el objetivo de dar cuenta del proceso de emergencia, autonomización y estructuración del campo literario propio. Bourdieu tampoco estudia cómo la autonomización del campo literario francés afectó el mismo proceso en otros países o cómo esta fue afectada por similares desarrollos sufridos por el campo de producción cultural de otras naciones. No pretendo resolver estos problemas aquí, procuro advertir que el campo literario de Bourdieu es particularmente el campo literario francés y que este puede servir como modelo para el estudio y la proposición de otros campos literarios: su teoría sirve al estudio social del espacio literario en general.

El campo literario es una estructura de luchas y fuerzas que se ejercen, por un lado, entre quienes a él pretenden ingresar y quienes a él pertenecen y, por el otro, entre diferentes sectores que participan internamente de él de manera estable, con el objetivo de poseer diferentes posiciones que les permitan adquirir poder simbólico o sostener el conseguido y tener la posibilidad de transformar el campo mismo:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana, o desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón o un cenáculo como lugares de reunión de un grupo de productores. Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones (2010 [1992] p. 342).

El campo literario es autónomo y abierto. Como estructura relacional, este espacio no puede estar cerrado y, por lo tanto, aunque ejerce filtros, es accesible a otros campos con los cuales puede y debe relacionarse. El campo literario está en el campo artístico y este en el interior del campo intelectual que, a su vez, se encuentra en el seno del campo de poder. El campo literario es un campo dominado respecto al campo dominante de poder, pues está sujeto a los campos englobantes, a saber, el económico y el político. Estos últimos ejercen el principio heterónimo de jerarquía que está en constante lucha con el principio

autónomo de jerarquía del campo. Hay otros campos, como el religioso, el intelectual, el científico, etc., y el literario se relaciona con todos ellos (y viceversa: cada uno, sin importar su jerarquía, puede interactuar con los demás gracias al universo social que los soporta).

Cada posición en el campo literario depende de su situación actual y potencial en la estructura del campo; esto significa que obedece a la repartición de los poderes y son estos los que generan la obtención de los beneficios que se ponen en juego en el campo. Bourdieu establece constantemente una comparación entre el funcionamiento del campo y el juego (*ludus*), como competición: los jugadores juegan sus cartas o fichas (capital) con el fin de apostarle a una creencia (*doxa*) motivada por la *illusio* (interés por el juego). El interés por el juego está definido por la relación entre los *habitus* (sistemas de disposiciones en relación con una estructura determinada de posiciones sociales) y el campo mismo; la *illusio* es la condición de funcionamiento del juego y es también, en parte, su producto.

A cada posición en el campo corresponde una toma de posición; en otras palabras, cada posición ocupada lo es por la toma de posición ejecutada para ocupar esa posición. Entonces, si la novela francesa, a mediados del siglo XIX, logró instaurarse como el género de mayor prestigio, fue por la toma de posición de Flaubert y de quienes lo sucedieron en sus intereses. Si determinado escritor escribe novela negra y este género en Colombia es uno de los más importantes en la actualidad, la posición en la que se encuentra el autor se debe a la posición del género y, por su puesto, a las tomas de posición temática, estilística, entre otras, que asumió para su obra. Debe entenderse la lógica del campo literario como “espacio de posiciones y de tomas de posiciones reales y potenciales (espacio de los posibles o problemático)” (p. 344), que “se impone a quienes la hayan interiorizado como una suerte de trascendental histórico, un sistema de categorías sociales de percepción y valoración” (p. 350) del universo finito de posibilidades. En este sentido, Bourdieu llega a afirmar que la ciencia del arte debe tener como objeto la homología estructural entre, por un lado, las relaciones objetivas de las posiciones, y, por el otro, las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras.

Las luchas del campo literario son el principio generador y unificador del sistema y se dan a nivel interno (gracias al principio autónomo de jerarquización) y externo (por medio del principio heterónimo de jerarquización). El primero se cumple en relación con la institución del *nomos* y la pretensión de posesión de capital simbólico; el segundo es efectuado por quienes ostentan el poder (campo político y económico). Sin embargo, aunque la autonomía del campo sea elevada, para que pueda conservarse debe acudir a las fuerzas externas

(campo de poder). En cuanto campo de producción cultural, el campo literario está dividido en dos polos, a saber, el subcampo de producción restringida, regido por el principio de jerarquización interna donde los productores producen para ellos mismos (artistas que compiten por el reconocimiento de sus pares) y rechazan la dependencia de las demandas externas, y el subcampo de la gran producción—descartado y desautorizado simbólicamente—, regido por el principio de jerarquización externa, que responde a las necesidades de grandes públicos (demanda comercial) y ofrece notoriedad social. En síntesis, el nivel de autonomía del campo depende, sucintamente, del grado en que el principio de jerarquización externa esté subordinado, en el interior del campo, al principio de jerarquización interna.

El campo literario posee un bajo grado de codificación en cuanto a los límites establecidos para pertenecer a él; esto es, el derecho de entrada al campo, que en principio brotó de los conflictos de definición (imposición de *nomos*) entre los defensores del arte puro y los del arte burgués o comercial—establecido finalmente por los primeros—varía según las épocas y tradiciones de las naciones. En este sentido, una de las características fundamentales del campo literario es “la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrece y, al mismo tiempo, de los principios de legitimidad que en ellos se enfrentan” (2010 [1992] p. 335); por consiguiente, resulta permeable, cómodo y atrayente para la gran diversidad de agentes que ingresan. Son los recién llegados los que ejecutan las modificaciones y renuevan el orden establecido en el campo. Por estas mismas razones, Bourdieu advierte que el campo literario es un universo muy poco institucionalizado:

Nada se gana sustituyendo la noción de campo literario por la de “institución”: además de correr el riesgo de sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esta noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, concretamente su débil grado de institucionalización. Cosa que se manifiesta, entre otros indicios, por la ausencia total de arbitraje y de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes (2010 [1992] p. 343).

El campo literario de Bourdieu no es equivalente ni al concepto intuitivo de institución ni al concepto de la institución de la literatura de Dubois. Si el débil grado de institucionalización es una propiedad fundamental del campo, entonces no podría pensarse este en términos de funcionamiento institucional, aunque haya instituciones que entren en el juego y en las luchas estructurales. Bourdieu entiende por institución, más bien, una estructura consensuada, convencional,

indiscutiblemente más cerrada que la del campo, en la que las funciones, los papeles, los puestos y los procedimientos están consolidados y regulados de manera manifiesta (cuentan con jurisdicción).

La lucha por el control de los límites es una propiedad del campo literario. En juego están las posibilidades de entender quién puede ser un escritor y por qué, qué obra puede ser literaria y por qué, en otras palabras, el monopolio de la legitimidad literaria y el poder de consagración de los productos son fruto de la rivalidad consistente en la oposición entre la autonomía y la heteronomía. Aunque el envite (o apuesta) por el derecho (transitorio) de delimitar la definición del hecho literario, las posiciones y las tomas de posiciones —las fronteras del campo— es una pretensión de universalización de las definiciones (*nomos*), estas nunca podrán ser universales, pues corresponderán siempre a un estado de la lucha. El campo literario impone la creencia colectiva en el juego (*illusio*). Por medio de ella, los agentes reconocen la forma legítima de acceder a las satisfacciones ofrecidas (reconocimiento, legitimación, consagración); por consiguiente, no es el escritor quien produce el valor de la obra de arte, sino el campo de producción “como un universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista” (p. 339). El poder de consagración reside únicamente en las relaciones existentes en el campo y sus conexiones con fuerzas externas. Como había mencionado antes, según la tesis de la emergencia del campo, hasta mediados del siglo XIX en Francia, la Academia todavía ejercía el monopolio de la definición legítima del arte y del artista; no obstante, en virtud de la autonomización del campo literario, esta solo es posible por medio de la lucha.

En lo tocante al mercado de los bienes simbólicos, el campo literario tiene dos lógicas económicas inversas —dos modos de producción y circulación— o polos; a saber: 1) la economía antieconómica y 2) la lógica económica de las industrias literarias. La primera se funda en el desinterés por el poder económico y la búsqueda de acumulación de capital simbólico que, gracias a la institución de la anomia en el campo, puede, paradójicamente, llegar a convertirse en capital económico. La segunda tiene como objeto el éxito raudo y se sustenta en las necesidades de los clientes. Para las dos lógicas hay también tipos de editoriales y de empresas de producción cultural, respectivamente: las que se dedican a la producción e investigación y las que procuran la explotación de los fondos y la difusión de los productos consagrados. La oposición entre los *bestsellers* sin futuro y los clásicos —*bestsellers* de larga duración— genera dos tipos de éxito: el económico (rápido) y el simbólico (lento); este último, afirma Bourdieu, está garantizado por el sistema de enseñanza, que se encarga de la consagración. En este sentido, los receptores de las obras literarias “puras” deben tener un nivel adecuado de instrucción como condición necesaria para la valoración. En el caso

de los consumidores de literatura comercial, el nivel de instrucción es menos exigente. Entre el espacio de producción y consumición se establece una homología (funcionamiento equivalente de las estructuras) que se torna la base dialéctica permanente del ajuste y la armonía entre la oferta y la demanda. La homología garantiza, mediante la oferta de las obras, la satisfacción de los diversos gustos.

El valor simbólico de las obras literarias es distinto en cada género, según la jerarquía de sus posiciones en un estado determinado del campo; esto significa que la poesía, género de mayor valor simbólico en tal o cual época y sociedad, puede ser relevada de su posición por la novela, y esta por el cuento, en virtud del poder simbólico adquirido. Asimismo, la jerarquía social del público, en términos de su volumen, establece la jerarquía de las obras y los autores al interior de cada género (subcampo). Estos cambios, como los demás, se producen por efecto de la ley del funcionamiento del campo, a saber, la revolución, que habilita, además, el antagonismo de los dos estratos o sectores (comercial y de investigación) que componen los mercados de cada subcampo.

Las luchas incesantes en el campo literario temporalizan las posiciones y las tomas de posición, pues facilitan el envejecimiento y la renovación de autores, géneros, escuelas y obras; en otras palabras, gracias al combate es posible hacer época. De igual forma, el campo de producción cultural fluctúa y ejerce modificaciones en la dialéctica de la distinción, esto es, “condena a las instituciones, las escuelas, las obras y a los artistas que han ‘hecho época’ a sumirse en el pasado, a convertirse en clásicos o en descatalogados, a encontrarse relegados fuera de la historia o a ‘pasar a la historia’” (2010 [1992] p. 235) que los consagra. Esta misma lógica hace que los consumidores o receptores asuman gustos que, por lo general, se transforman al ritmo de la dialéctica de la distinción (cambio social del público). Paralelamente, la lógica del campo selecciona y consagra las rupturas legítimas con la historia objetivada en su estructura, aquellas que “son fruto de una disposición formada por la historia del campo e informada de esa historia, por lo tanto, inscrita en la continuidad del campo” (2010 [1992] p. 360). Toda vez que la vanguardia pretenda superar el pasado de un estado del campo, deberá superar esa historia y, por lo tanto, dominarla práctica y teóricamente o, lo que es lo mismo, ejercer un retroceso crítico o reflexivo, solo posible en un grado alto de autonomización del campo. Pese a que Bourdieu considera elemental el conocimiento de la historia del campo literario como garante del ingreso a él, no desconoce que, debido a la flexibilidad de la estructura y a su escasa institucionalización en general, hay quienes, aun ignorando la lógica del juego, logran acceder y adquirir éxito simbólico y económico merced a la censura o la crítica generada por alguno de los agentes del campo, acciones que asignan la consagración paradójica de autores y obras.

En síntesis, el concepto de campo literario surge como respuesta sociohistórica a la pregunta por el espacio en que el arte define su estatus e instauro sus propios principios y límites en el seno del campo social global. Reemplaza, según afirma Bourdieu, la cuestión ontológica del arte que sin resultados fructuosos ha tratado de resolver la filosofía. Si bien el sociólogo rechaza radicalmente, de manera específica, las justificaciones esencialistas del arte —y en esto coincide con él—, corre el riesgo, con esta afirmación, de sugerir la superación de la cuestión ontológica del arte en cualquiera de sus direcciones —esto incluye el antiesencialismo— por medio de la ligera pretensión de pasar la página de un asunto primordial de la filosofía. La teoría histórico-sociológica del campo literario aún constituye una solución al problema ontológico de la literatura desde una perspectiva antirrealista. No debe identificarse la ontología con el realismo esencialista, pues el problema ontológico del arte radica en qué es lo que hace que el arte sea tal, así la solución se encuentre por fuera, en determinantes histórico-sociales, como pretende Bourdieu. En suma, buscar respuestas al problema ontológico de la literatura no implica necesariamente encontrar una defensa esencialista; no obstante, puede conducir, como lo haría, posiblemente, una teoría institucional, al hallazgo de unas condiciones externas, propiamente institucionales, aplicables a cada fase del desarrollo institucional de la literatura, unas condiciones necesarias y suficientes: un universal no esencial. En todo caso, el trabajo de Bourdieu es de sumo rigor y, sin lugar dudas, consigue develar y explicar ampliamente elementos que ayudan a una mejor comprensión de esa estructura social en la que el arte, en cuanto producto cultural, tiene lugar.

La formación filosófica de Bourdieu lo instó a que no solo en *Les règles de l'art*, sino en su obra previa sobre los campos de producción cultural, el campo intelectual y el campo artístico, específicamente, se opusiera con vehemencia a la filosofía idealista. Asimismo, el sociólogo era consciente de los avances científicos de su época y por ello adoptó, de la física, el concepto de "campo de fuerza" ("campo electromagnético") de Faraday (1831) y Maxwell (1865), para su concepción de campo. Un campo físico, según Mario Bunge, es un campo de fuerzas que puede entenderse en términos sistémicos porque sus propiedades físicas globales (por ejemplo, las variaciones de carga eléctrica de un campo electromagnético) son dependientes de las interacciones de las unidades elementales que lo integran (los cuantos); sin embargo, las propiedades físicas son globales en el sentido de que no son propiedades que se hallan en sus unidades, sino que emergen del campo como un todo, como un sistema. Según la teoría electromagnética, "un campo físico es una región del espacio-tiempo en la que cada punto posee una o más propiedades físicas, por ejemplo, la densidad de energía [...]. Un campo electromagnético acompaña las cargas y corrientes eléctricas y las interconecta [...] pero puede subsistir independientemente de

sus fuentes y el medio en el que exista" (Bunge, 2015, p. 75). Aunque adopta su concepto fundamental de la teoría física de los campos, y estos, como expresa Bunge, pueden entenderse en términos de sistemas, Bourdieu refuta la idea de que los campos sociales puedan asimilarse a una interpretación propia de la teoría de los sistemas:

Las diferencias entre las dos teorías son, sin embargo, radicales. En primer lugar, la noción de campo excluye el funcionalismo y el organicismo: los productos de un campo dado pueden ser sistemáticos sin ser productos de un sistema, y en particular de un sistema caracterizado por funciones comunes, una cohesión interna y una autorregulación, postulados de la teoría de los sistemas que deben ser rechazados. [...]. Una segunda diferencia mayor es que un campo no tiene partes, componentes, cada subcampo tiene su propia lógica, sus reglas y regularidades específicas, y cada etapa en la división de un campo conlleva un verdadero salto cualitativo (como, por ejemplo, cuando se pasa de un nivel del campo literario en su conjunto al subcampo de la novela o del teatro) (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 158).

Bourdieu considera que los campos no tienen partes, aunque están constituidos por subcampos. Es lógicamente necesario que los subcampos sean las partes del campo, que, a su vez, están constituidas por unas unidades elementales llamadas "seres humanos". Ningún campo social subsiste *per se* sin agentes humanos de cuyas interacciones surgen sus reglas y regularidades específicas (propiedades globales o emergentes, en términos sistémicos). Si el campo siguiera operando autónomamente, aun cuando los seres humanos desaparecieran de la faz de la tierra, entonces se trataría de una realidad holística y trascendente. El punto, por tanto, no es que Bourdieu no admita la teoría de los sistemas, sino que rechace la idea de que el campo social está compuesto de partes y unidades elementales: en cualquier explicación sociológica la suposición del agente humano como realidad elemental de los fenómenos sociales es trivialmente necesaria. Mi punto de vista es que cualquier teoría adecuada de la naturaleza del arte y la literatura debe incluir una explicación del papel de los agentes humanos. Aunque Bourdieu reconoce el papel de los agentes en la emergencia y autonomización del campo literario (escritores, editores, críticos, entre otros), al rechazarlos como conceptos sistémicos (la determinación de los fenómenos globales por sus partes, de abajo hacia arriba) cae en una contradicción.

Si el campo literario no tuviera partes, y estas sus unidades, sería imposible que continuara produciendo tomas de posición y posiciones. Sin la intervención de las personas —quienes luchan por el poder simbólico y económico—, los campos de luchas de fuerzas se disolverían. Una teoría institucionalista de la literatura debe

dar prioridad a los seres humanos y sus participaciones e interacciones como agentes del hecho institucional; por lo tanto, no los negaría como unidades fundamentales (tipología primordial de sus partes) diferenciadas por los roles.

Aunque *Les règles de l'art* es un libro de quinientas páginas, poco sistemático y bastante embrollado en la exposición teórica, engorroso para el lector lineal o piramidal, no deja de ser, empero, una obra maestra de la sociología del arte y, específicamente, de la sociología de la literatura. El complejo entramado social (campos) que ayuda a dilucidar el funcionamiento del espacio artístico y el campo literario aporta un conocimiento profundo del mismo que influye en la teoría literaria, la sociología del arte posterior y la filosofía del arte, de modo que se trata, nada más ni nada menos, que de una teoría determinante para los estudios sobre el arte —que buscan respuestas en el sustrato social— realizados durante las últimas dos décadas, en diversas disciplinas. Pese a la densidad de la exposición, una lectura completa y minuciosa permite la comprensión de los conceptos, a manera de ordenación de un *puzzle*.

Una de las principales características del campo literario es la extrema flexibilidad de sus fronteras, la extrema maleabilidad de su funcionamiento, en todos los sentidos posibles. Esta desmedida elasticidad que Bourdieu alcanzó a teorizar en estudios anteriores a *Les règles de l'art* minimiza la autonomía del campo literario y lo somete, principalmente, al campo de poder. Sería más apropiado, para una teoría institucional de la literatura, una concepción de la esfera literaria que reduzca esa flexibilidad, que no someta los cambios sustanciales del campo a la intervención del campo de poder y que defienda una mayor codificación del mismo. Si bien Bourdieu reconoce un principio de jerarquización interna (lucha por el *nomos*) y un principio de jerarquización externa (ejecutado por el campo de poder), delega a este último la potestad de introducir en el campo los cambios más importantes. Considero que una teoría institucional, que reconozca una autonomía superior a la institución literaria, que conciba la literatura como una institución, explicaría de manera más precisa su funcionamiento.

## 2. Fundamentos de la institucionalización de la literatura

El concepto de campo literario de Bourdieu constituye el referente teórico principal de la noción de institución literaria de Jacques Dubois. En *L'institution de la littérature* (1978), el filósofo y teórico literario belga realizó un estudio del hecho

social de la literatura moderna con el objetivo de presentarlo como introducción a la sociología de la literatura. Su investigación se limita a la literatura francesa de los siglos XIX y XX, período fundamental para su institucionalización, debido a las condiciones del dominio político burgués y al acceso de la literatura al régimen autónomo y de especialización. En este sentido, Dubois se apoya no solo en los estudios de Bourdieu, que restringen la emergencia y estructuración del campo literario a esta misma época, sino que analiza otras dos obras teóricas acerca de la esfera literaria, producidas en Francia a partir de la posguerra, a saber: *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean Paul Sartre y *El grado cero de la escritura* (1953) de Roland Barthes. Convergen y discrepan las tres interpretaciones, las de Sartre, Barthes y Bourdieu, en varios puntos:

Dejan constancia de la misma ruptura: la instauración de un nuevo sistema de producción de la literatura. Las tres coinciden al situar dicha ruptura en el mismo momento histórico, aunque Pierre Bourdieu tiene el mérito de integrar en su modelo explicativo la fase romántica (Sartre y Barthes, por su parte, insistían en las postrimerías de 1850). Sin embargo, en lo que concierne a la oposición del escritor burgués a su clase y a las contradicciones que esta oposición acarrea, las tres posturas divergen. Al afirmar la tesis de la libre oposición del artista al mercantilismo y al pragmatismo burgués, Sartre retoma, en su pleno sentido romántico el discurso mismo de la ideología literaria. Barthes, por su parte, supera considerablemente el punto de vista sartriano. Sin embargo, al evocar la crisis ideológica (la de la burguesía que duda de su propia originalidad), propone una interpretación que no deja de ser demasiado general. Por esta razón, la tesis de Bourdieu nos parece la más dialéctica y precisa (Dubois, 2014 [1978], p. 32).

Así, pues, el planteamiento de Bourdieu referido por Dubois —el mismo que aparece en *Les règles de l'art* y que ya ha sido explicado— defiende que es justamente el proceso de autonomización del campo el que genera en el escritor la necesidad de sustraerse y rechazar toda relación con el campo de poder y las distinciones asignadas por el campo de la gran producción; en otras palabras, la autoexclusión de los artistas literarios y su trabajo en una esfera independiente, en la que imponen su propio código y se resisten a las leyes del mercado es consecuencia del desdeño de las condiciones de producción literaria establecidas por la era burguesa. Esto genera la división entre el campo de producción restringida y el campo de la gran producción, aporte que Dubois considera imprescindible y por ello lo asimila en su propia teoría. Sin embargo, señala que, entendida la literatura como resultado de un fenómeno histórico de la formación social burguesa, deja, no obstante, algunas oquedades en torno a la articulación del sistema literario al sistema social que deben ser explicadas. El filósofo belga sostiene que Bourdieu prefiere usar la noción de campo porque le permite concentrarse en el

carácter interno del mismo y en sus condiciones de interacción, y es esta misma condición la que hace que aún falte establecer mejor las relaciones del campo literario con el universo social del cual depende.

Para Dubois, es comprensible que Bourdieu, Barthes y Sartre no usen el concepto de institución y que, cuando ocasionalmente lo mencionen, lo hagan de manera intuitiva, rehusando su estatuto técnico: "sabemos que el concepto de institución no cuenta, en el campo de la sociología en general, con un gran prestigio. No hay duda de que dicho concepto posee, gracias a Durkheim, sus títulos de nobleza, lo que no impide el reproche de haberse perdido en las arenas de definiciones vagas y movedizas" (Lourau, 1970, citado en Dubois, 1978 [2014], p. 18). La tendencia a usar el término "institución" de una forma muy general, asociado a las prácticas y los comportamientos sociales, ha hecho que los teóricos prefieran elaborar otros conceptos, pero Dubois considera que es la noción que mejor, y de manera más crítica, puede consolidar el objeto de estudio de la sociología de la literatura: "confrontada con una realidad como la de la literatura, cuya inscripción en la estructura social se encuentra por lo general oculta, la idea de institución parece recobrar, por lo que ella revela y desplaza en el orden de la discusión, un nuevo vigor y un nuevo rigor" (2014 [1978], p. 18). La institución literaria se caracteriza por su principio de arbitrariedad, esto es, el discurso acerca de la literatura que la institución se encarga de propagar es la idea de su carácter no instituido, la creencia en la sacralización de su objeto. Esta ocultación tiene efecto tanto en los miembros comunes de una determinada sociedad como en los agentes activos de la institución. Como Bourdieu, Dubois ve en la esfera literaria la responsabilidad de presentar la literatura como "una esencia universal amputada de toda base histórica y social" (2014 [1978], p. 19) que se traduce en un culto fetichista que actúa como garante la ocultación. La única forma posible de legitimidad literaria está en su carácter de institución en las prácticas sociales.

## 2.1 La institución literaria como aparato ideológico y la utopía de la no funcionalidad

Dubois advierte en las instituciones formas de estructuración del campo social responsables de dominar y organizar las superestructuras. No se trata escuetamente de un grupo de normas aplicadas a actividades específicas que constituyen su código y, en consecuencia, concretan su legitimidad; de hecho, algunas de ellas, debido a su complejidad, a la magnitud de su campo de acción y al poder ideológico que detentan, tienen diversos niveles de intervención estructurante:

En su forma más visible, las instituciones se manifiestan funcionalmente como vastos modos de organización que aseguran la preservación de los individuos pertenecientes a una colectividad dada que los integra a un sistema de producción y responde a sus necesidades. Cada institución cubre un sector específico de actividades y de prácticas, organizado de un modo singular por la institución (2014 [1978], p. 35).

Para que sea posible la acción de institucionalizar es necesario que la institución cuente con una base material que la sustente y garantice la proyección de una imagen tangible de sí misma. La base está constituida por las instancias, los miembros que las integran y las prácticas generadas. Estas últimas son incorporadas por la institución en la medida en que correspondan al modelo de conducta instituido (modelo ideológico y de poder). En este sentido, afirma Dubois, la institución instaaura un sistema de normas y valores, por lo que se torna un lugar de dominación y subordinación que asegura la reproducción de las clases sociales. Este es quizá el punto más importante de la noción de institución de Dubois, pues además de introducir su función como aparato ideológico, marca la diferencia en relación con el concepto de "campo literario" de Bourdieu, en el que el papel de la ideología no es determinante.

El sustrato de la concepción de la institución de la literatura de Dubois, de marcado carácter ideológico, se sustenta en las investigaciones de Althusser (1976):

Estos trabajos conciben la ideología como una estructura general y ahistórica que se define a partir de la relación imaginaria que establecen los individuos con sus condiciones reales de existencia y que se presenta como el producto de un doble mecanismo de reconocimiento y desconocimiento. Por un lado, la ideología "reconoce" al individuo como sujeto (de la historia, del discurso), pero sometido a un ser de orden superior; por el otro, desconoce que son las determinaciones históricas las que hacen del individuo lo que es realmente y que estas pueden dar cuenta de las contradicciones en las que el individuo se encuentra. Precisamente el efecto imaginario evocado antes sostiene esas contradicciones y permite "resolverlas" al interior de representaciones, pero disimulándolas mediante un discurso coherente que les sirve de horizonte de experiencias de los individuos (2014 [1978], p. 57).

Althusser define las ideologías como estructuras inherentes a la condición humana y por lo tanto ahistóricas, es decir, no dependen de la historia ni de su desarrollo para aparecer o desaparecer: "La ideología así comprendida es la re-

lación imaginaria que los individuos establecen con sus condiciones reales de existencia" (2014 [1978], p. 57). Esta relación opera con un mecanismo doble, uno de reconocimiento y otro de desconocimiento; esto es, la ideología, por un lado, reconoce al individuo como sujeto de la historia no limitado por esta y dependiente de un "ser superior" que no es otra cosa que la primacía estructural de la ideología en su constitución, y, por otro lado, niega la doctrina historicista de que las condiciones históricas determinan al individuo y que pueden dar cuenta de sus contradicciones. La ideología tiene un soporte representacional, es decir, es en la mente del individuo donde tienen lugar las contrariedades entre las creencias o los estados mentales instalados que determinan su comportamiento social y sus posibles virajes, sometidos siempre a la búsqueda de la coherencia de su experiencia del mundo. Gracias a su dispositivo imaginario, la ideología garantiza el dominio de una clase sobre otra u otras, propaga y preserva su discurso aun cuando este sea contradicho: "Producida con base en la infraestructura económica y determinada por las relaciones de clase, la ideología tiende, sin embargo, a funcionar de manera relativamente autónoma, por esto hay que representársela en una interacción constante con el nivel socioeconómico" (2014 [1978], p. 57) que, a través de sus canales, a saber, familia, escuela, artes, medios de comunicación, entre otros, puede mantenerse. Estos canales son instituciones y cada una de estas constituye un aparato ideológico que incluso tiene el poder de justificar —como naturales— ilegalidades de tipo social, político y económico. Estos principios de la ideología son el fundamento de Dubois para afirmar que la literatura es un aparato ideológico: una institución que, como todas, tiene presiones internas, producto de confrontaciones y contradicciones entre grupos e intereses y que, en última instancia, también puede funcionar como aparato ideológico del Estado. Los mismos fenómenos dados en el interior y alrededor de las ideologías, que influyen en su posicionamiento e imposición, ocurren, de igual manera, dentro y en torno a la institución de la literatura o aparato ideológico literario; por estas razones, la literatura tiene, en principio, una función ideológica: "la literatura es, en cuanto organización autónoma, sistema socializador y aparato ideológico, una institución" (2014 [1978], p. 36).

Para mostrar cómo opera la ideología en la institución literaria es necesario acudir a un par de citas ineludibles de Althusser, a saber, aquellas que mejor considero que exponen su concepción materialista de la ideología:

Diremos pues, considerando sólo un sujeto (un individuo), que la existencia de las ideas de su creencia es material, en cuanto esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del que proceden las ideas de ese sujeto (Althusser, 1988, p. 21).

Althusser considera que las ideas no tienen existencia espiritual sino material; por lo tanto, la concepción idealista de la idea es tan solo una ideología de la ideología. La ideología es material en cuanto producto de las relaciones sociales (que son materiales) y estas son posibles gracias a las prácticas sociales (que son materiales). En este sentido, la existencia material de la ideología en un aparato no es equivalente a la de un objeto físico cualquiera (como una baldosa o un fusil), sino que tiene lugar en virtud de diferentes modalidades o sentidos de la materia física:

Se ve así que el sujeto actúa en la medida en que es actuado por el siguiente sistema (enunciado en su orden de determinación real): ideología existente en un aparato ideológico material que prescribe prácticas materiales regulada por un ritual material, prácticas estas que existen en los actos materiales de un sujeto que actúa con toda conciencia según su creencia (Althusser, 1988, p. 21).

Esta concepción de ideología que reviste la teoría de Dubois permite delimitar la institución literaria como un aparato ideológico en cuanto representación o representaciones del mundo (para los sujetos) insertas en un aparato material (instancias) que garantizan las prácticas literarias y, por lo tanto, la dotan de existencia material. De ahí que Dubois afirme: "el análisis de la institución revela que la literatura en cuanto tal no existe, sino toda una serie de prácticas especiales y singulares que se llevan a cabo tanto en el lenguaje como en el imaginario" (Dubois, 2014 [1978], p. 19). Si entre las instituciones existen relaciones de subordinación o colaboración, es menester destacar que, para Dubois, de todas ellas la escuela tiene una repercusión especial sobre la literatura, y viceversa. El discurso escolar se encarga de reproducir la sacralización de la literatura, al hacerla de innegable valor en la alfabetización. Asimismo, la literatura disemina su poder en la escuela y ambas ocultan su maridaje ideológico.

El filósofo belga afirma que la literatura debe someter la ideología a un trabajo de transformación; por consiguiente, no se reduce a la llana producción y reproducción ideológica en la práctica de la escritura. Más bien, el funcionamiento ideológico de la literatura es evidente cuando hace crítica, cuando asume tomas de distancia o cuando genera desplazamientos en el orden simbólico (transfiguración de significaciones). En el texto literario la ideología opera, primordialmente, de manera equivalente a como interviene en el inconsciente y, en consecuencia, "este papel comienza con las ficciones que la literatura elabora y con las estructuras significantes que pone en marcha, no con las actitudes o las actitudes conscientes de orden moral o político que expresa en ocasiones" (2014 [1978], p. 58), así ejerce su vital tarea en el proceso ideológico general. Por último, en un brevísimo paralelo entre el concepto de campo literario de Bourdieu

y el de institución literaria, Dubois afirma que esta última no funciona como una estructura pura que, pese a su flexibilidad, debe sus principales transformaciones a los poderes externos (campo de poder). La institución literaria, si bien está relacionada con otras instituciones y puede servir, incluso, como aparato ideológico del Estado, produce sus propios factores de desintegración y favorece el surgimiento de elementos contrainstitucionales, de modo que donde Bourdieu ve una esfera poco codificada, Dubois encuentra su antítesis.

La función ideológica va todavía más lejos; gracias a ella, la institución literaria produce la quimera de la no funcionalidad de la literatura, que es, paradójicamente, lo que permite su funcionamiento. El carácter no funcional que ha ostentado por aquí y por allá desde mediados del siglo XIX hasta hoy ha dispuesto la utopía social de la figura del escritor —avivada por la gran mayoría de escritores— en virtud de una labor libre, inocua, desinteresada, que, una vez desmentida o amenazada por otros escritores o agentes, se escuda en la reafirmación de su condición no funcional. Esto que acontece al escritor aplica también para el texto literario y para todo interrogante que roce los márgenes de la cuestión ontológica de la literatura, lo que desemboca en el dominio patente del formalismo. Para entender mejor esta estrategia de la institución, Dubois se apoya en dos modelos de la figura del escritor. El primero es el del intelectual universal (siglos XVIII y XIX), caracterizado por las intervenciones directas, mediante sus textos, en asuntos de la sociedad y el Estado, y la demanda de su autoridad a partir del acto de escritura. Este modelo será gradualmente desplazado por el segundo (el intelectual específico), que comienza a imponerse a mediados del siglo XIX, vigorizado en la esfera literaria por el cierre de la institución en sí misma. De esta manera, el hombre de letras empieza a separarse de la figura exclusiva del intelectual. No obstante, en su propio campo, los escritores de la literatura realista —dominante en la época— incluyen entre sus productos literarios diversas referencias a otras ciencias (que también empiezan a constituirse) y se establece una suerte de rivalidad entre los literatos y los primeros especialistas de estos saberes. Esta funcionalidad, que según Dubois el escritor de literatura toma prestada de otros saberes, irá convirtiéndose en un factor de interdependencia entre ellas que aún está presente, pero que deja de ser motivo de discordia cuando la institución decreta su propia utopía:

Ese modelo de escritor, que participa en las luchas ideológicas o que concibe su trabajo en relación con otros poderes, no es el que favorece al sistema institucional. A partir del momento en que la institución separa al escritor de la práctica social, o, para decirlo de una manera más clara, en que la institución mediatiza de diversos modos su intervención en el campo de los intercambios, la actividad literaria tiende a ser percibida como no funcional (2014 [1978], p. 57).

Los escritores de literatura cuando emprenden la tarea de defender el estatuto propio de la literatura, de estudiar su objeto mismo y fundamentar un mercado propio, independiente de todo poder exterior, se enfrentan a la formalización de la esfera. Esta necesidad de rechazar y escapar al mundo organizado y controlado propaga la contradicción de la no funcionalidad de la literatura, de la utopía del escritor y, por lo tanto, acalla su gran verdad: su funcionamiento organizado y por lo tanto institucional e ideológico. Tan fuerte es la ideología de la no funcionalidad de la literatura —coincido con Dubois—, que aún hoy opera de la misma manera, lo que encubre su naturaleza institucional con la difusión de la ortodoxia formalista-esencialista de su pureza ontológica.

Finalmente, existe una acción ideológica sustancial que el aparato jurídico ejerce sobre los asuntos literarios. Se trata de la censura, un mecanismo de control de las producciones culturales procedente del poder político o religioso que “actúa a través de lo judicial, de lo económico y lo ideológico y constituye una instancia determinante en la elaboración y [el] reconocimiento de los textos literarios” (p. 72). La censura se apoya en la ideología dominante para poder avalar las justificaciones amañadas de su represión; asimismo, actúa mediante las instancias de producción de bienes culturales de modo que, por ejemplo, dependiendo de su poder simbólico y económico, y su orientación ideológica, una editorial se ciñe hasta cierto punto a los códigos morales y de la censura para tener precauciones sobre las publicaciones que hará. En este sentido, puede llevar a cabo algunos actos transgresores para fortalecer su reconocimiento y el de los autores, pero la censura se encarga de controlar, a grandes rasgos, aquello que es aceptable en el discurso literario.

## 2.2 Instancias y mecanismos de la institución literaria

Para justificar su condición de institución, Dubois parte de la idea de que la literatura no sería posible sin la recepción por parte de un público lector (por restringido que pueda llegar a ser) y sin la intervención de unas instancias específicas que la soporten. En este sentido, la literatura no es una práctica individual, originada por un agente aislado (escritor), sino que consiste en una práctica colectiva; en otras palabras, es producto de la interacción de las instancias o los engranajes institucionales que llevan a cabo funciones concretas en la elaboración, el reconocimiento y la legitimación de las obras literarias. Además de entenderse como lugares de poder y de lucha por la jerarquía, las instancias tienen varias tareas, a saber: 1) codificar y reproducir las normas de la producción; 2) recibir y diseminar la ortodoxia que faculta los límites de la esfera literaria; 3) establecer los



preceptos de reconocimiento, consagración, censura, clasificación, entre otros; y 4) asegurar la circulación y el uso adecuado de las obras. En este punto, Dubois aclara que, ante la escabrosa tarea de abarcar la exposición de todas las instancias que han compuesto la institución, en virtud de que dependen de complejas evoluciones históricas, se concentrará en un grupo de engranajes relativamente estables que pueden dar cuenta de la organización institucional de la literatura y añade que, pese a esta dificultad, las instancias tienen una función principal:

Asumir la legitimidad literaria y reproducirla mediante el crédito cultural que les otorgan a los productos y a los agentes de la producción. Cada una de estas instancias puede representarse, de manera esquemática, a partir de la jurisdicción que ejerce en un momento preciso de la trayectoria o de la cadena que permite la entrada de una obra, o de un escritor, en la historia:

1. El salón o la revista sustentan la emergencia.
2. La crítica aporta el reconocimiento.
3. La academia (en todas sus formas) otorga, gracias a sus premios y cooptaciones, la consagración.
4. La institución educativa, con sus programas y manuales, integra definitivamente (a la obra y al escritor) en la institución y garantiza la conservación o canonización (Dubois, 2014 [1978], p. 74).

La interacción entre estas instancias no tiene por qué darse en un orden preestablecido, pues las condiciones de producción y legitimación de las obras literarias y sus autores son particulares, con caminos distintos que llevan al mismo destino de consagración y canonización. Se trata de una producción (práctica colectiva histórica) que obliga no solo a la obra literaria y al escritor, sino a otros agentes como traductores, editores, críticos, entre otros, al cumplimiento de ciertas regularidades para su posicionamiento en el sistema. Estos agentes culturales pueden llevar a cabo varias funciones de manera simultánea, de modo que un profesor puede ser crítico y a la vez editor y traductor; esto significa que la separación expuesta en la clasificación de la cadena de instancias de legitimación literaria, realizada por Dubois, solo puede concebirse de manera abstracta o, lo que es lo mismo, las instancias deben ser concebidas como interdependientes en el sistema literario. Así las cosas, si la editorial Gredos otorga reconocimiento a determinado filósofo al publicar su reciente investigación, ella también recibe reconocimiento; se trata, pues, de una acción legitimante recíproca o “fenómeno de escuderías”. Aquí Dubois acepta la tesis de Bourdieu de que, finalmente, en el campo de producción restringida el funcionamiento de cada engranaje y cada agente cultural (las luchas de fuerzas) tiene como objetivo último la adquisición de poder simbólico y de la potestad de otorgarlo.

Según el modelo de análisis propuesto por Dubois para comprender el funcionamiento de las instancias de la institución literaria, las escuelas, los salones y las revistas estarían en los primeros lugares de la trayectoria del autor hacia su emergencia. Las escuelas surgen cuando un grupo de escritores pertenecientes a una nueva generación —reunidos en torno a un líder con la suficiente autoridad— adquieren la escudería, el apoyo y la influencia necesarios para que su obra sea reconocida. El cenáculo, aunque es un pequeño círculo capital para los contactos iniciales, la definición del estilo y la consolidación de ideas estéticas, y tiene su propio mecanismo de reconocimiento interno, necesita una instancia mayor para consolidarse. Es el salón (soporte institucional imperante durante el siglo XIX) el principal lugar de reunión, discusión, crítica y socialización de los escritores; gracias a este engranaje puede llegar a concretarse el lanzamiento de una nueva escuela. A falta de salones, las revistas y las editoriales cumplen este papel; en todo caso, la participación en aquellos o en estas no es restrictiva, puede suceder simultáneamente. El hecho de que muchos escritores puedan surgir al margen de un cenáculo o salón no implica, para Dubois, que esta instancia trascendental de emergencia deba ponerse en cuestionamiento; al fin y al cabo, en alguna fase de la trayectoria tendrán que pasar por alguno de los otros engranajes de la institución. Hay, en consecuencia, tres fenómenos específicos que se dan para que el cenáculo se abra a la audiencia y se difunda:

1. La constitución de un público de iniciados y simpatizantes, que pueden concentrarse en un lugar definido (cf. *Les fruits d'or*) pero que pueden también estar dispersos.
2. La creación de instancias ordinarias de consagración (crítica, jurados, etc.).
3. La aparición, en el seno de la generación siguiente, de discípulos que, en un primer momento, van a confirmar el programa inicial, pero que terminarán eventualmente criticándolo (cf. el “Manifiesto de los cinco” como movimiento posterior al naturalismo) (2014 [1978], p. 77).

Este proceso puede generar también la escisión de algunos de sus miembros, pero es menester, para asegurar el éxito de la escuela, su conquista del poder y, por lo tanto, la asunción de una posición importante en la escala jerárquica. Esto no sería posible sin la participación de las editoriales. Algunas de ellas surgen a la par de las escuelas y aprovechan el fenómeno de escuderías para adquirir poder; otras, ya establecidas y con un capital simbólico importante, incrementan su autoridad con las publicaciones de las nuevas escuelas o las anteriores y la restricción de los contenidos, o, lo que es lo mismo, se definen en torno a un solo sector de la creación. De esta manera —esto es fundamental para Dubois—, las editoriales (como autoridades estéticas) ejercen un papel fundamental en la imposición del valor literario. Los libreros y distribuidores

complementan la función editorial animando las tendencias e influyendo en el gusto de los lectores, primariamente, desde el punto de vista económico (valor mercantil de la literatura), por consiguiente, esta función sufre la contradicción institucional: acumular poder económico y simbólico.

La crítica como metadiscurso de la literatura es la encargada de otorgarle el reconocimiento como campo autónomo y su forma de acción se remite a la aplicación de códigos de movimientos literarios anteriores o actuales en una toma de posición conservadora o condescendiente frente a las nuevas obras. En el primer caso, rechazará la obra o la aceptará solo en virtud de los preceptos ya establecidos, y en el segundo, utilizará un discurso que se apoye en las intenciones de los autores e introduzca los criterios del nuevo código. La crítica no puede concebirse como una instancia independiente, gracias a sus relaciones con distintos engranajes —entre ellos las universidades, los periódicos y las editoriales, entre otros—, su discurso es diverso y amplio. Dubois afirma que la autoridad crítica contemporánea es ejercida, principalmente, por parte de los profesores e investigadores de las universidades por medio de coloquios, debates, publicaciones, congresos y otras modalidades de participación. Por su parte, las academias, de acuerdo con su nivel de consagración, cumplen con la función de proferir los veredictos a través de su jurisdicción, a saber, premios, condecoraciones (consagración), y realizan la cooptación de jurados que, por lo general, son también escritores. Con el sustentáculo de los medios masivos de comunicación, las academias instauran la literatura en el mundo del espectáculo.

La última instancia del esquema de Dubois es determinante para la reproducción de la estrategia institucional de ocultamiento. Es la escuela, mediante la enseñanza de las letras, la responsable de la canonización de las obras y los autores. Esta relación es abordada desde tres ángulos. El primero es “el buen uso” de la literatura, garantizado por la sumersión del estudiante en un comportamiento normativo por medio de la iniciación en el conocimiento del código literario (categorías estilísticas) que seguirá aplicando por fuera de la escuela. Paradójicamente, el movimiento escolar, a saber, el acceso de las capas bajas de la población a la educación —determinado por la historia de la alfabetización— ha marcado la división de la producción y el consumo en varios sectores. El segundo es la reafirmación del colegio (secundaria) como la instancia educativa que contribuye de manera más directa a integrar las prácticas literarias en un conjunto de normas, de modo que celebra las obras del pasado y, con base en este código, mide las obras del presente. Es el manual de literatura (una especie de museo) el principal recurso para transmitir la herencia,

[...] sin embargo, los palmares que establece y el panteón que edifica responden a criterios selectivos que no se expresan con claridad y a una definición de lo literario que nunca es consignada. Un empirismo preside su elaboración, redoblado por un dogmatismo ideológico cuyo principio es descartar, a priori, ciertos tipos de autores y obras (2014 [1978], p. 84).

Así se fija el “buen uso” y la “buena imagen” de la literatura.

La escuela, además, lleva a cabo una labor concluyente con la fijación de la función simbólica y distintiva de la literatura, pues la herencia del código literario es dispersada por ella en la sociedad a manera de *habitus*; el estudiante lector se convierte en agente de la institución: “Lo propio de dicho *habitus* es tomar por un don y por una segunda naturaleza (sensibilidad, gusto, etc.) lo que realmente es producto del dominio de un código” (2014 [1978], p. 68). La competencia desarrollada por el lector mediante el conocimiento del código literario heredado es garante del acceso privilegiado a la cultura que asegura la reproducción discriminatoria de las clases sociales. Se trata, pues, de un efecto ideológico promulgado por el uso escolar de la literatura y reforzado por el círculo familiar. Según Dubois, la familia es una institución que, en función de inculcar los códigos sociales, impone un modelo de legitimidad literaria mediante el efecto de la institución literaria (acción ideológica) que trae consigo la constitución de la biblioteca de la casa; esto significa que antes de que los estudiantes ingresen al sistema escolar, ya conocen un modelo en pequeña escala, previo al manual escolar, de la institución.

Con el concepto de *habitus* de Bordieu, Dubois señala que la percepción estética se funda en una experiencia adquirida y remite a un arbitrio cultural. Esta experiencia no está dada por una relación natural con los objetos de arte ni es producto de un don o una gracia: “a partir de que el arte se desprende de la religión y de la política, no encuentra ninguna justificación fuera de sí mismo y se ve obligado a disimular su arbitrariedad bajo la sacralización del gusto estético” (2014 [1978], p. 100). Así, remite a la elaboración de un código compuesto por categorías estilísticas que llevan a apreciar el arte a partir de unos sistemas de clasificación que pertenecen a la herencia cultural del lector o espectador y que le son inculcados de manera difusa o metódica por la familia y por el colegio. La institución literaria define en cada momento de su historia las lecturas y los modos de lectura.

## 2.3 Literaturas minoritarias

En calidad de dominante, la institución literaria hace que otras literaturas, con menos peso ideológico, se queden al margen o excluidas y dependan completamente de la "literatura legítima"; en otras palabras, solo pueden existir como tributarias de esta: "llamaremos literaturas minoritarias a las diversas producciones que la institución excluye del campo de legitimidad literaria o que aísla en posiciones marginales al interior del campo" (2014 [1978], p. 114). Estas literaturas, no obstante, son fundamentales para la institución en virtud de que, gracias a su inferioridad, permiten reafirmar la superioridad de la literatura legítima. Aunque son muy diversos los tipos de estas literaturas, tendrán siempre en común su dependencia y subordinación a la institución. Con base en esta definición, Dubois clasifica las literaturas minoritarias en cuatro grupos, a saber, 1) las literaturas proscritas, 2) las literaturas regionales, 3) las literaturas de masa y 4) las literaturas paralelas y salvajes. Las primeras son las que, aun producidas en la institución y siguiendo los códigos de esta, por diversos motivos ideológicos no alcanzan el reconocimiento y la consagración y, por lo tanto, son marginales temporal o definitivamente; una institución específica, identificable, las rechaza por medio de la censura social. Las segundas —definidas aquí específicamente en relación con la institución parisiense— se caracterizan por su distancia geográfica y cultural real respecto de las instancias de concretas (lugares) de emergencia y reconocimiento y, en consecuencia, vinculan tanto a las provincias y regiones apartadas de París como a otros países y lugares que han dependido de Francia para el crecimiento de su literatura. En esta parte Dubois llama la atención sobre la literatura de Suiza, Bélgica, Quebec y algunos países de África, y cuestiona su incapacidad de tener una literatura nacional autónoma; considera que, por sólida que pueda ser la vida literaria allí, no deja de depender de la institución literaria francesa, de la centralización del poder legítimo de la literatura.

Las literaturas de masa son aquellas que se encuentran por fuera de la jurisdicción del sistema literario, aunque no por ello existe una línea impenetrable que las divida violentamente de la literatura cultivada. Su principal diferencia radica en el modo de producción, pues son: 1) mercancías destinadas al éxito y a la venta expedita, 2) responden a las demandas de los grandes públicos, 3) sus productos asumen normalmente formas estandarizadas y estériles (series, colecciones, folletines, etc.), 4) el trabajo de los creadores es semicolectivo y semiónimo, y 5) la crítica no proyecta sobre ellas sus veredictos; más bien, sobre ellas actúan códigos técnicos menores que les otorgan el reconocimiento. Sin embargo, las literaturas de masa participan paralelamente de la familia, de la escuela y de las editoriales y los libreros como lugares de reconocimiento y lanzamiento para el éxito económico demandado por las leyes del mercado. Asi-

mismo, la ideología de la clase media es la que predomina en estas literaturas y se transmite de capa en capa social hasta el punto de que todas las clases sociales leen literaturas de masas.

Por último, Dubois llama literaturas paralelas y salvajes a "aquellas que no participan de ninguna de las redes de producción y difusión descritas anteriormente. Estas literaturas se expresan de manera más o menos espontánea y se manifiestan a través de canales muy específicos" (2014 [1978], p. 105). Puesto que no participan de las redes de comunicación literaria, estas expresiones personales y espontáneas (graffitis, panfletos, eslóganes, aforismos, anuncios, voz del poeta de domingo, etc.) son paralelas a la institución y no tienen una repercusión concluyente en el plano social.

## 3. Consideraciones finales

La teoría de la institución literaria de Dubois constituye, a mi modo de ver, un estudio más sistemático y claro sobre la esfera literaria que el consumado por Bourdieu en *Les règles de l'art*. Si bien se trata de dos conceptos distintos, institución y campo se ciñen a un momento determinante para la autonomización del campo literario en Francia (siglo XIX y principios del XX); hablar en términos de institución literaria, aterrizar y visibilizar su estructura, mostrar las principales instancias que la conforman y otros engranajes sociales que establecen relaciones determinantes con ella (como la escuela o la familia) resulta una contribución cardinal en el campo de las teorías institucionales de la literatura. Asimismo, la armazón de aparato ideológico que sostiene su funcionamiento, más el develamiento de la utopía de su no funcionalidad, completan el triple revestimiento —ideología en términos de Althusser, organización autónoma y sistema socializador— que sustenta el concepto de la institución literaria. A riesgo de utilizar un concepto por lo demás generalizado y desestimado en la sociología, Dubois, con *L'institution de la littérature*, cumple con el objetivo de servir a la introducción de la sociología del hecho literario. En vista de que su trabajo, como lo advirtió el crítico belga, alcanza a abarcar únicamente un período tan corto y tan importante, la aplicación del concepto de institución literaria a épocas anteriores o posteriores no está contenida en su investigación, pero no por ello está negado el carácter instituido que antecedió la autonomización de la esfera en Francia: lo que es objetado por Dubois es que pueda aplicarse el sentido estricto del término "institución", que surgió en el siglo XIX, a la organización social de la literatura en, por ejemplo, el Medioevo o el Renacimiento.

El autor afirma —y coincido en esto con él— que el carácter instituido de la literatura está dado por su evolución histórica; de esta manera, es posible convenir en que tal carácter muta en virtud de la transformación de la sociedad. Esta importante tesis, empero, no impide que Dubois asimile la institución literaria a una sola (independientemente de las formas de estructuración que haya sufrido con el tiempo) y considere las demás literaturas como minoritarias y subordinadas a su dominio ideológico. De igual modo, la institución de la literatura abarca exclusivamente el producto escrito literario, no tiene en cuenta la literatura oral, su carácter instituido primigenio y su existencia paralela (aunque menos solidificada) a la literatura escrita moderna y contemporánea. Otra teoría institucional podría proponer considerar que aquellas literaturas que el teórico belga llama “paralelas” son producto de la otra institución literaria de tipo marginal que constituye un aparato ideológico autónomo, cuyo funcionamiento es equivalente al de la institución literaria dominante.

Dubois no pretendía hacer sociología del texto literario ni sociocrítica del discurso literario, así como tampoco se propuso explícitamente hacer filosofía de la literatura, pero su tesis de que la literatura es una estructura social pone de manifiesto el temple ontológico que subyace a su introducción a la sociología de la literatura. Quiere decir ello que hay una respuesta por parte del crítico belga a la pregunta por la naturaleza de la literatura que resuelve de manera antirrealista, esto es, aquello que hace que la literatura sea tal se encuentra por fuera del texto literario.

Por otro lado, según algunos estudiosos de la obra de Dubois —principalmente aquellos que reaccionaron a la primera publicación en español de *La institución de la literatura*, entre ellos Alejandro Quin—, los mecanismos institucionales característicos del funcionamiento de la literatura moderna analizados por Dubois perdieron su fuerza con el capitalismo tardío; de igual forma, ya no hay luchas reales por el poder simbólico en la producción y tampoco hay escuelas literarias con programas estéticos definidos ni mecanismos de consagración concretos:

La reciente producción literaria suele desbordar las antiguas fronteras entre literatura legítima y marginal, o entre alta y baja cultura (fronteras que le eran inherentes a la institución), privilegiando en cambio la hibridación de géneros, el reciclaje de temas, estilos y lenguajes, para insertarse en lo que la crítica argentina Josefina Ludmer acertadamente ha calificado de “fabricación del presente” (Quin, 2014, p. 210).

Considero que, aunque Quin tiene razón en que la reciente producción literaria ha flexibilizado las fronteras entre el gran campo de producción y el campo de producción restringida y, por lo tanto, entre la literatura cultivada y las literaturas minoritarias, la distancia aún está presente. La esfera restringida permanece y trata de sostener su autonomía. Para ello cuenta con mecanismos de consagración específicos —aunque más variados—: esto es, las instancias o los engranajes son concretos, solo que no exactamente iguales a los del siglo XIX y comienzos del XX. Como ya se ha mencionado, Dubois nunca consideró la posibilidad de que la institución literaria fuera inmune al paso del tiempo y, por lo tanto, estática y cerrada; por el contrario, vio en ella un sistema autónomo y relacional cuya constitución y comportamiento es susceptible a los cambios sociales históricos. En este sentido, la lucha por el poder simbólico, aunque conserve la forma concebida por Dubois y pueda funcionar también de otras maneras, sigue estando presente en la institución. Las escuelas literarias no han sucumbido, sino que han mutado en virtud de programas estéticos —principalmente avocados a la supremacía de ciertos géneros y subgéneros literarios y a la experimentación ecléctica— que se desarrollan en cabeza de movimientos, grupos de investigación, comunidades de estudios literarios nacionales e internacionales, congresos literarios regulares, cenáculos, entre otros, como ya anticipaba Dubois. La propuesta de Dubois no deja de ser un estudio completísimo, de sumo rigor y detalle a la hora de responder a distintos problemas o preguntas que puedan surgir respecto a la literatura pensada como una institución. Una filosofía institucionalista de la literatura deberá ampliar el panorama con las nuevas formas asumidas por los engranajes de las instituciones literarias y sus agentes; además, convendrá en incluir el fenómeno de la literatura electrónica y su funcionamiento, y la amplitud de los públicos, entre otros hechos. Por último, tendrá que contrastar los elementos ofrecidos por las teorías de Bourdieu y Dubois, con el fin de ofrecer una mejor perspectiva filosófica del problema de la naturaleza del hecho literario.

Acerca del texto literario, Dubois reprocha el hecho de que los estudios sociológicos que sobre este se han realizado, principalmente desde la sociocrítica de Falconer y Mitterand (1975) y Duchet (1969), han concedido tanta prioridad al texto que no han podido trascender más allá de los límites internos del mismo y han obviado la relación estrecha con su historia. En este sentido, sostiene que los componentes textuales se definen en relación con las condiciones de la actividad literaria, su producción y la posición del escritor (el efecto de refracción que la institución arroja sobre el escritor). El texto literario se define en relación con el género al que pertenece y por este motivo es un portador de signos ins-

titucionales. El texto literario es, pues: 1) un lugar de transformación del significado y de reproducción del sentido y 2) un objeto abierto compuesto por discursos. De todos los componentes del texto, el que asume un papel inmediato en la designación del estatuto del texto literario es la presentación del libro: portada, título, nombre del editor, género, etc. Sin leer aún la obra, ya hay una legitimidad y un estatuto anticipado por estos datos. Los títulos o subtítulos (marcas metatextuales) también codifican el género y fijan el sentido público de la obra. Las temáticas abordadas y el estilo del autor —principalmente este último— dan cuenta del movimiento o programa estético preconizado y por ello son determinantes en la designación del estatuto literario del texto.

Dubois dedica tres páginas de las poco más de ciento cuarenta que componen el libro al estatuto del texto —capítulo 8, de la institución de la literatura—. En este punto, puede reprocharse —tal como él lo intuyó— que su investigación abarca de manera secundaria el texto literario y se concentra, capitalmente, en las instancias o los engranajes que componen la estructura de la institución. Esto, sin embargo, lo que hace es reforzar la idea de que el texto literario no es la literatura, sino que es un producto de la institución literaria. Diferente es la concepción del estatus de obra literaria según Dickie, pues la elaboración de un objeto o la intervención de un objeto natural o superficial es la que permite conseguir el estatus de la obra de arte (en sentido clasificatorio); de esta manera, una condición de suficiencia y necesidad de la obra de arte es la *artefactualidad*. Transmitida esta idea al caso particular de la literatura, la obra literaria, en cuanto artefacto, es un texto. En este punto es fundamental recordar que para Dickie la literatura sería un sistema del mundo del arte o marco para la presentación de una obra literaria por parte de un escritor a un público del mundo del arte (el público del sistema literario). Ambas teorías, la de Dubois y la de Dickie, entienden la obra literaria como producto de un sistema (institución literaria y sistema literario, respectivamente), pero la teoría del filósofo norteamericano concibe la acción de crear arte como una institución-acción, cuyos participantes nucleares, a saber, artista, público y obra, son los protagonistas. Las instituciones-persona, tales como editoriales, salones, escuela —que serían las más importantes para el teórico literario belga— son para Dickie secundarias y por lo tanto complementarias.

En síntesis, se trata de dos teorías institucionales distintas. La filosófica, preocupada por el problema ontológico del arte en general, concluye que hacer arte es una institución-acción; la sociológica, supone que la literatura es una institución que, podríamos añadir, si bien no rechaza la institución-acción, funciona, fundamentalmente, como una institución-persona, compuesta, a su vez, por

otras instituciones-persona. Mi punto de vista al respecto es que en la naturaleza institucional de la literatura coexisten ambas formas de pensar la institucionalidad y, por consiguiente, deben abordarse, de manera sistemática, en una única teoría. Dubois, aporta pues, en torno a las instituciones-persona, lo que hace falta a la teoría de Dickie para ser más sólida.

## Referencias

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1992). *Les reglès de l'art. Génese et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1993). *The field of cultural product: Essays on Art and Literature*. Estados Unidos: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Genève: Droz.
- Bunge, M. (2004). *Emergencia y convergencia: novedad cualitativa y unidad del conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Materia y mente: una investigación filosófica*. Pamplona: Laetoli.
- Dubois, J. (1978). *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor.
- \_\_\_\_\_. (2014). *La institución de la Literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Quin, A. (2014). *Dubois, Jacques. La institución de la literatura*. Trad. J. Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014, 154 p. *Lingüística y literatura*, (66), 209-217.
- Reyes, R. (2009). *Diccionario crítico de ciencias sociales: terminología científico social*. Madrid: Plaza y Valdés.

## Capítulo VI.

# Una *biofilosofía* de las imágenes y de la cultura visual

*Cristian C. Vélez*

Este capítulo se propone mostrar, en el marco de una *biofilosofía*, que nuestra propensión histórica a las imágenes constituye el resultado cultural de la preeminencia natural del ojo en nuestra organización mental y sensorial. Esto implica no que actualmente experimentamos una contingente cultura de la imagen, sino que por necesidad natural nuestra especie constituye una “civilización visual”. Se intentará establecer, pues, una perspectiva naturalista de la cultura visual en términos de una teoría *enactiva* de la imagen. Dicha teoría define las condiciones ontológicamente necesarias para el acaecer de toda imagen y de todo medio visual, y las condiciones de posibilidad para la existencia y subsistencia de la cultura visual: un subsistema simbólico en el que estarían incluidas tanto las imágenes profanas de la cultura popular como las imágenes consagradas de las artes visuales.

## 1. Una concepción de la cultura visual y de su relación con la historia del arte

Creemos que el ser humano se distingue de los animales, entre otras tantas cosas, porque es la única especie que produce imágenes: artefactos visuales organizados por procedimientos técnicos de los cuales carecen las demás especies zoológicas. Existe, sin embargo, un debate crucial sobre la naturaleza de las imágenes —y otros dispositivos visuales— respecto al papel que desempeñan y han desempeñado en la historia del hombre. Los historiadores del arte y los científicos sociales que han abordado la cuestión tienen más puntos de divergencia que de convergencia a propósito de sus explicaciones. Pero se coincide en observar que en nuestro tiempo es evidente una determinación visual de la cultura y se ha llegado a afirmar, justificadamente, que nos encontramos en la “era de la civilización de la imagen”. En este panorama, la filosofía moderna no ha mostrado demasiado interés en reconocer las imágenes como productos universales al hombre. En lo que sigue, nos proponemos una posible explicación filosófico-*enactivista*, o basada en la biología de la cognición, del papel de las imágenes visuales en la conformación de la cultura.

Empezaremos por recordar que el mundo de las imágenes y de otros productos visuales compone la cultura visual. En esta declaración se sobrentiende que el concepto de “cultura visual” es usado en sentido fenoménico y no en sentido disciplinar, esto es, como un término que designa un campo de fenómenos culturales relacionados con hechos visuales y no un campo de estudios culturales. Sin embargo, actualmente hay una tremenda ambigüedad en el uso del término “cultura visual”, porque algunos de los impulsores del campo emergente de los así llamados “estudios visuales” hablan indistinta y confusamente de cultura visual para designar ese campo de estudios, mientras que otros lo emplean para designar un moderno conjunto de problemas sobre lo que llaman “la visualidad”.

Eilean Hooper-Greenhill dice, por ejemplo:

La cultura visual trabaja hacia una teoría social de la visualidad, centrándose en preguntas sobre qué se hace visible, quién ve qué, cómo el ver, el saber y el poder están interrelacionados. Examina el acto de ver como un producto de las tensiones entre las imágenes externas u objetos, y los procesos internos de pensamiento (2000, p. 14).

Esta perspectiva de la cultura visual se acoge a la caracterización en sentido disciplinar de Jenks (1995) como una “teoría social de la visualidad”, enfocada

tanto en el estudio social de los productos visuales, como en las influencias o determinaciones culturales y sociales en el proceso de la percepción visual. Así concebida, la cultura visual constituiría una teoría culturalista en el marco de los estudios visuales como subdominio de las ciencias sociales (en un claro enfoque antinaturalista). Un par de años después, William J. T. Mitchell intentó clarificar esta confusión así: “Creo que es útil desde un principio distinguir entre los estudios visuales y la cultura visual como, respectivamente, el campo de estudio y el objeto u objetivo de estudio. Los estudios visuales son el estudio de la cultura visual” (2002, p. 166).

Claramente, Mitchell quería evitar tratar el concepto de “cultura visual” como un campo de estudio y sugirió entender este concepto en sentido fenoménico, como un conjunto de problemas de los que se ocupan los estudios visuales. Es interesante observar que aquí Mitchell había sugerido que tales estudios debían poder mostrar que la cultura visual era el resultado, no tanto de una construcción social de la visión —como lo pretende el culturalista—, sino de la construcción visual de lo social. Además, se inclinaba a pensar que la inversión de la tesis del culturalismo (apoyada en un claro constructivismo sociológico), debía llevar a admitir que los modos de organización social en el mundo humano están determinados *naturalmente* por el hecho de que somos organismos vivientes, en lo fundamental, visuales; esto quiere decir que la construcción visual de lo social tendría un trasfondo biológico. En sus palabras:

En resumen, un concepto dialéctico de cultura visual no puede contentarse con una definición de su objeto como construcción social del campo visual, sino insistir en explorar la reversión quíastica de esta proposición, la construcción visual del campo social. No es sólo que vemos de la forma en que lo hacemos porque somos animales sociales, sino también que nuestros arreglos sociales toman las formas que tienen porque somos animales que ven (2002, p. 171).

Asimismo, Mitchell asumirá que la visión es el sentido más preponderante en el ser humano, aunque admite que la comprensión del contenido de los procesos visuales requiere la intervención operativa de otras modalidades sensoriales. La evidencia de las ciencias cognitivas actuales lo ha llevado a afirmar que no hay medios puramente visuales, por ejemplo, imágenes puras. Esta conclusión en su estudio sobre los medios visuales, que se vale de acotaciones científico-naturalistas, lo lleva a sostener también que los estudios visuales no se agotan en una “teoría social de las imágenes”, no solo porque el campo de la “visualidad” sería más amplio que el que conforman las imágenes, sino porque deben incorporar y tratar con las explicaciones sobre cómo nuestros condicionamientos biológicos han desempeñado un papel soberano —especialmente la visión— en

la construcción de la vida social. Posteriormente, al reafirmar su postura de que la cultura visual constituye el campo de investigación histórico-crítica de los estudios visuales, Mitchell (2005) ha vuelto a insistir en la necesidad de asegurar las explicaciones desde un punto de vista irreductiblemente culturalista, sin dejar de lado otras explicaciones naturalistas de los fenómenos visuales y de su rol sobre los hechos culturales<sup>93</sup>.

En el presente capítulo también se asumirá el concepto de “cultura visual” en sentido fenoménico u ontológico, adoptando el punto de vista de que la cultura visual es el objeto de análisis de los estudios visuales en sentido multidisciplinar. Por lo tanto, concuerdo en que este campo emergente de estudios culturales no solo no puede ignorar que los hechos culturales tienen determinantes naturales —lo que es presuponer una perspectiva espiritualista de lo cultural como resultado etéreo del “espíritu” y sobre la cual no operan procesos materiales y concretos—, sino que debe partir del hecho de que la visión es el sentido superior en el hombre y que ha jugado un papel clave en la construcción del mundo social.

Asumamos ahora que la cultura visual es un campo de problemas en relación con las imágenes y otros productos visuales sin iconicidad, cuya naturaleza depende del modo en que pensamos y actuamos, por el hecho de ser “animales visuales”. Una primera pregunta relevante sería: ¿cuándo se habría originado este campo problemático? Es decir, ¿cuál es el origen histórico de la cultura visual? Hay una convención generalizada a considerar el trabajo de Alpers (1983) como el primer ensayo moderno donde se emplea explícitamente el concepto de “cultura visual” para describir la situación de la representación visual en la pintura holandesa del siglo XVII. Alpers señalaba que su trabajo no se centraría en un estudio histórico del arte holandés, sino en la cultura visual holandesa, y señaló que la inspiración de este neologismo le había venido de Michael Baxandall, particularmente por su concepto de “ojo de la época” (“*period eye*”), introducido en su estudio (1972) sobre la pintura renacentista italiana.

<sup>93</sup> En una parte clave de su ensayo, señala: “La cultura visual es el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual como tal. No trata simplemente de enganchar el concepto inexplorado de ‘lo visual’ a una noción de cultura sólo ligeramente más reflexiva —es decir, la cultura visual como el flanco del ‘espectáculo’ de los estudios culturales—. Una característica más importante de la cultura visual ha sido el sentido en el que este tópico ha requerido un examen de las resistencias a las explicaciones puramente culturalistas, a las investigaciones sobre la naturaleza de la *naturaleza visual* —las ciencias de la óptica, la complejidad de la tecnología visual, el *hardware* y el *software* del ver” (Mitchell, 2005, p. 264).

Como es sabido, con el concepto de “ojo de la época” Baxandall designó la expresión del estilo visual de una época reflejada en su producción pictórica y en la cual se manifestarían los hábitos visuales de la vida cotidiana en ese período. Baxandall consideró, acertadamente, que el sentido de la vista era el órgano principal de la experiencia humana y observó que había una estrecha relación entre los hábitos de la experiencia social de la visión y las representaciones visuales en las se dejaba su registro. Las imágenes eran, pues, el registro social de una época. A partir de esta idea, Alpers quiso mostrar cuál era el “ojo de la época” en el contexto de los Países Bajos hacia el siglo XVII. Empleó, en este sentido, el término de “cultura visual”, sugiriendo que la producción pictórica holandesa de ese período debía ser analizada con base en su propia “economía visual” y no bajo el modelo de estudio alegórico del arte italiano de los siglos XIV y XV.

De este modo, Alpers había advertido que el arte renacentista italiano obedecía a un modo de experiencia social en que la representación visual aparecía ligada a una preponderante función simbólica y que los historiadores del arte habían empleado este paradigma de interpretación para la imagen pictórica holandesa del siglo XVII. Sus esfuerzos se concentraron en mostrar que la cultura visual holandesa había registrado una economía visual diferente en la que lo simbólico, dominada por una mentalidad espiritualista, cedía ante la preponderancia de lo empírico en virtud del influjo social de la mentalidad científica que había afectado el norte de Europa. Al mostrar que la imagen había tomado en la cultura holandesa una significación descriptiva mediante el privilegio de procedimientos “cartográficos” de descripción de las texturas, los colores y las formas del mundo que no buscaban simbolizar, sino mostrar, Alpers ratificaba la idea de que la producción pictórica es una forma de autorrepresentación social de la experiencia visual.

En última instancia, el trabajo de Alpers condujo a la conclusión de que la cultura visual sobrepasaba los límites del campo del arte. Pero esto significaba también, si nos detenemos a pensar en ello, que la cultura visual había nacido con los primeros modos de representación visual en la historia de la civilización humana, desde que se tuvo la posibilidad de producir imágenes para autorrepresentar la experiencia visual cotidiana. Por consiguiente, el origen de la cultura visual es tanto más antiguo o posiblemente paralelo a la historia del arte. Pero, como se verá, esta versión “antropológica” del surgimiento de la cultura visual enmarcada en una historia de las imágenes no es después de todo la que ha hecho carrera en el ámbito de los estudios visuales.

Según la narración mayormente aceptada, la historia de la cultura visual habría iniciado a mediados del siglo XV con la invención de la imprenta. Al parecer, la



cultura visual surgió con las nuevas posibilidades técnicas para la reproducción y masificación de productos estéticos visuales que, por su modo pervertido y profano de producción mecánica, no llegarían a ser parte del concepto de arte según la institución artística ideológicamente dominante para entonces. Así, la cultura visual habría surgido en la sociedad industrial como un nuevo reino de productos culturales de naturaleza visual que carecían de aura, de unicidad y de una esencia trascendente desvelada por la mano de un genio; por lo tanto, constituyó el origen de cierto conjunto de productos visuales profanos (no artísticos) que solo exhibían la frivolidad de las máquinas.

La noción de "cultura visual" tendría, pues, fuertes nexos con las nociones de "cultura popular" y de "artes industriales", con las que comparte el hecho de estar conformada por simples productos de valor de intercambio y de consumo masivo, pero no de obras de arte. Por supuesto, el origen de la fotografía moderna, el cine, la televisión y los ordenadores habría conducido históricamente a transformaciones técnicas y estéticas en los medios de visualización que han terminado en la actual explosión y omnipresencia de los productos visuales, es decir, en la expansión del mundo de la cultura visual. Se supone, entonces, que los productos de la cultura visual no son objetos de la institución del arte y, por tanto, que la historia de la cultura visual y la historia del arte no son correlativas. Sin embargo, el influyente trabajo de Mirzoeff (1999), que suele ser citado en defensa de esta perspectiva de la cultura visual centrada en las innovaciones de las tecnologías visuales, también indicaría que la cultura visual no es una simple invención moderna. Si bien el enfoque de Mirzoeff sobre la cultura visual está orientado a los "acontecimientos visuales" mediante los cuales un espectador busca información y placer en relación con una tecnología visual, no restringe su noción de "tecnología visual" a los aparatos modernos para la reproducción masiva de imágenes, sino que se refiere a cualquier forma de "aparato diseñado para ser observado", desde la pintura al óleo hasta los dispositivos digitales.

En este sentido, las antiguas pinturas rupestres, que se suelen tratar inadecuadamente como ejemplares del "arte primitivo", exhiben ya una tecnología visual que posibilitó la creación de imágenes como dispositivos de visualización de su primitivo sistema cultural. Asumo aquí el punto de vista de que la cultura visual es tan vieja como las imágenes; de hecho, sostenemos que constituye un subsistema visual de significación en el espacio de la vida social. Por ello, pienso que la cultura visual no solo sobrepasa las fronteras institucionales del arte, sino que la historia del arte solo ha podido ocurrir en el sistema de la cultura visual. De manera más concreta, consideramos que la categoría de "arte" no es más que un modo de clasificación de productos de la cultura visual que parte siempre de

un cuerpo de valores en principio cambiante e históricamente articulado, y que está destinado a la apreciación estética y simbólica de esos productos para otorgarles un reconocimiento institucional.

En consecuencia, no compartimos la visión pesimista de Buck-Morss (2005), para quien la explosión actual de los productos de la cultura visual terminará por "liquidar" la historia del arte. Mucho menos compartimos ingenuamente una visión optimista como la de Rampley (2005), quien cree que la historia del arte no puede ser aniquilada por la cultura visual simplemente porque no se restringe a las imágenes, o peor aún, porque los estudios visuales solo serían una adición, una extensión académica de la disciplina de la historia del arte. Mantenemos que la institución del arte opera al interior del sistema de la cultura visual, como lo siguen mostrando los movimientos del *pop art* y el *concept art*, herederos del modernismo y del dadaísmo. Sabemos que la mayor parte de las vanguardias han socavado tan profundamente los valores y las reglas de la institución contemporánea del arte —a la que han llegado circularmente a reconvertir—, que incluso los objetos visuales de origen industrial o de valor funcional e instrumental han llegado a recibir el reconocimiento convencional de obras de arte.

Los filósofos del arte como Danto, Dickie, Carroll o Levinson no dudarían en sospechar de la división radical entre productos de cultura visual y objetos de las artes visuales, y personalmente sospecho de la división tajante entre historia de la cultura visual e historia del arte. Con todo, los estudiosos de la cultura visual describen su relación con la historia del arte como una situación problemática. Moxey (2001, 2008), por ejemplo, ha señalado que, en virtud de que la institución del arte demarca los límites de su actividad con base en una "agenda ideológica", las fronteras que define frente a la cultura visual son borrosas. De hecho, Moxey considera que la actitud de la institución del arte es colonialista: importa y se apodera, asignándoles el estatuto de "arte", de productos de la cultura visual que nunca han tenido pretensiones estéticas de *artisticidad*, tanto en el mundo occidental como en el no occidental.

Claramente, la institución artística, bajo la dirección disciplinar de la historia del arte, ha hecho los límites del concepto de arte suficientemente borrosos y flexibles para autodeterminarse como el representante de una actividad globalizada y universal capaz de juzgar la "actividad" y la "producción *artística*" de cualquier cultura. Un ejemplo de esta irónica actitud se concreta en el comportamiento de la institución museística, capaz de exhibir en el mismo espacio expositivo ciertos productos del canon artístico, como reconocidas pinturas del renacimiento o muestras consagradas de arte moderno, junto a máscaras

funerarias, canoas, objetos de alfarería, accesorios decorativos y rituales, etc., de culturas aborígenes para las que el concepto de arte (o de valor apreciativo estético-simbólico) es inexistente.

La presente exploración parte del presupuesto según el cual la actividad de la institución del arte se realiza en el marco del sistema de la cultura visual y, en consecuencia, la historia del arte solo es un destacado fragmento de la cultura visual en general. De allí que el problema realmente interesante no sea cómo se relaciona la historia del arte —o de los productos institucionalmente clasificados y reconocidos como tal—, y el mecanismo de la cultura visual, sino en qué consiste la naturaleza y cómo funciona el mecanismo de esta última. En esta dirección, se rechazará aquí el enfoque culturalista de que el concepto de “cultura visual” correspondería a un agregado de productos basados en elementos visuales que se han originado en el seno de las sociedades modernas, e intentaré desarrollar una hipótesis biológica según la cual la cultura visual constituye un sistema visual de significación inherente a la mente humana.

Tal hipótesis se opone, así, a la idea de que la cultura visual es un simple conjunto inerte de objetos, porque así entendida no pasa de ser más que un puñado de artefactos visuales que no parecen seguir ninguna lógica ni estar determinados por algún mecanismo intrínseco. La cultura visual no es un agregado asistemático de cosas desconectadas entre sí, ni ausentes de relaciones sociales objetivas. Sugiero que la cultura visual es un sistema emergente de la autoorganización social y un fenómeno con patrones de comportamiento comprensibles; y, finalmente, que el sistema de la cultura visual es antropológicamente universal, aunque históricamente cambiante, y que se habría originado con las imágenes primitivas, es decir, que estaría presente desde los orígenes mismos de nuestra civilización.

## 2. La naturaleza de la mente: el trasfondo biológico de la civilización de la imagen

Como he señalado, me propongo entender por cultura visual no un cúmulo desordenado e inconexo de productos culturales de naturaleza visual, sino un sistema de significación superveniente al espacio social de la vida humana y organizado por agentes de visualización interconectados que llamaré “medios visuales”; en otras palabras, sugiero entender la cultura visual como el completo subsistema visual de la cultura. Aquí los medios de significación visual, de los

que resaltan por excelencia las imágenes, son tomados como agentes de visualización que constituyen las partes mínimas de la cultura visual, los elementos ontológicamente básicos que componen el sistema visual de significación. Pero sostenemos que la cultura visual, en la medida en que constituye un sistema, posee unos mecanismos intrínsecos de producción, y que esta fuente que determina su producción y subsistencia está naturalmente articulada a la prioridad biológica de la visión en la organización cognitiva del ser humano.

Para adentrarnos en esta perspectiva biológica, he de señalar inicialmente que nosotros creemos que las imágenes deben ser tomadas como esenciales al hombre, es decir, que son universales en un sentido antropológico. En la historia cultural de las imágenes —desde las imágenes primitivas fabricadas con propósito de culto a las actuales imágenes digitales enfocadas al entretenimiento—, solo la imagen “artística” ha merecido ser objeto de indagación filosófica. Las imágenes profanas o no artísticas (las no institucionalizadas de acuerdo con el régimen de legitimación de cada época) parecen no constituir algo digno de tratamiento filosófico alguno. De hecho, el fragmento de filosofía que estuvo tradicionalmente dedicado a la imagen artística pertenecía a la filosofía del arte; aquí debo mostrar que los postulados ontológicos sobre las imágenes, en general, solo son justificables mediante argumentos de una filosofía biológica de la mente: las imágenes son abordadas como un medio de significación constitutivo de la cognición humana, porque nuestra mente es fundamentalmente visual. Esto quiere decir que las acotaciones sobre la naturaleza del sistema de la cultura visual que se proponen aquí han de valer tanto para imágenes no artísticas como para las artísticas, y muestran el trasfondo biológico que ha determinado el desarrollo histórico de la visualidad, para evocar el concepto de Foster, hasta el estado actual de la cultura visual occidental.

Obsérvese, pues, que ha surgido recientemente una tendencia que busca reivindicar la centralidad antropológica de las imágenes en general, ubicándolas en el centro de flujo de la vida social. Algunos teóricos, como Mitchell (1994) y Boehm (1994), han pretendido poner en evidencia un giro pictórico o icónico en las sociedades modernas. Este giro consistiría en que actualmente experimentamos la conversión en una civilización de la imagen: nuestra cultura se encontraría totalmente dominada por las imágenes a escala global gracias a las posibilidades técnicas, a tal punto que se ha producido un desplazamiento radical de la producción cultural hacia lo visual. Frente a esto, el punto de vista defendido aquí es que la preponderancia cultural de lo visual que parecemos experimentar hoy, ciertamente se debe a una mayor capacidad técnica que hizo posible la proliferación de las imágenes y los dispositivos visuales, pero no creemos que

sea un mero fenómeno tecnológicamente contingente, sino que ha estado condicionado de manera natural por el papel fundamental de la percepción visual en la estructura de la mente humana. De hecho, consideramos que la racionalidad humana —y sus productos simbólicos sociales, a los que se circunscriben las imágenes— constituye un modo de conducta cognitivamente articulada a nuestra organización sensorial como especie zoológica.

Si bien gran parte de nuestra actividad visual depende del trabajo conjunto con otros órganos sensoriales, que da lugar a lo que se conoce como *integración multisensorial*, en el hombre, en tanto que especie zoológica —y no como la criatura espiritual y divina que las filosofías antinaturalistas asumen que es—, la visión ha sido la función sensorial prioritaria en la conformación de la cognición. Esto ha conducido —por vías estrictamente biológicas— a determinar una forma de pensar y actuar fundamentalmente basada en la visión, y dicha forma de racionalidad corporizada condiciona *a priori* todo intento cultural de construir una versión simbólica de la experiencia del mundo. En otras palabras, es posible mostrar que estamos estructuralmente determinados a pensar según el modo como pensamos, por el lugar que ocupa la percepción en la organización de nuestra mente y en nuestro plan corporal, y en virtud de que parece haber buenos argumentos científicos para pensar que la mente es un sistema emergente del cuerpo; tal carácter corporizado de la vida cognitiva implica que la construcción dinámica de los procesos mentales dependerá del flujo de la experiencia y, en efecto, no puede haber experiencia alguna sino a través del cuerpo y los órganos sensoriales<sup>94</sup>.

Imaginar que podemos pensar de otro modo, pensar y actuar sin valernos de la experiencia sensorial (y sobre todo visual), implicaría cambiar la organización de nuestra cognición y, en consecuencia, la estructura de nuestro cuerpo, de modo tal que se alterara correlativamente la experiencia del mundo y sus formas de simbolización. Pero esto no es un proceso simple, requeriría grandes y demorados cambios evolutivos; por lo tanto, debemos reconocer axiomáticamente el hecho de que la visión es un factor determinante de la condición humana. Dicha tesis es una formulación antropológica general articulada a un cuerpo de afirmaciones que cuentan con suficiente evidencia en su apoyo: 1) que la visión es el sentido biológicamente prioritario en la especie humana; 2) que el sentido de la vista está en la base de la organización de nuestra mente; 3) que un gran

<sup>94</sup> Sobre el papel fundamental de la percepción en la organización de la mente como proceso corporizado, sugiero consultar algunos trabajos de los teóricos del enfoque *enactivo* de la cognición corporizada, especialmente Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press; y Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.

componente del pensamiento humano está constituido visualmente; y, en consecuencia, 4) que este sustrato visual de la racionalidad humana ha establecido la condición determinante para la constitución visual de la cultura<sup>95</sup>.

Ahora bien, para empezar a clarificar ontológicamente la naturaleza de las imágenes y el fundamento antropobiológico del sistema de la cultura visual, debo presentar de manera breve el marco teórico de la filosofía de la mente con la que estoy comprometido. En principio, mencionaré que la tesis que mantengo, a saber, que el pensamiento humano (y la cultura) es visual, no es completamente original. Además del hecho de que las ciencias cognitivas modernas, principalmente en la corriente de la teoría *enactiva* de la mente, han mostrado que la percepción es básica para la configuración de lo mental, también los estudiosos de la psicología del arte habían intentado mostrar una esencia visual del pensamiento que parecía constituir la fuente de todos los simbolismos artísticos visuales. Así, sabemos que Arheim (1969) se había propuesto probar que la percepción misma era una forma de pensamiento. El punto de partida de Arheim fue denunciar que tanto la tradición filosófica como la científica, desde la antigua Grecia hasta su tiempo, habían asumido que la percepción precede y es por naturaleza distinta al pensamiento. Sin embargo, Arheim se propuso evidenciar que el conjunto de operaciones cognitivas que tienen lugar en la elaboración del pensamiento conceptual actuaba también en la interpretación del material sensorial; por ende, al proceso resultante, a saber, la percepción, le debían ser constitutivos unos procesos intelectuales que conducían a afirmar que “la percepción visual es pensamiento visual”<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Para algunos argumentos enactivistas sobre la prioridad de la visión en la arquitectura cognitiva y sensorial humana, también puede revisarse Noë, A. (2004), mientras que para argumentos filosóficos desde diferentes enfoques de la ciencia cognitiva, consúltese Noë, A. y Thompson, E. (2002). *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press. Desde una perspectiva fenomenológica, véanse los ensayos “La nobleza de la vista. Una investigación fenomenológica de los sentidos” y “*Homo pictor*: la libertad de la imagen”, ambos en Jonas, H. (1966). *The phenomenon of life: Towards a philosophical biology*. Evanston: Northwestern University Press. A propósito, este trabajo de Jonas tuvo una fuerte influencia en la obra de Varela y, subsecuentemente, en el enfoque *enactivo* de la cognición que constituye la base teórica para nuestra *biofilosofía* de las imágenes.

<sup>96</sup> Para probar su tesis de que la percepción es pensamiento visual, Arheim (1969) empezó por plantear un modelo amplio de cognición que resultara apropiado. Para ello rechazó la concepción estrecha de “cognición”, típica de la psicología y la filosofía computacionista, que excluía a la percepción. Su propósito era ampliar la noción de cognición —base para la definición del pensamiento— a fin de que incluyera la percepción sensorial. Así, entendió por “cognición” todas las operaciones implicadas en la recepción, el almacenaje y el procesamiento de la información; por ejemplo, la percepción, la memoria, el aprendizaje, etc. De ese modo, estableció que la cognición debía ser el conjunto de operaciones mentales que intervenían en la interpretación de la información sensorial, idea que conducía a que no existía ningún proceso inherente al pensamiento que no operara en la percepción y, por ello, que la percepción visual era pensamiento visual.

La tesis arheimniana de que hay pensamiento visual —y posiblemente un más general “pensamiento sensorial”—, en virtud de que la percepción es una ejecución activa de la cognición, puede ser generalizada, según creemos, para presentar un modelo amplio de racionalidad de lo viviente. Así como Arheim denunció que la tradición había estado ligada a una idea estrecha de pensamiento conceptual, creo particularmente que estamos restringidos hoy a una noción estrecha de racionalidad humana en la que solo parece tener lugar una racionalidad lingüística. Según esta, el lenguaje verbal es la condición fundamental de nuestra experiencia del mundo: toda experiencia —y la experiencia requiere los sentidos— está envuelta lingüísticamente. Pero esto significa hacer de los sentidos un simple accesorio corporal de la relación con el mundo y asumir que nuestra mente opera estructuralmente con palabras.

Sin embargo, en los debates actuales de la filosofía de la mente se ha llegado a reconocer que quien asume que la mente actúa estructuralmente con palabras se compromete con una teoría de la mente que conlleva varios aspectos sospechosos:

- a. Las operaciones mentales son operaciones sobre símbolos y el conjunto del lenguaje de símbolos es la mente.
- b. El lenguaje de la mente no es aprendido, sino innato, y la mente no se ve estructuralmente afectada por la experiencia (está computacionalmente preprogramada).
- c. El innatismo correlativo de esta teoría computacional de la mente es incompatible con argumentos evolucionistas y sustrae la mente humana de los procesos de la naturaleza.
- d. Los estados mentales lingüístico-computacionales pueden ser correlativos de, aunque nunca reductibles a, estados cerebrales, y en general la mente es distinta al cuerpo.
- e. La diferenciación entre la mente y el cuerpo sería un dualismo fundamental de la teoría de la mente.
- f. Solo hay mente en el sentido lingüístico-computacional y por ello solo puede haber mente humana (los animales no tienen mente).

En síntesis, quien sostiene que la conciencia y el pensamiento solo pueden operar lingüísticamente se compromete con la llamada “teoría computacional de la mente”, cuyo mayor defensor ha sido Fodor (1981, 1983). Según este enfoque, cualquier función mental constituye un proceso cognitivo en el que cierto tipo de “reglas lógicas” procesan o computan representaciones simbólicas internas y arrojan conclusiones acerca de qué tipo de decisiones cabe tomar en nuestra interacción con el mundo. En virtud de que la mente es vista como un artilugio que computa símbolos para tomar decisiones, este enfoque intenta igualar el fun-

cionamiento natural de nuestra cognición con un ordenador digital. Pero lo más grave no es la metáfora computacional de nuestra mente, sino que sus presupuestos innatistas restituyen la vieja metáfora platónica y antinaturalista de que el hombre es la única especie dotada de pensamiento y que no es el resultado de un proceso natural de transformación de la materia, sino una creación divina.

Puesto que en lo personal no estoy dispuesto a asumir compromisos teóricos con la señalada teoría de la mente y sus implicaciones metafísicas, rechazo de manera tajante que la mente funcione estructuralmente con un lenguaje de fondo. Por ello sugiero concebir la cognición en general —a partir del enfoque *enactivo* de las ciencias cognitivas— como actividad interpretativa: la actividad adaptativa de un agente autónomo cuyo sistema nervioso, conectado a las funciones vitales de automantenimiento, corporiza estrategias para anticipar y dar significado a las vivencias sensoriales en la continua interacción de ese organismo con su mundo<sup>97</sup>. De acuerdo con el enfoque *enactivista*, este proceso continuo y corporizado de construcción de sentido es la *enacción*. O mejor aún, el proceso básico de la cognición es la *enacción* y constituye una suerte de actividad “hermenéutica” inherente a la estructura y función de la cognición: “El término ‘hermenéutica’ se refería originalmente a la disciplina de interpretar textos antiguos, pero ahora denota todo el fenómeno de la interpretación, entendido como ‘enactuar’ o ‘hacer emerger’ el sentido a partir de un trasfondo de comprensión” (Varela, Thompson y Rosch, 1991, p. 176).

En el vocabulario de los defensores de la visión *enactiva* de la mente, el neologismo “enactuar” significa a la vez “actuar” e “interpretar”, o mejor, significa la capacidad que tiene un ser viviente de formarse activamente una idea del mundo mediante interpretaciones que operan sobre la base de conocimientos y experiencias acumuladas gracias al continuo flujo de sus acciones sobre el entorno. Esta capacidad biológica de *enactuar* el mundo sería una cualidad emergente de los sistemas nerviosos que estarían organizados como redes operacionalmente clausuradas, a saber, redes autoorganizativas y plásticas de procesos circulares que se retroalimentan con cada acción del organismo vivo sobre su entorno y que conforman la base de la experiencia acumulada por esa red. A partir de su

.....  
<sup>97</sup> La tendencia *enactivista* en las ciencias cognitivas surgió a finales del siglo xx en contraproposición al enfoque computacional, y afirma que la mente no constituye ningún *ordenador* (divino) programado con un lenguaje de símbolos (por un diseñador inteligente). La teoría *enactiva* que defienden Varela, Thompson y Rosch (1991), y sus seguidores, es una filosofía antirrepresentacionalista que rechaza todo concepto de “representación mental”, entendido como unidad cognitiva básica, y sostiene que el sistema nervioso corporiza, a través de bucles sensomotores, la conducta del organismo en interacción con su ambiente. La mente, de hecho, estaría indisolublemente unida al cuerpo.

experiencia acumulada, las redes nerviosas clausuradas, y semiacopladas a los procesos vitales, proporcionan significado o interpretan las nuevas vivencias perceptivas que tienen los organismos en interacción sensomotora con su dominio de existencia y de acuerdo con las determinaciones estructurales de sus cuerpos, de modo que el continuo ciclo de *enacciones* irá permitiéndole al ser viviente especificar la naturaleza de su mundo. En sus términos:

Un sistema que tiene clausura operativa es precisamente un sistema donde los resultados de sus procesos son esos mismos procesos. La noción de clausura operativa es un modo de especificar las clases de procesos que, en su propia operación, se vuelven sobre sí mismos para formar redes *autónomas* [...]. El punto clave es que tales sistemas no operan por representación: en vez de *representar* un mundo independiente, *enactúan* un mundo como un dominio de distinciones que es inseparable de la estructura encarnada por el sistema cognitivo (Varela, Thompson y Rosch, 1991, p. 168).

Según la doctrina de la cognición corporizada que comparto, el mundo no está pre-dado; en su lugar, es concebido como algo que emerge a partir de un trasfondo de realidad física indeterminada de acuerdo con la estructura biológica (adaptativa) de cada sistema cognitivo. La actividad de un sistema cognitivo, que involucra no solo su actividad cerebral, sino toda la actividad de su cuerpo, no consiste en almacenar representaciones fijas de un aparente mundo independiente; más bien, las funciones mentales o cognitivas son entendidas como patrones sensomotores dinámicamente interconectados que definen planes de respuestas corporizadas que apuntan hacia un tipo específico de conducta racional, según la especie en cuestión y su correspondiente plan corporal, sobre un mundo codependiente.

Retornando ahora al problema de la visión humana, el sentido de la vista ha constituido una estrategia biológica fundamental en el curso de la evolución de su plan corporal, el cual determina estructuralmente su actividad cognitivo-racional. El éxito de la visión ha conducido, pues, a determinar visualmente la inteligencia humana, que a su vez llevará a articular un especial "sistema de significación" que permite a la mente simbolizar su experiencia del mundo —y su pensamiento— por medio de unos dispositivos semióticos visuales que llamamos "imágenes". En suma, las imágenes son un medio de simbolización ineludible de la constitución visual de la cognición humana.

### 3. Las fuentes visuales de la cultura frente al concepto biológico de mundo

En el plano filosófico, no se acepta la existencia de una racionalidad viviente como inherente a los organismos vivos y en la que juega un papel central la percepción; incluso la unión de los conceptos "razón" y "sensación" parece contradictoria. La imposibilidad de concebir una racionalidad viviente, y fundamentalmente una racionalidad de propensión visual en el pensamiento humano, se debe a que la "filosofía del pensamiento" tradicional, en la que se articula la teoría de la racionalidad, tiene su fundamento en una concepción desnaturalizada de la mente que ha convertido al hombre en una criatura dividida entre espíritu y materia. Mi perspectiva es que el concepto de "racionalidad" debe ser separado tanto del racionalismo lingüístico como del empirismo acéfalo. La inteligencia animal —de la cual no podemos separarnos en tanto que seres vivientes— es, ante todo, la fuente para la comprensión de nuestra naturaleza.

El así denominado "giro lingüístico de la filosofía" —y su posterior efecto en las ciencias sociales y humanas— ya nos ha habituado a una idea del hombre como animal fundamentalmente dotado de palabra —al *lógon ékhei* aristotélico— y, con ello, a la noción de racionalidad lingüística como forma más general y envolvente que designa la racionalidad humana. Hemos puesto el lenguaje en el centro y origen de la razón. Pero este modelo de racionalidad ha conducido a una visión del hombre como una criatura especial, privilegiada entre los demás seres vivientes. La razón es, por definición, *razón humana*. La carencia de lenguaje verbal en los animales es, según esto, causa de su *irracionalidad*<sup>98</sup>.

Pero suspendamos por un momento esta teología de la racionalidad humana y preguntémosnos: ¿ha sido la invención del habla la causa del origen del mundo o bien ha sido la causa de la destrucción del mundo tal y como es vivido? A mi modo de ver, solo en la medida en que tuvimos lenguaje, la experiencia originaria del mundo fue cuestionada y la actitud racional-natural fue sustituida por la actitud racional-crítica de un animal escéptico. Parafraseando a Agustín de

<sup>98</sup> Es necesario señalar que los presupuestos metafísicos del dualismo han llevado a que prime en la filosofía una visión antropocéntrica de racionalidad, en la que tradicionalmente se desplaza el falso supuesto de que un ser vivo es una entidad de conducta mecánica, una máquina sin inteligencia que no piensa y que no tiene mente. El enfoque *enactivista* de la mente ha intentado refutar este supuesto, demostrando que incluso los organismos vivos más simples sobre la tierra tienen una mente. Véase Di Paolo, E., Buhrmann, T. y Barandiaran, X. E. (2017). *Sensorimotor life: An Enactive Proposal*. Oxford: Oxford University Press.

Hipona, cuando no nos preguntábamos qué era el mundo, sabíamos qué era el mundo. En efecto, el lenguaje tiene un poder epistemológico incalculable: nos ha permitido categorizar y clasificar el mundo como producto del avance del conocimiento científico, pero su contrapartida cultural trágica es la deconstrucción del mundo tal y como es auténticamente vivido.

Observemos que las versiones relativas del mundo establecidas por cada sistema cultural a partir de su lengua son tomadas por sus creyentes como versiones del mundo epistemológicamente tan legítimas como la versión científica, y confunden una cosmovisión, o su versión del mundo, con el mundo tal y como puede ser vivido de manera directa. Esta ha sido una falacia de todas las teorías lingüísticas de la racionalidad: una versión del mundo hecha de palabras sería el mundo tal y como es vivido. Dicha afirmación no solo cae en un absurdo idealismo lingüístico, sino que presupone que el mundo es vivido solo en la medida en que uno habla, que vivir es hablar; por ende, que la razón (y la mente humana) es lingüística. Resulta sumamente irrisorio admitir que el cuerpo no experimenta con los sentidos, sino con las palabras, y que la mente (o la conciencia, si se quiere) no se construye con las vivencias de percepción, sino con el diálogo. Es inadmisibles que toda versión del mundo sea correcta, porque, a diferencia de lo que parecía sugerir Goodman (1978) —un declarado irrealista—, no todas las versiones del mundo pueden ser simultáneamente verdaderas; por el contrario, toda versión cultural del mundo es relativa; o mejor, están construidas a partir de los elementos irracionales que proporciona el lenguaje verbal.

Una de las características principales del idealismo lingüístico es que el lenguaje y, por ende, lo esencial a la condición cultural humana, es un *a priori* ontológico: aquello de lo que se deriva el mundo. Esta insana creencia se sigue de rechazar un simple postulado *enactivista*: que la cultura solo ha podido darse *a posteriori* porque había ya un mundo para nuestra especie. El *enactivista*, a diferencia del irrealista o del espiritualista, considera que no se puede confundir el mundo de la experiencia del cuerpo humano con las versiones culturales que intentan dar sentido a este mundo y sus experiencias. Las versiones son “visiones del mundo”, pero ninguna visión del mundo es realmente el mundo. De hecho, el mundo es lo común a todas sus versiones. En otras palabras, el concepto “mundo” y los conceptos de “visión del mundo” o “cosmovisión” no son coextensivos. Pero ya que el mundo y las distintas versiones culturales del mundo no son equivalentes, ninguna cosmovisión puede ser mejor o peor que ninguna otra. Toda versión del mundo involucra sistemas simbólicos y, por ello, toda cosmovisión es una relativización simbólica del mundo.

A diferencia de lo que creen los idealistas lingüísticos, el *enactivismo* sostiene que el ser humano puede tener una precomprensión del mundo solo porque es un animal. Gracias a la experiencia sensorial directa, y no perturbada por las palabras, el animal mentalizado se puede hacer consciente de sí mismo y del mundo fuera de él. Una precomprensión se articula en creencias perceptivas y, en última instancia, depende de la organización corporal del animal. Con base en estas precomprensiones, los animales actúan sobre el exterior, y el exterior sobre el cual actúan es su mundo. Lo que sostenemos, siguiendo el *enactivismo* de Varela, Thompson y Rosch (1991) y el constructivismo biológico de Jakob von Uexküll (1934), es que el mundo es relativo a cada especie animal: el dominio de patrones relevantes inherentes a la realidad física preexistente con el cual cada especie puede interactuar conforme a su plan corporal. Esto quiere decir que el mundo no es *a priori*: el mundo es relativo a la biología de cada especie, algo construido cognitivamente y sensorialmente en la interacción del cuerpo animal con la realidad física. Esta idea biológico-constructivista de la noción de mundo, recogida en el concepto de “*enaction*” de Varela, y en el concepto de “*Umwelt*” (“mundo circundante”) de la biosemiótica de Uexküll, indica que el mundo humano es un producto de nuestra arquitectura biológica como especie animal. Pero si el concepto de mundo tiene un estricto sentido biológico, entonces las precomprensiones de nuestra especie zoológica podrían ajustarse a nuestro mundo, pero no sus versiones simbólicas<sup>99</sup>.

Retengamos por un momento la idea de que el mundo es común a toda una especie, porque es el umbral de realidad a la que puede acceder y con el que un organismo puede interactuar en virtud del modo de la organización natural de su cuerpo. Esto significa que, en la disputa cultural sobre las versiones del mundo, se trata de disputas ideológicas respecto al mundo común de la experiencia corporal, no respecto a la realidad. Pero también significa que son disputas respecto a las precomprensiones de su experiencia corporizada. Estas precomprensiones se intentan expresar mediante cada sistema relativo de significación (un

<sup>99</sup> Distingo aquí, entonces, el “mundo”, como concepto biológico, del concepto de “visión de mundo”, que tendría más bien un sentido antropológico, y del de “realidad”, que solo puede ser un concepto físico. Contra el idealista hay que defender que solo la realidad en sentido físico es *a priori*. La realidad es algo que precede a cualquier entidad biológica y de lo que todos estamos ensamblados. Las especies animales son productos de la realidad, y no la realidad un producto animal. De hecho, el cuerpo del animal es un modo de autoorganización física, esto es, un sistema material de propiedades emergentes que se organiza a sí mismo en entramados y circuitos de relaciones internas moldeadas por la interacción continua con sistemas físicos y materiales externos. En síntesis, “realidad” es un concepto físico, y esta realidad física no es construida por el cuerpo; más bien, ella construye el cuerpo, del cual se deriva el mundo.

lenguaje o sistema simbólico), y dejan de coincidir tanto con el mundo como entre ellas. El mundo se disuelve con sus versiones y entramos en el terreno de la cultura. Y dado que las cosmovisiones son relativas a la cultura como condición humana: ¿podemos tener una precomprensión del mundo no basada en marcos culturales de referencia, esto es, constructivamente no relacionada con algún sistema simbólico?

La idea dominante en la filosofía es que el lenguaje verbal es ese medio simbólico por excelencia, el que nos contacta más directamente con la experiencia corporal del mundo, pero esto es una falsedad. Esta mentira logocéntrica está articulada, además, con la concepción antropocéntrica dominante acerca de lo que es la mente, a la que está ligado el mito platónico y teológico de la conducta lingüístico-racional. En dicha tradición, afirmar algún componente racional en la conducta animal sería una metáfora que solo busca humanizar o antropomorfi-zar la naturaleza. Creo, por el contrario, que afirmar que la mente y la conducta racional es un producto de la evolución animal, es *naturalizar al hombre*. Aquí sostenemos, con actitud naturalista, que la racionalidad viviente es biológicamente más originaria que la racionalidad lingüística. La conducta racional basada en estrategias cognitivo-sensoriales no pertenece al hombre como animal con lenguaje, sino al hombre en tanto que ser vivo ecológicamente situado<sup>100</sup>.

Volvamos con las imágenes y la cultura visual. La racionalidad humana está originalmente determinada por nuestra historia natural como animales. En este contexto, las imágenes (y no las palabras) constituyen el medio cultural de simbolización que mejor nos contacta con la experiencia del mundo en actitud natural, porque el mundo común a la especie humana es fundamentalmente visual. Admitimos el hecho de que el lenguaje no es, como observó el segundo Wittgenstein, un conjunto absoluto de palabras de referencia directa (de nombres propios para objetos concretos o estados de cosas), sino un sistema relativo de prácticas de significación que condensa las creencias de sus hablantes: sistemas ideológicos que generalmente no se han originado de la experiencia corpórea directa del mundo, sino del mismo juego deformador de la conversación lin-

.....  
<sup>100</sup> Por las mismas razones, hay que distinguir "irracionalidad" y "animalidad", para liberar a la filosofía del viejo sofisma según el cual la conducta y la acción irracional son una forma de retorno (temporal) a la animalidad, esto es, a la eventualidad de "actuar sin pensar". Los animales no piensan: insisten. Pero la idea de pensamiento aquí involucrada es estrecha y equívoca, lo mismo que la noción de "acción irracional", como atributo de la animalidad, es absurda.

güística. Las palabras nunca podrán conservar la fuerza directa de la experticia corporal, a menos que estén asociadas con vivencias perceptivas, esto es, que operen como pseudoimágenes para nuestro pensamiento.

En síntesis, para la mente humana —constitutivamente motora y sensorial—, las palabras tienen menos poder simbólico que las imágenes, porque estas nos revelan de manera más directa el mundo tal y como es vivido, y este solo puede ser vivido por los sentidos. El dicho "una imagen vale más que mil palabras" no es un simple invento de la psicología popular, es una consigna natural del pensamiento humano. Las imágenes pueden simbolizar mejor la experiencia del mundo que las palabras y constituyen un mejor medio de expresión para nuestro pensamiento, prioritariamente visual.

Pese a todo, la visión constituye la condición de posibilidad de la civilización humana misma. El proceso civilizatorio no habría podido darse sin la visión, aunque se hubiera dispuesto de palabras. El punto es que cada hecho social de la sociedad humana global (no me refiero tan solo al "hombre occidental") requiere como *conditio sine qua non* la percepción y, de manera central, la visión. Como pudo reconocerlo Jay (1993), la cultura humana no es logocéntrica, sino ocular-céntrica: todo gira en torno a los ojos. Nosotros somos la civilización del ojo. Esto quiere decir que la condición cultural humana es eminentemente visual, no es que estemos en un contingente giro visual de la cultura, estamos experimentando el autodesciframiento de nuestra naturaleza visual, potenciada por la presencia absoluta de las tecnologías de visualización.

## 4. Cultura e imagen: la idea de un sistema visual de significación

Empezaré ahora por señalar que, considerados desde el punto de vista biológico, todos los sistemas de significación (o todos los sistemas simbólicos de comprensión y comunicación) constituyen estrategias inteligentes al servicio de la perpetuación del estado viviente. En este sentido, la cultura no es, como se ha creído, la causa de la desnaturalización del hombre. Por el contrario, la vida cultural corresponde, desde un punto de vista naturalista, a un fenómeno de novedad cualitativa propia de la naturaleza de los animales simbólicos que somos. Desde tal perspectiva, los sistemas de significación humanos no son productos culturales secundarios; más bien, la cultura es algo que emerge de tales siste-

mas. Considérese lo siguiente: hay sistemas de significación en los animales no humanos, y existieron antes del surgimiento de nuestra cultura. Esto se debe a que un sistema de significación es, en su forma mínima, una estrategia comunicativa de algún sistema cognitivo viviente. Lo que el culturalista o el espiritualista se niega a reconocer es que el problema de la significación ha aparecido con el origen de la mente misma, como sostiene el enfoque *enactivo* de la cognición<sup>101</sup>.

Por otra parte, sabemos que la complejización de los sistemas cognitivos, en virtud de la evolución de la complejidad autoorganizativa de los seres vivos móviles, condujo paulatinamente a la complejización de sus correlativas estrategias de comprensión y comunicación. Uno de tales factores de complejización es la vida en sociedad, una forma de organización sistémica a la que supervienen fenómenos globales de conducta irreductiblemente social. En tal espacio social, la cultura constituye, siguiendo a Eco (1976), el sistema de los sistemas de significación. Si entendemos la cultura como el metasistema de los sistemas de significación humana (un metasistema originado como producto de las necesidades comunicativas de la autoorganización social), podrá hacerse clara la tesis de que hay un sistema visual de significación: un sistema simbólico peculiar articulado por imágenes y otros medios visuales<sup>102</sup>.

Dicho con más precisión, dado que, como se ha mostrado arriba, la visión ocupa un lugar central en la organización cognitiva humana, ella ha determinado el surgimiento de un sistema simbólico-visual de significación en el espacio social, y con él se ha establecido la visualidad como eje del circuito comunicativo cultural. Este subsistema de la cultura es el sistema de la cultura visual, cuya parte mínima es la función de visualización: la imagen<sup>103</sup>. Por supuesto, aquí se asume que una imagen es, en términos semióticos, una unidad icónicovisual. Pero ya

<sup>101</sup> Sobre el primitivo origen biológico del proceso semántico-cognitivo de la significación, asociado con la función cognitiva mínima de construcción de sentido (*sense-making*) en organismos vivos simples, véanse Varela, F. J. (1979). *Principles of Biological Autonomy*. Nueva York: Elsevier/North-Holland; también Varela, F. J. (1991). Organism: a meshwork of selfless selves. En: A. I. Tauber (ed.), *Organism and the Origins of Self*. Dordrecht: Kluwer; y Varela, F. J. (1997). Patterns of life: intertwining identity and cognition. *Brain and Cognition*, (34), 72-84.

<sup>102</sup> Si bien seguimos a Eco (1976) respecto a la factibilidad de una teoría semiótica de la cultura, creo que desde el punto de vista *enactivista* y naturalista que se ha venido sosteniendo también debería considerarse la cultura como un sistema supercodificado que sigue los mismos patrones naturales de la complejidad, esto es, los principios naturales de los sistemas autoorganizativos y sus cualidades globales-emergentes. En este sentido, en lugar de afirmar —como un ingenuo espiritualista— una desnaturalización del hombre en virtud de su “culturalización”, aquí nos comprometemos con una naturalización de la cultura, cuya base es la naturalización de la mente humana.

<sup>103</sup> La imagen suele ser entendida como un “signo icónico visual” y se suele señalar que la interpretación de un signo icónico es directa, esto es, que no se requiere un código ni la experiencia para la comprensión de su significado. Si así fuera, entonces las imágenes no podrían conformar

que asumiremos que todo sistema semiótico es simbólico, resultará que el sistema cuyas unidades de significación son icónicovisuales (el que conforman las imágenes) es un sistema de unidades simbólicas. En consecuencia, una teoría biológica y *enactiva* de las imágenes debe poder mostrar que una imagen es una construcción simbólica a base de conocimiento corporizado.

A fin de justificar el anterior postulado, es necesario advertir que los teóricos *enactivistas* han desarrollado algunas teorías sobre la naturaleza del significado y del lenguaje que no resultan aún fáciles de encajar con los modelos tradicionales. Por ejemplo, en la semántica *enactivista*, el significado no es descrito ni como una entidad conceptual (guardado en la cabeza en forma de un contenido intencional) ni como un objeto extramental (una cosa independiente arrojada en un mundo pre-dado). Más bien, los significados se originarían como operaciones para la interpretación, construidas por agentes cognitivos, en interacción con estímulos que asumen de ese modo una función significante. En otras palabras, el significado es una operación interpretativa (o un proceso cognitivo de construcción de sentido) respecto a una correlativa función significante. Esto indica que los significados tendrían una naturaleza interactiva y que son inseparables de aquello que interpretan en el curso de la actividad sensoriomotora. De allí que cualquier signo (incluidos los iconos visuales) constituya una función significante cuyo significado es un correspondiente proceso dinámico sensoriomotor. Por lo tanto, el repertorio semántico individual ha de conformar una parte del conocimiento corporizado<sup>104</sup>.

Consiguientemente, desde el punto de vista *enactivista* sobre las imágenes, la distinción entre “signos naturales” y “signos convencionales” es inapropiada. En su lugar, esta posición biológica sobre la cognición parece apoyar la idea de que todos los signos son construcciones interactivas. Sin embargo, algunos teóricos, como Bunge (1974, 2003), sostienen que los llamados “signos naturales”,

ningún sistema simbólico, porque según esta clasificación solo los signos no icónicos requieren “convenciones” para su interpretación. La división peirceana entre unos signos naturales como los iconos y otros convencionales como los símbolos es insostenible e inconsistente.

<sup>104</sup> Por otro lado, los significados, entendidos como estrategias u operaciones para la interpretación, pueden ser socialmente compartidos; de hecho, un código puede ser entendido como un conjunto normativo específico de tales operaciones interpretativas socialmente compartidas. Un código constituirá un sistema de reglas de interpretación donde la función significante adquiere el carácter de unidad *sígnica* o simbólica en un sistema de unidades semejantes: un sistema simbólico de significación y comunicación. Para una teoría *enactiva* del significado, tomando como punto de partida la conducta sensoriomotora básica, consúltese la teoría de las categorías y los prototipos en Rosch, E. (1973). Natural categories. *Cognitive Psychology*, 4(3), 328-350; y Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. En: E. Rosch y B. Lloyd. *Cognition and Categorization* (pp. 7-48). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.



como las nubes respecto al estado climático o el humo con relación al fuego, no son signos en sentido estricto, ya que no son "convenciones culturales", sino "hipótesis". Otros teóricos denominan "inferencias" a estos mismos procesos de identificación de significado en señales naturales (Eco, 1976). Desde un enfoque *enactivo* de la cognición, en ambos casos se trata de procesos semántico-cognitivos: en los llamados "signos convencionales", se trata de la descrita realización de una acción asociativa entre el estímulo y una operación interpretativa, es un modo de establecer mentalmente relaciones horizontales o lineales entre estados mentales; en el caso de los mal llamados "signos naturales", el agente cognitivo realiza acciones inferenciales que constituyen un modo de establecer relaciones semánticas no lineales entre operaciones interpretativas. Esto sugiere que, siempre que el receptor se trate de un agente cognitivo, todas las relaciones de significación que dan lugar a las distintas funciones semióticas son modos de establecer relaciones por medio de procesos mentales: unos de tipo asociativo o lineal, otros de tipo inferencial o no lineal, pero ambos tipos de relaciones semánticas son *enactivas*, ya que son construidas *a posteriori* por los agentes cognitivos.

Asumamos, pues, que las imágenes consisten en signos icónicos visuales, que son simbólicas en cuanto construcciones resultantes de la experiencia visual y la actividad cognitiva humana en el espacio social. Con todo, como cualquier función semiótica, una imagen ha de ser un componente de un sistema de significación y comunicación, en el sentido de la teoría semiótica de Eco (1976). Si las imágenes constituyeran elementos visuales *aislados* en el espacio social —no incorporados en un sistema—, y sin relación con otros contenidos de la experiencia visual individual y social, carecerían de significación, pues no habría un código en virtud del cual entender que son estímulos con una función significativa. Por lo tanto, las imágenes comportan significación solo en la medida en que se relacionan con otras imágenes en el espacio de la vida social y mental, al integrar un sistema cuyas reglas conoce, en virtud de su experiencia vivida, aquel espectador capaz de entenderlas.

Claramente, se debe enfatizar que el carácter sistémico de la organización de las imágenes se debe a que su significación —como la de cualquier función semiótica— depende de las relaciones horizontales que mantiene con unidades del mismo sistema. Además, ya que una imagen es a su vez un subsistema, su significación (el proceso de significar activamente para alguien) también depende de la organización visual de los *subcomponentes plásticos* de los que está elaborada, como acertadamente lo han intentado mostrar los integrantes del Grupo  $\mu$  en su *Tratado del signo visual* (1992). Esto quiere decir, en términos sistémicos, que la significación de una imagen está condicionada tanto por las macropropiedades

semánticas del sistema que la afectan —de arriba hacia abajo— en tanto que unidad, como por la organización estructural de sus componentes integradores que —de abajo hacia arriba— afectan el comportamiento del sistema como un todo<sup>105</sup>.

Así, si estamos socialmente atiborrados de imágenes y podemos comprenderlas, es porque ellas constituyen subsistemas semióticos o simbólicos particulares que conforman lo que he llamado el "sistema visual de significación". Y he venido sosteniendo, en síntesis, que dicho sistema de significación de imágenes, que hemos denominado "sistema de la cultura visual", es el resultado biológico de la preeminencia natural de la visión en la organización de nuestra mente, y de un patrón antropológico que empuja hacia la autocomprensión de nuestra experiencia del mundo. Como he intentado mostrar, este subsistema simbólico-visual es una de las fuentes fundamentales de construcción de la cultura.

## 5.El mecanismo de las imágenes: visualización y memoria exteriorizada

Creemos aquí que las imágenes no son antropológicamente contingentes, sino universales al hombre, tanto por necesidad biológica y cognitiva —a raíz del privilegio natural de la visión—, como por una necesidad comunicativa y comprensiva. Pero si las imágenes son inherentes a la condición humana, el filósofo debe poder llegar a admitir su carácter ontológicamente fundamental y originario. No se puede olvidar que desde Platón la filosofía ha cargado con un supuesto enigma metafísico respecto a la imagen. La imagen ha sido asociada con lo meramente aparente, con la ilusión, con la duplicación fantasmal de la realidad. Las imágenes, artísticas o profanas, han parecido revestidas de un halo de misterio. En virtud de este prejuicio platónico e iconoclasta, una parte de las actuales tendencias intelectuales, encabezadas en tradiciones distintas por Derrida (1972) y

.....  
<sup>105</sup> Otra forma de expresar esto es diciendo que un sistema particular de imágenes conforma un "código visual", si en efecto cada sistema semiótico es el resultado de un sistema particular de reglas de significación. Un código visual es un conjunto de reglas compartidas que codifican y permiten interpretar las unidades simbólico-visuales de significación (las imágenes), según la organización de sus subcomponentes y en relación con unidades de su mismo tipo y nivel. El código del sistema simbólico-visual es la parte que controla realmente todos los procesos de significación en ese sistema. Sin embargo, ningún sistema semiótico (y su código) es independiente del entorno en el que opera, y particularmente de las situaciones del espacio social. En este sentido, los códigos visuales, al igual que los códigos lingüísticos, siempre son establecidos mediante interacciones sociales entre agentes cognitivos sobre la base de objetos visuales prototípicos, aunque los modos de representación icónica pueden ser culturalmente variables.

Rorty (1979), han intentado expulsar la llamada “metáfora visual” del lenguaje filosófico, abandonando ciertos conceptos en cuya explicación ha jugado algún papel la imagen visual entendida como representación. Otra tendencia, de la que Mitchell (1995) y Jay (1993) se han convertido en máximos impulsores, busca relevar que las metáforas visuales en las explicaciones filosóficas no eran simplemente accesorias, sino que ponían de manifiesto una imposibilidad de desprenderse de la determinación visual del pensamiento.

En todo caso, el concepto de “imagen visual” y el concepto de “representación visual” son *coextensivos*, esto es, para todo aquello de lo que se predica que es una imagen visual, se puede afirmar que es una representación visual, y viceversa. Sería simplemente absurdo, en aras de mantener una ontología reducida al mínimo, afirmar que las representaciones visuales no existen, si en la vida cotidiana seguimos conviviendo con pinturas, ilustraciones, fotografías, avisos publicitarios, señales e interfaces gráficas en inmutables tipos de pantallas. Pero si hay imágenes visuales, como es evidente, también hay representaciones visuales, pues no se trata en realidad de dos categorías diferentes de entidades sino de una sola y la misma<sup>106</sup>.

No obstante, como hay una sospecha sobre el concepto de “representación”, y dado que no deseamos conducir a confusión, aquí se sugiere hablar en términos de “visualización” para indicar el trabajo semántico de las imágenes. Al designar con el concepto de visualización la operación básica de las imágenes, evitamos el embrollo de la filosofía antiespecular. Asumido esto, observaremos que para entender cómo funcionan las imágenes en general —en tanto que funciones de visualización—, se debe mostrar antes que la primera condición necesaria para que exista una imagen es que tenga un carácter “encarnado”, esto es, debe cumplir una condición material.

.....  
<sup>106</sup> Sin embargo, este problema no puede ser confundido con otro bastante próximo, a saber, si hay representaciones *mentales* y, por tanto, si hay imágenes en la cabeza. En efecto, la idea de imágenes o representaciones mentales, de las cuales no se puede tener conocimiento empírico directo, y que por ende parecen meras entidades ficticias del discurso psicológico popular, ha sido importante para la epistemología clásica, y estimo que el intento de expulsar la supuesta metáfora visual de la filosofía solo puede afectar la representación mental, pero no la representación visual, la cual tiene un estatuto material al que todos accedemos empíricamente en nuestra cotidianidad. En torno al debate de la imagen mental se ha levantado una polvareda de argumentos entre psicólogos, neurocientíficos y filósofos que no constituyen el objeto de nuestro análisis. Pero señalaré que cuando digo que el pensamiento tiene una determinación visual, no quiero decir que el pensamiento opere con símbolos mentales de tipo visual, sino que pensar es una acción cognitiva humana que se resuelve necesariamente a partir de la información perceptiva y fundamentalmente visual, como fuere que quede “almacenada” en la cabeza.

En concreto, las imágenes, como cualquier artefacto, no constituyen organismos que se produzcan a sí mismos como lo hacen los seres vivos, no son *auto-poieticas*. De hecho, si los artefactos subsisten casi de manera autónoma en la ecología cultural, es porque son formas técnicamente organizadas de carácter funcional. La imagen debe ser pensada como un artefacto técnico o funcional, como algo producido para algo. Esto pone de manifiesto un primer aspecto importante sobre las imágenes, a saber, que vienen al mundo como artificios. Por ello, cualquier imagen (trátese de una pintura rupestre, un dibujo tallado, una fotografía analógica o un video digital), siempre será el resultado de un proceso de fabricación y elaboración técnica.

Al poner el acento en el aspecto técnico de la imagen, resalta el hecho de que todas las imágenes siempre requieren, ontológicamente hablando, desarrollarse en el espacio: tienen como condición material de existencia su extensión en una superficie de proyección. La superficie de proyección es un medio en el que la imagen se materializa, y es en virtud de esta *espaciación* material que llega a constituir un artefacto. Así, producir una imagen empieza como la elaboración técnica de un medio material, de un soporte físico que proporcionará un carácter corporal a la función de visualización. En consecuencia, no puede ser pensada una imagen *descorporizada* o desmaterializada, porque el medio corpóreo es una condición necesaria (aunque no suficiente) para su existencia. En suma, la imagen existe como una función simbólica-visual de un medio corpóreo<sup>107</sup>.

Con todo, para que la imagen se escenifique en un medio, este debe ser “trabajado”, porque los medios de la imagen son inherentes a unos procedimientos y dispositivos de producción. Así, en vista de que la técnica es el campo funcional en el que tales procedimientos y dispositivos tienen lugar, el estatuto de artefacto de las imágenes las introduce en el dominio histórico de los objetos técnicos. Por lo mismo, la historia de la imagen (o de la cultura visual en general) constituye la historia de los artefactos de visualización y, a la larga, una parte de la cultura material. En esta perspectiva técnica, el problema no es qué es una

.....  
<sup>107</sup> Un problema que suele suscitarse a este respecto es si la actual imagen digital no está ya descorporizada por el hecho de que, aparentemente, ha quedado desmaterializada. El medio de la imagen digital (los medios digitales) —tomado como medio incorpóreo— ha conducido a la afirmación de que la imagen, en sentido tradicional, ha dejado de existir: se habría destruido su condición material de existencia objetual. Sin embargo, aún en la era digital, la escenificación de las imágenes —su *espaciación* y extensión para hacerse visibles— continúa ligada a las pantallas. De manera que ha dejado de ser el lienzo, el papel, la piedra o la madera la superficie de proyección por excelencia, para que las pantallas tomen ese lugar. En todo caso, las imágenes digitales siguen atenuadas a las condiciones ontológicas de corporeidad de las imágenes materiales, siguen requiriendo proyección corporal en un medio que las haga visibles para alguien, porque los meros datos codificados e invisibles guardados en la computadora no son imágenes. No hay más que imágenes corpóreas.

imagen, sino cómo hacemos imágenes, y pone su énfasis en las condiciones materiales de producción. Esta es una perspectiva que ha dado lugar a la vertiente antropológica del estudio de la imagen como la que desarrolla Belting (2001)<sup>108</sup>.

Desde una perspectiva antropológica, la imagen es un artefacto técnico que puede ser concebido como una huella, un rastro material para la transmisión. Sin embargo, el concepto de “transmisión” ha sido opuesto por Debray (2000) al concepto de “comunicación”, al sugerir que los medios, verbigracia las imágenes, son corpóreos y poseen principalmente una función de transmisión, es decir, un medio es un sistema de significación que permite a un grupo específico de seres vivos sentir una comunidad de pertenencia con sus semejantes del pasado, al condensar la memoria colectiva de este grupo histórico. Aquí va una extensa cita:

[Una] lengua natural, por ejemplo, se puede analizar como un *medio de comunicación* que permita que los locutores vivos se entiendan entre ellos. No obstante, esta lengua también tiene una *función de transmisión*, asumida principalmente por su grafía (alfabeto latino, cirílico, ideogramas chinos, *hangul* coreano, etc.), por lo que, condensando la memoria colectiva de un grupo histórico, perpetúa, a través de los años [sic], una “personalidad de base” común a todos los usuarios de dicha lengua materna: sistema de significados que permiten que un grupo definido de seres vivos sienta una comunidad de pertenencia con sus muertos. En el primer caso se evidenciarán, de forma sincrónica, las interacciones entre individuos; en el segundo, según una perspectiva diacrónica, entre generaciones. Pero siempre se tratará de una única y misma lengua (Debray, 2000, p. 15).

Según Debray, en un sistema de significación el medio de transmisión es usado diacrónicamente para poner en interacción generaciones, mientras que un medio de comunicación es empleado sincrónicamente por unos interlocutores vivos para entenderse entre ellos: el medio de comunicación interconecta individuos. Para que un medio transmita, afirma el autor, debe superar el horizonte de la comunicación. De hecho, el proceso de comunicar solo sería un fragmento

<sup>108</sup> El enfoque antropológico de la imagen de Belting, continuador en cierto sentido de la mediología (como teoría general de los medios de transmisión cultural) de Debray (1992, 2000), busca justamente desligar la concepción de la imagen de la historia del arte (o de la historia de la imagen artística) en la que la imagen ha sido reducida a puros valores estético-conceptuales, dejando en segundo plano sus valores materiales, sus soportes o medios. Por ello, Belting promueve una ciencia de la imagen como teoría de los medios en sentido antropológico, que reivindique la inseparabilidad de forma y materia, y retraiga la imagen a sus orígenes como artefacto (corporizado en piedra, en barro, en papel, en pieles, en pantallas o en interfaces gráficas). Esta tendencia coincide con una visión *enactiva* y corporizada de la imagen.

en tiempo presente del largo proceso de transmitir. En dicho proceso el medio no funciona como signo, sino como huella mnémica: su trabajo es transportar una información (la memoria colectiva) a lo largo del tiempo.

Desde el punto de vista de la mediología de Debray, cuando el medio visual (la imagen) es concebido desde el punto de vista de su configuración técnico-corporal como soporte, la perspectiva semiótica del análisis termina, pues entonces ha de entenderse como algo que opera en un horizonte histórico como trasmisor de la memoria de un grupo lo largo de generaciones. La semiótica de la imagen sería sustituida por la perspectiva mediológica. Esta reducción teórica, sin embargo, no parece tan convincente. Es admisible pensar que el carácter de “huellas de la memoria colectiva” que poseen las imágenes es solo posible en virtud de que ellas se escenifican en medios portadores que garantizan la transmisión, medios de los que depende su historia material como objetos y en vista de los cuales pudieron las imágenes estar historialmente presentes en el espacio social. En este sentido, la imagen existe como la función mnémica de un medio corpóreo; o más claramente, significa en términos ontológicos que la imagen no es sino una operación, a saber, la función de huella mnémica: una forma de memoria colectiva exteriorizada, cuya operación global es dar cuenta de la pervivencia del hombre<sup>109</sup>.

Ahora bien, si una imagen es una huella, como la sugestiva teoría de Debray indica, también hay que poner de manifiesto que debe ser huella de algo; la función de ser una imagen es siempre no autorreferencial. Por lo tanto, una imagen, sea cual fuere, solo puede ser huella mnémica de algo que no es ella misma: transmite de manera encarnada un contenido mnémico. Es decir, la imagen como “forma” (huella material) y su contenido mnémico son inseparables<sup>110</sup>. Por lo tanto,

<sup>109</sup> Esta hipótesis acerca de las imágenes como artefactos que operan en función de memoria exteriorizada es compatible con la hipótesis de la cognición extendida de Clark y Chalmers. Si bien la teoría de la cognición extendida se ha presentado en el marco de una visión funcionalista de la mente, algunos investigadores pertenecientes al enfoque *enactivo* de la cognición corporizada han sugerido la posibilidad de reformular en términos *enactivistas* esta hipótesis, principalmente sugiriendo que un artefacto podría ser considerado una extensión cognitiva si pudiera llegar a ser parte del acoplamiento estructural de la cognición respecto al entorno y, por lo tanto, que se convirtiera en parte constitutiva de la clausura operacional de la mente. Para más detalles sobre esta polémica, véase Clark, A. (2008). *Supersizing the Mind: Embodiment, Action and Cognitive Extension*. Oxford: Oxford University Press; también Clark, A. y Chalmers, D. (1998). *The Extended Mind*. *Analysis*, (58), 7-19; y, más recientemente, Menary, R. (2010). *The Extended Mind*. Cambridge, MA: MIT Press. De lado del *enactivismo*, véase Thompson, E. (2007). *Mind in life: biology, phenomenology and the sciences of mind*. Cambridge: Harvard University Press; y Thompson E. y Stapleton, M. (2009). Making sense of sense-making: reflections on enactive and extended mind theories. *Topoi*, (28), 23-30.

<sup>110</sup> En la doctrina *enactivista* de las imágenes que vengo sosteniendo, he asumido que la distinción entre forma y materia no se aplica a la imagen, una distinción que evoca el antiguo dualismo

a riesgo de caer en contradicciones, se debería adoptar la siguiente tesis: la imagen solo puede ser una huella mnémica si la función de huella es equivalente o idéntica a una función semiótica. Esto se basa en cuatro observaciones centrales:

1. Si la huella mnémica es necesariamente huella de algo diferente de sí misma, entonces hay una forma sensible en la que se materializa un contenido.
2. Pero la relación de la forma material de la huella y su contenido corporizado es equivalente a la relación entre significante y significado constitutiva del signo, por lo que una huella no puede ser sino una clase de función semiótica.
3. Si la imagen en tanto que huella mnémica es una clase de signo, entonces es siempre una huella para alguien: como no puede haber más que signos para quien los entiende.
4. Pero si las imágenes, en tanto que huellas mnémicas, son signos para alguien, solo pueden ser huellas en un sistema de relaciones con otras huellas: integran un sistema de significación (el subsistema simbólico de la cultura visual).

De este modo, pensar antropológicamente las imágenes como dispositivos de memoria colectiva exteriorizada solo tiene sentido a la luz de suponer que las imágenes son funciones significantes, es decir, con base en una perspectiva simbólica de los productos icónico-visuales. La doctrina principal de esta perspectiva es que la imagen es una huella mnémica porque ser una huella es asumir la función de signo, y de paso implica que la memoria exteriorizada en general opera al interior de algún sistema de significación. Con ello se produce una reducción teórica de la transmisión a la comunicación. También, de esta reducción teórica, queda como punto crucial para una ontología de la imagen el hecho de que para que las imágenes transmitan algo en calidad de huellas mnémicas se requiere alguien que pueda suscitar aquello de lo cual son huellas, esto es, necesitan a alguien que las entienda en su carácter de signos. Sin la participación de este componente interpretativo (el agente cognitivo humano), las imágenes no podrían ser huellas de nada; serían como rocas que guardan información sobre diferentes estratos del tiempo geológico que nadie leerá jamás. Sin que alguien pueda ver, animar y entender una imagen, su "contenido mnémico" se disuelve<sup>111</sup>.

.....  
 metafísico entre espíritu y materia. Más bien, la relación inseparable de la imagen y el medio es similar a la relación de inseparabilidad (o identidad) de la mente y el cuerpo. Como la imagen es algo inseparable de su cuerpo de proyección, es evidente que el espectador de una imagen interactúa perceptivamente con ella como con algo corpóreo. En esta perspectiva, por lo demás, el espectador no se considera una sustancia puramente mental —posición dualista en la que la mente es pensada como entidad inmaterial, espuria e independiente del cuerpo—, sino que se considera como una "mente corporizada".

<sup>111</sup> A propósito, aquí hemos de señalar solo de pasada que actualmente hay un enorme problema con las imágenes digitales, ya que dependen ontológicamente del funcionamiento del aparato

Algunos teóricos de la cultura visual, sin embargo, parecen haberse tomado demasiado a la ligera la idea de que la semiótica de las imágenes se ha agotado y debe ser sustituida. Moxey (2001), por ejemplo, recalca las ventajas del cambio de paradigma de estudio de las imágenes como signos por una perspectiva de las imágenes como cosas en sí mismas, y afirma que, así concebidas, las imágenes tienen una existencia autónoma y, por lo tanto, que no necesitan a ningún espectador o receptor, ya que tendrían un estatuto ontológico propio. Rechazar el carácter semiótico de la imagen y la necesidad de interpretación por parte de alguien que conozca un código de reconocimiento visual para ello llevaría a asumir ingenuamente la posición realista de que las imágenes pueden existir como cosas extramentales o independientes en sí mismas, cosas que vagan por el mundo con sentido propio. Contra esta absurda posición ontológica, hay que anteponer un convencionalismo moderado (o un ¡constructivismo!) en el que se evidencie que el espectador de la imagen desempeña una condición necesaria para su existencia como imagen, su condición cognitivo-interpretativa.

## 6. Algunas conclusiones ontológicas sobre las imágenes

El ojo constituye una *conditio sine qua non* de las imágenes, indicaba acertadamente Aumont (1990). Por ello se ha de considerar que las imágenes no tienen realidad objetiva: existencia extramental. Por ejemplo, si ocurriera una pandemia global de ceguera, quizás del tipo imaginado por el escritor José Saramago en su exquisito relato literario *Ensayo sobre la ceguera*, entonces deberíamos cuestionar el estatuto ontológico de las imágenes como si fueran sustancias en sí mismas. La inexistencia de la visión y de la cognición humana implicará la insubsistencia de aquellas. No podríamos asumir, entonces, un realismo sobre la imagen. En términos filosóficos, esto significa que una imagen no es el tipo de objeto que subsiste en ausencia de sus condiciones de origen.

Las imágenes no existen, pues, en sí mismas, no son entidades extramentales (no son nada fuera del alcance de la mente humana) ni extralingüísticas (no existen

.....  
 que sirve de espacio de proyección (las pantallas de los dispositivos tecnológicos) y del formato en el que se guardan sus datos. En vista de la rápida mutabilidad técnica de los aparatos y de los programas de computadora capaces de reproducir esas imágenes, cada vez se hace más difícil recuperar muchas imágenes digitales y lo que ellas significaban o transmitían: sus contenidos de memoria se pierden para siempre. En ese sentido, la era digital puede poner en crisis nuestra capacidad de preservar la historia de nuestra experiencia visual.

sino en un sistema de significación) y por tanto no son extraculturales (son constitutivas del metasistema comunicativo del espacio social humano). Si las imágenes no vagan por el mundo como cosas independientes, es porque son ontológicamente relativas. Una imagen solo entra en existencia justamente como "imagen" cuando, en el espacio social, entra en relación con algún espectador. Esta relación de contacto, sabemos ya, requiere que la imagen tenga algún tipo de materialidad capaz de afectar la mirada expectante del agente. De modo que antes de entrar en contacto con cualquier espectador, esta proto-imagen no es más que un patrón físico: un agregado de cualidades como manchas sin sentido en sí mismas.

Es necesario asumir una postura *enactivista* frente a la imagen: una imagen emerge de un proceso de construcción de significado que realiza nuestra actividad cognitiva. Por eso hay que decir contra el ingenuo realismo del tipo expresado por Moxey y otros: cualquier imagen de la que se trate (un dibujo, una pintura, una fotografía o un filme), depende ontológicamente del acto de visión. Esto no quiere decir, sin embargo, que cualquier sujeto sea un espectador para una imagen, puesto que configurar un agregado de manchas como esta o aquella imagen, dependerá de la clase de experiencia visual (y los condicionamientos simbólico-sociales) que regulan cognitivamente su interpretación. En otras palabras, siempre está la posibilidad de que un sujeto no vea ninguna imagen en una proto-imagen puesta enfrente de sus ojos. Pero cuando la proto-imagen entra en relación con un espectador adecuado, cargado del conocimiento y la experiencia necesaria, el agregado amorfo de manchas objetivamente existentes se convierte inmediatamente en una imagen, es ordenado por el ojo (y la mente) de alguien que la anima como un esquemático dibujo o una pintura rupestre.

Ahora bien, cuando la imagen está relativamente constituida respecto a la mirada del sujeto cognitiva y emocionalmente activo, deja de ser un simple conjunto de propiedades en un soporte físico. Esto no quiere decir, pese a todo, que la imagen se separe de su soporte, sino que la imagen es un soporte con sentido, un medio corpóreo que adopta una función significante para alguien. En consecuencia, una imagen no puede comportarse más que como signo visual, respecto al cual el espectador funciona como un receptor que reconoce visualmente algo en los componentes de su soporte corpóreo, les da un estatuto significante en un conjunto de relaciones de significación al interior de un sistema: en un código visual. Como lo han mostrado en diferentes momentos Gombrich (1960) y Aumont (1990), algo es imagen solo para un "ojo codificado"<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> Agregaría que la imagen es una función semiótica intencional: no hay imagen donde no hay intención de significado. La imagen de la Virgen María que creemos ver en una pared humedecida por la lluvia no es una imagen, a menos que le atribuyamos una capacidad intencional a la pared

De allí que, si una cultura es la trama compleja de procesos semióticos ejercida por distintos códigos, las diferencias culturales entre cosmovisiones han de ser diferencias en el sistema de códigos. Por lo tanto, el cambio histórico de la mirada solo puede ser comprensible como un cambio social en el sistema de códigos visuales. Esto quiere decir, contra la creencia en que la historia de las imágenes transforma los códigos visuales, que los códigos visuales producen la historia de las imágenes. Suponer lo contrario es convertir la historia en una especie de sustancia con poderes causales. Hemos de reconocer que ser una imagen no es sino asumir la función semiótica de visualización, porque una imagen es una función, no una entidad. Una imagen es la función semiótica de hacer visible algo para alguien conforme a un código visual. Visualizar no es una cosa, sino un proceso que hace un conjunto de cualidades de una cosa respecto a un agente cognitivo. En consecuencia, la imagen es ontológicamente dependiente de la función de su producción con relación a la actualización de su espectador.

En síntesis, una imagen no es más que la función de visualizar que un conjunto de indicadores de analogía visual en un soporte corpóreo cumple, para alguien que los percibe y comprende en un momento concreto. Nótese que, a diferencia del viejo concepto de representación, tan cargado metafísicamente, el de la "función de visualización" tiene un carácter estrictamente semántico y el proceso que la conduce es cognitivo-perceptual. Llamemos, pues, referente visual al objeto, acontecimiento que es visualizado por una imagen. La elección del concepto semántico de referencia es deliberada, porque —como pretendo mostrar— el problema ontológico de la imagen y el problema de su significado son como las dos caras de una misma moneda. Sostenemos que la construcción perceptual de las imágenes por parte del espectador, con base en el reconocimiento de unos indicadores analógicos visuales, es cognitivamente concomitante con el proceso de identificación de un referente enlazado a tal conjunto de indicadores.

Más concretamente, cuando el espectador no consigue correlacionar su estímulo visual con algún elemento de su repertorio semántico (su conocimiento operativo corporizado o su experiencia vivida acumulada), él ve algo, pero no sabe qué ve. En dicho caso, lo que el espectador en cuestión tendría ante sus ojos no sería una imagen: se trata de un estímulo en el nivel puramente sensorial que carece semióticamente de un estatuto significante, ya que el sujeto no establece un enlace cog-

o a la lluvia, o el carácter de una mística entidad intencional autoprodutora a la imagen misma; de lo contrario, se ha de aceptar que se trata de una ilusión óptica producida bajo los mismos patrones de reconocimiento de imágenes, pero nunca de una imagen.



nitivo con algún significado conocido según su experiencia y códigos visuales. Es a este conjunto potencial de indicadores plásticos, antes de ser construidos como imagen por un espectador, a lo que hemos venido llamando “proto-imagen”.

Así, el estatuto ontológico (relativo e interactivo) de las imágenes es intrínseco a una función visual que se activa en relación con el repertorio semántico de origen experiencial y social de un receptor. Es decir, este proceso semántico visual —llamado imagen— es producto de los códigos visuales conocidos por los espectadores según sus experiencias vividas corporales. Sin embargo, en una perspectiva *enactivista*, un código visual solo puede ser un conjunto sistémicamente organizado de enlaces cognitivos, y esto quiere decir: una parte del sistema de cognición corporizada (de percepción/acción) con el que cuenta cada espectador. Solo en virtud de los códigos visuales, así definidos, cabe hablar de una historia de la cultura visual, de cuya extensión hacen parte las artes visuales en el estricto sentido institucional. En suma, la historia sociocultural de los productos visuales (las imágenes) es la historia sociocognitiva de los códigos visuales.

## Referencias

- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aumont, J. (1990). *L'image*. París: Editions Nathan.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. En: B. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). München: Fink.
- Bunge, M. (1974). *Treatise on Basic Philosophy. Vol I. Sense and Reference*. Dordrecht: Reidel.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Emergence and Convergence: Qualitative Novelty and the Unity of Knowledge*. Toronto: University of Toronto Press.
- Clark, A. (2008). *Supersizing the Mind: Embodiment, Action and Cognitive Extension*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, A. y Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, (58), 7-19.
- Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. París: Presses Universitaires de France. [Trad. N. Pujol (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós].
- \_\_\_\_\_. (1992). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. París: Gallimard.
- Di Paolo, E., Buhrmann, T. y Barandiaran, X. E. (2017). *Sensorimotor life: An Enactive Proposal*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fodor, J. (1981). *Representations: Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science*. Cambridge, MA: MIT Press: A Bradford Book.
- \_\_\_\_\_. (1983). *The Modularity of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett.
- Hooper-Greenhill, E. (2002). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Grupo  $\mu$ . (1992). *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. París: Seuil.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Jenks, C. (1995). *Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Menary, R. (Ed.). (2010). *The Extended Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Picture Theory*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 7(2), 131-146.
- \_\_\_\_\_. (2001). *The Practice of Persuasion: Paradox & Power In Art History*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Noë, A. y Thompson, E. (2002). *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rampley, M. (2005). Visual Studies: ¿The End of Art History? *Ars*, 38(1), 53-66.
- Rosch, E. (1973). Natural categories. *Cognitive Psychology*, 4(3), 328-350.
- \_\_\_\_\_. (1978). Principles of Categorization. En: E. Rosch y B. Lloyd. *Cognition and Categorization* (pp. 7-48). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Thompson E. (2007). *Mind in life: biology, phenomenology and the sciences of mind*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thompson E. y Stapleton, M. (2009). Making sense of sense-making: reflections on enactive and extended mind theories. *Topoi*, (28), 23-30.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press. [Trad. C. Gardini (2005). *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa].
- Von Uexküll, J. (1934). *Streifen durch die Umwelten von Tieren und Menschen*. Berlin: Springer. [Trad. J. O'Neill. (2010). *A Foray into the Worlds of Animals and Humans. With a Theory of Meaning*. Minnesota: Minnesota University Press].

 <b>Universidad Pontificia Bolivariana</b>	<b>SU OPINIÓN</b>	
<p>Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.</p> <p>La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.</p> <p>Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía e-mail a <a href="mailto:editorial@upb.edu.co">editorial@upb.edu.co</a></p> <p>Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, e-mail y número telefónico.</p>		

Esta obra se publicó en archivo digital en el mes de agosto de 2018.



Las profundas transformaciones que se han hecho patentes en la producción artística a lo largo del siglo XX, y sus ecos en las primeras décadas del siglo XXI, han traído consigo una serie de interrogantes que, vistos en conjunto, no son otra cosa que la resonancia de una ya antigua pregunta: «¿qué es, realmente, el arte?». Esta pregunta por la naturaleza del arte ha tenido, a lo largo de la historia, diferentes respuestas formuladas en el marco de las que hoy podemos llamar las teorías canónicas, las cuales pretendían soluciones universales basadas en la búsqueda de una esencia intrínseca al arte en general. Aunque estas explicaciones han conseguido aclarar varias de las cuestiones suscitadas por la producción artística de determinados momentos históricos, sólo han podido tomar la forma de soluciones parciales que han perdido su capacidad de ofrecer una elucidación definitiva a partir del momento en el que los propósitos atribuidos a las prácticas artísticas, los procedimientos o la forma final que toman las piezas terminadas, se han transformado históricamente. Este libro presenta nuevas teorías filosóficas que parten del reconocimiento de la relatividad histórica de los criterios de artísticidad y se enfoca especialmente en las discusiones ontológicas sobre nuevos productos culturales que reclaman un lugar en el sistema del arte

