



Decidamos qué es arte.

Let's decide what art is

Recibido: 28-12-2022 Aceptado: 10-01-2024 Publicado: 31-12-2024

Sixto Castro Rodríguez

Universidad de Valladolid
xxx@xxx.xx

 0000-0002-9519-4113

Resumen: En este texto analizo críticamente las propuestas decisionistas en torno al estatus del arte basadas en los parecidos de familia o en los parecidos a ejemplos paradigmáticos propuestas por Weitz y Ziff, así como la noción misma de ejemplos paradigmáticos. Estudio la propuesta de la inconveniencia de definir el arte de Kennick para proponer finalmente que, dados los problemas que arrastran estos enfoques, la mejor opción es la que han adoptado la mayor parte de los autores de la filosofía analítica de las artes, que es proponer teorías en las que tengan cabida ciertas definiciones esencialistas. Pero eso, no obstante, no elimina el elemento decisionista.

Palabras clave: parecidos de familia, ejemplos paradigmáticos, filosofía del arte, decisionismo.

Abstract: In this text I critically analyze the decisionist proposals on the status of art based on family resemblances or resemblances to paradigmatic examples proposed by Weitz and Ziff, as well as the notion of paradigmatic examples. I also analyze Kennick's proposal of the inconvenience of defining art to finally propose that, given the problems of these approaches, the best option is that adopted by most of the authors of the analytical philosophy of the arts, namely, to propose theories in which certain essentialist definitions have a place. But this, however, does not eliminate the decisionist element.

Keywords: family resemblances, paradigmatic examples, philosophy of art, decisionism.

Citación: Castro Rodríguez, S. (2024). Decidamos qué es arte. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 34(2), 664-678. doi.org/10.15443/RL3429



1. Los parecidos de familia

A partir de los años 50 del siglo XX, en la filosofía de corte analítico se popularizó la tesis de que el concepto de arte era un concepto abierto, es decir, un concepto al que no le corresponden esencias fijas o estáticas y que no admite definiciones precisas de la clase tradicionalmente dada en términos de condiciones necesarias y suficientes. Los conceptos abiertos son, además, intensionalmente incompletos, en tanto que nunca puede descartarse la posibilidad de que surja una situación imprevista que nos lleve a modificar nuestra definición (Goehr, 2007, p. 91): la intensión de los conceptos abiertos puede ir variando a medida que varía la práctica en la que operan. A pesar de ello, el uso de tales conceptos –“arte”, en nuestro caso– sirve para mantener la continuidad en una práctica, de un modo mucho más efectivo que la posesión de una definición esencialista que identificaría con rigor y claridad todos los artefactos que forman parte de esa práctica y la constituyen.

Los impulsores de esta idea fueron Morris Weitz (1956) y Paul Ziff (1953) en sendos textos muy influyentes. En su artículo “The Role of Theory in Aesthetics”, Weitz defiende la idea clave de que toda definición (o “teoría”, como él dice) ha malinterpretado –y cabe inferir que lo seguirá haciendo en el futuro– la lógica del concepto de arte, porque todas ellas pecan de un defecto de base: no son falsables en ninguno de sus aspectos (Weitz, 1956, p. 30). ¿Qué puede aducirse contra la idea de que el arte es una “forma significativa” o “expresión de una emoción”? ¿Hay algún contraejemplo que tenga el carácter de refutador (*defeater*)? Si nada en absoluto puede alegarse contra esa definición, bien porque no se considera arte lo que no encaja en ella, bien porque se obliga a ese algo a ser alguna forma de lo estipulado por la definición, la definición se vuelve por completo ininformativa. Por ello, si rechazamos como arte todo lo que no tenga forma significativa o lo obligamos a que la tenga en una cierta medida, la definición se vuelve más bien una prescripción.

La idea fundamental de Weitz es que la teoría estética es un intento “de definir lo que no puede definirse, de establecer las propiedades necesarias y suficientes de aquello que no tiene propiedades necesarias y suficientes, de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su mismo uso revela y exige su carácter abierto” (Weitz, 1956, p. 30). Lo que hay que hacer no es preguntarse qué es el arte ni qué significa el término “arte”, sino investigar qué clase de concepto es el concepto de arte: en la línea del segundo

Wittgenstein (1988), hemos de investigar cómo empleamos el término “arte” o qué es lo que hace este concepto en el lenguaje, análogamente a como el de Cambridge, en las *Investigaciones filosóficas*, había teorizado sobre los juegos. En vez de elaborar una teoría sobre la propiedad definitoria del juego, Wittgenstein nos manda “mirar” los juegos para percibir que entre ellos no hay más que semejanzas o parecidos de familia. Si saber qué es un juego no implica tener una definición real o una teoría, sino ser capaz de reconocer y explicar los juegos y de decidir cuáles de entre varios ejemplos nuevos serían llamados juegos, en el caso del arte sucede lo mismo: “saber qué es el arte no es comprender una esencia latente o manifiesta, sino ser capaz de reconocer, concebir y explicar aquellas cosas que llamamos ‘arte’ en virtud de estas semejanzas” (Weitz, 1956, p. 31). A falta de condiciones necesarias y suficientes que nos permitan definir el arte, hemos de limitarnos a constatar los aspectos que establecen condiciones de semejanza, es decir, hay que construir una teoría centrada en un haz de propiedades, ninguna de las cuales tiene que estar necesariamente presente cuando describimos obras de arte, si bien alguna o algunas de ellas, lo estarán (Weitz, 1956, p. 34). A estas propiedades Weitz las llama “criterios de reconocimiento” de las obras de arte. Ninguno de ellos es definitorio, ni necesario ni suficiente, pero Weitz postula que, si ninguna de estas propiedades estuviese presente, no *diríamos* que estamos en presencia de una obra de arte. En todo caso, esto es todo lo que podemos afirmar: un condicional.

Weitz sostiene que pueden darse *casos paradigmáticos* sobre cuya descripción correcta como “arte” o como “juego” no habrá duda, pero no podrá darse un conjunto exhaustivo de casos, puesto que siempre pueden surgir nuevas condiciones en las que se aplique de modo correcto el concepto de arte, condiciones que son impredecibles. Por tanto, el concepto ha de ser abierto, lo que sucede “si sus condiciones de aplicación son enmendables y corregibles, es decir, si uno puede imaginarse o garantizar una situación o caso que exija algún tipo de *decisión* por nuestra parte que amplíe el uso del concepto para incluirla, o que cierre el concepto e invente uno nuevo para tratar con el nuevo caso y su nueva propiedad” (Weitz, 1956, p. 31, cursiva en el original). Ante una obra novedosa que se asemeja a una escultura, podemos ampliar el concepto de escultura y considerarla como tal o crear un nuevo concepto, como el de “móvil”. Los conceptos cerrados solo se dan en lógica y matemáticas, donde se construyen y definen por completo, cosa que nunca sucede, según Weitz, con los conceptos empírico-descriptivos y normativos a menos que los cerremos arbitrariamente estipulando el alcance de sus usos (Weitz, 1956, p. 31). Weitz apela, no obstante, a las semejanzas entre los casos paradigmáticos

como el lecho de roca que limita la apertura del concepto: los casos paradigmáticos nunca pueden quedar fuera de esa red de semejanzas y analogías.

El elemento clave que la propuesta de Weitz saca a la luz es que, contra toda forma de aproximación “platónica” a las artes, o frente a cualquier teoría que las considere en paridad con las clases naturales, en el caso del arte, como en muchos otros, hay un elemento de *decisión* inevitable. Podemos *decidir* ampliar el concepto en una nueva situación, ante nuevas circunstancias, para que tenga un alcance mayor. Esto lo diferencia de otro tipo de conceptos que no están sujetos a decisiones, como los contruidos a partir de un *factum* específico, como, por ejemplo, los que se dan en las matemáticas: una estructura algebraica es un anillo y no un grupo si satisface ciertas relaciones, y no hay margen para la decisión; es esto o aquello una vez que hemos establecido el concepto, que se vuelve normativo. En el caso del arte, podemos y, en ocasiones, debemos decidir si ampliar el concepto, revisarlo o crear uno nuevo. No es, pues, una cuestión de hechos, sino de decisiones que extienden el uso del concepto por razones, fundamentalmente, de analogía con casos paradigmáticos de obra de arte.

El otro representante de este enfoque es Paul Ziff, quien, en su texto de 1953, defiende también la idea de los ejemplos paradigmáticos como el elemento nuclear de toda definición explicativa: cuando queremos explicarle a alguien qué es una mesa no empezamos por mostrarle una mesa esotérica de 96 patas y de solo 15 centímetros de alto, sino que elegimos una mesa ordinaria y común y a partir de ella elaboramos nuestra explicación. Es decir, partimos de lo que consideramos un ejemplo paradigmático de mesa. Lo mismo sucede con la obra de arte. Cuando emprendemos la tarea de definir el arte, solemos partir de un caso claro. A pesar de ello, Ziff hace notar que la relación entre las mesas y las obras de arte es analógica: aparentemente puede discutirse el estatus artístico de cualquier obra de arte, cosa que no sucede con las mesas. Hay muchos usos de la expresión “obra de arte” y muy pocos del término “mesa”. Pero, aun así, Ziff cree que tomar un ejemplo claro de arte y sacar conclusiones a partir de él, casi a modo de abstracción eidética, salvando las distancias con Husserl, nos permite desarrollar una teoría del arte correcta. Para esta tarea, Ziff elige “El rapto de las Sabinas” de Poussin, y describe un conjunto de características que se encuentran en esa obra: ser una pintura, creada con habilidad y cuidado; que se pretende que se muestre en un lugar para ser vista y apreciada; que se exhibe en un museo, galería, etc., para que se actúe de determinada manera en su presencia cuando se la contempla; que tiene un tema; que tiene una

estructura formal compleja; que merece la pena contemplarse, estudiarse u observarse... y considera que todas ellas constituyen un conjunto suficiente de condiciones para que algo sea arte, de modo que todo lo que satisfaga *claramente* estas condiciones puede decirse que es una obra de arte en el mismo sentido de la expresión “obra de arte” en el que puede decirse que la pintura de Poussin es una obra de arte (Ziff, 1953, p. 62). Ziff no proporciona un conjunto de condiciones necesarias y suficientes, porque ninguno de los elementos de su lista es una condición necesaria. Más bien, describe un conjunto de rasgos que se dan en lo que denomina un “caso característico”, un caso en el que se ejemplifica todo un conjunto de rasgos distintivos, análogo a lo que Weitz llamaba el caso paradigmático. Si algo satisface esas condiciones es obra de arte en el mismo sentido en que lo es el caso característico. Sin embargo, en su artículo, Ziff pasa sutil o inadvertidamente de considerar la satisfacción de esas condiciones como requisito para hablar correctamente de obra de arte a defender que, para esto, es suficiente la semejanza con el ejemplo paradigmático, lo cual va a dar lugar a unas consecuencias diferentes de las que se hubiesen seguido si se hubiese mantenido en su propuesta inicial. A este respecto, sostiene que no se puede dar regla alguna para determinar qué es un grado suficiente de semejanza (Ziff, 1953, p. 65): si las desemejanzas se vuelven muy grandes uno *se inclina* a no llamar obra de arte al artefacto en discusión, pero Ziff no da razones apodícticas para ello, sino que sostiene que se trata de decisiones más o menos razonables. Cuando, por ejemplo, alguien niega que una obra de arte contemporáneo sea una obra de arte, *decide* usar de otro modo la expresión “obra de arte”, y en la decisión no se puede apelar a la verdad, porque “las decisiones no pueden ser verdaderas o falsas, sino que pueden ser razonables o irrazonables, sabias o necias” (Ziff, 1953, p. 70). La inclinación sabia y la decisión razonable parecen ser, también en este caso, un elemento ineliminable de la determinación del concepto de arte, inserta en un contexto de lógica multivaluada: las decisiones no operan con dos valores de verdad (verdad-falsedad), sino con múltiples valores de razonabilidad. Al igual que Weitz, Ziff sostiene que el concepto de arte se va construyendo a base de decisiones de inclusión de nuevas obras dentro de ese concepto, fundamentalmente a partir de “parecidos de familia” wittgensteinianos, conjuntos de semejanzas basadas en múltiples paradigmas, de tal modo que una obra es arte en virtud de un conjunto de semejanzas con otras obras, mientras que otra lo será en virtud de un diferente conjunto de semejanzas, incluso con diferentes obras paradigmáticas.

En resumen, lo más que puede decirse de una obra discutida es que es obra de arte en el mismo sentido en que lo es el caso paradigmático. Pero, ¿cómo se determinan

los casos paradigmáticos, que son el fundamento de estos enfoques, cuyo ser arte por antonomasia se da por supuesto, que supuestamente trasladan la “artisticidad” a aquellas otras obras que se les asemejan y sobre cuyos parecidos nos vemos obligados a decidir? Es el problema del canon. Supongamos que lo tenemos resuelto, como hacen tanto Weitz como Ziff, ya que su estudio nos alejaría mucho de lo que pretendemos aquí.

2. Los ejemplos paradigmáticos

Hacia el final de *El arte y sus objetos*, Wollheim señala que, más que buscar una definición de arte o de obra de arte, hay que buscar “un método general de identificar obras de arte”, que podría adoptar la siguiente forma: “deberíamos escoger primeramente ciertos objetos como obras de arte originales o primarias; y luego deberíamos elaborar algunas reglas que, sucesivamente aplicadas a las obras de arte originales, nos darían (con ciertos límites aproximados) todas las obras de arte subsiguientes o derivadas” (Wollheim, 1972, p. 179), de modo análogo a como procede la gramática generativa, según la que las frases bien formadas se especifican en términos de ciertas frases tipo y una serie de reglas. Si pudiésemos, en el caso del arte, señalar las reglas según las que surgen las derivaciones históricas tendríamos una teoría que nos permitiría comprender todas las obras de arte y su formación a partir de unas obras originales o primarias. A partir de aquí, como propone J.M Schaeffer, podríamos distinguir entre ejemplificaciones típicas (aquellas que más se asemejan al prototipo conceptual tal como se ha desarrollado con el uso histórico de la noción) y atípicas (Schaeffer, 2015, p. 71), o simplemente hablar de obra de arte en virtud de esa derivación casi algorítmica. Habría que precisar el estatus de los ejemplos paradigmáticos y habría que determinar las reglas de derivación. Podría considerarse, a modo de ejemplo, que las reglas de derivación son semánticas y sintácticas³.

Una regla semántica para el uso del término “arte” identifica diversos artefactos paradigmáticos a los que se aplica de manera correcta e indiscutida el término “arte” (*Las Meninas*, *El rapto de las Sabinas*...) y declara que un artefacto es arte si y solo si se asemeja a estos artefactos en el aspecto en que ellos se asemejan entre sí. La regla puede volverse más compleja e informativa si compara esos artefactos con otros que no son arte, tales como las mesas de trabajo, las sillas de campo y las máquinas de coser, y se asume que un artefacto es arte si y solo si se asemeja a aquellos artefactos

³ Para desarrollar la cuestión relativa a las reglas sintácticas y semánticas me sirvo del desarrollo que Richard Swinburne lleva a cabo en *La coherencia del teísmo* (Swinburne, 2018, p. 33 ss.).

paradigmáticos del arte en el aspecto en que ellos se asemejan entre sí y no se parece a estos últimos artefactos que no son arte. Esta regla todavía se puede hacer volver más compleja e informativa si se señala hasta qué punto tiene que asemejarse un artefacto a los ejemplos artísticos paradigmáticos para que el término “arte” se le aplique de modo correcto. Por ejemplo, la regla puede afirmar que un artefacto es arte si y solo si se asemeja a los artefactos artísticos paradigmáticos *tanto como* estos se asemejan entre sí. De este modo, si declaramos que ciertos artefactos son ejemplos paradigmáticos y que entre ellos hay un parecido, estamos afirmando implícitamente que el parecido relevante no es de cualquier artefacto que se considere artístico con cualquier otro que también se considere artístico, sino con los ejemplos paradigmáticos, que no son todos los artefactos considerados artísticos. Podemos entonces explorar la razón que hace que los ejemplos paradigmáticos se parezcan entre sí. Pero esta razón no tiene por qué ser única, sino que puede ser múltiple.

Haciendo uso de una analogía con las cosas dulces, constatamos que lo que hace que algo sea dulce no es una causa única, sino que hay múltiples razones por las que algo es dulce, p.ej., porque contiene sacarosa o porque contiene fructosa. El asunto es si efectivamente podemos encontrar, en el caso del arte, esa razón o esas razones que están a la base de los parecidos entre los artefactos paradigmáticos. Esto es algo que trató de lograr Hume (2008) con su apelación al “principio artístico reconocido” (*avowed principle of art*). En *La norma del gusto*, al debatir sobre la delicadeza necesaria para captar los matices más sutiles en una obra de arte, Hume presenta una analogía con el gusto fisiológico y pone como ejemplo una narración de *El Quijote*, en la que se nos relata que unos individuos de gusto extremadamente fino detectan el sabor a hierro y a cordobán de un vino contenido en un cuero en el que alguien había olvidado una llave unida a un llavero, paladar que había pasado desapercibido para todos los que antes habían catado el caldo. Hume utiliza este ejemplo, sin advertir el salto categorial, para hablar del “principio artístico reconocido” que le sirve al individuo que litiga con otro respecto a la superioridad artística de una obra de arte para mostrar que tal principio, que él reconoce en otras obras, también está presente en el caso que se discute, pero él no percibe su influjo porque carece de la delicadeza necesaria. Este “principio artístico reconocido”, que funciona en diversos grados en todas las obras que llamamos arte, es decir, en los casos frente a los cuales los jueces ideales prueban sus habilidades, se asemeja funcionalmente al parecido que se da entre los ejemplos paradigmáticos. Pero, en el caso del arte, no es tan fácil determinar el equivalente a la fructosa o la sacarosa.

Por ello no solo es complejo establecer la clase de casos paradigmáticos y encontrar un fundamento para ella que no esté afectado de ese elemento de “decisión”, sino que encontrar el parecido que los vincula y que basa las reglas semánticas tampoco parece tarea sencilla. Por otra parte, el método que se basa en los ejemplos paradigmáticos no se limita solo al espacio de la semántica, puesto que a las reglas semánticas se unen las reglas sintácticas, que nos permiten aprender a usar las palabras y las oraciones resultantes de ellas. Para poder usar una regla sintáctica, previamente necesitamos comprender los términos utilizados en ella. Para comprender la regla sintáctica de que “el mundo del arte” implica o equivale a “una institución social que confiere el estatus de candidato para la apreciación” necesitamos comprender qué significan apreciación, candidato e institución. Necesitamos aprender a utilizar un término.

Es posible que este proceso consistente en partir de unas pocas reglas sintácticas y semánticas para determinar el uso de un término dé lugar a la misma creencia sobre el significado de ese término en dos personas que comienzan con el mismo conjunto de reglas, aunque cabe la posibilidad de que no sea así y que dos personas puedan llegar a pensar que la palabra se aplica a diferentes objetos o que tiene implicaciones diferentes. Podemos enseñar a dos personas diferentes qué significa “arte” por medio de ejemplos paradigmáticos de artefactos “artísticos”, todos los cuales son pinturas, de modo que uno podría llegar a comprender “arte” como aplicable solo a las pinturas, mientras que el otro podría llegar a comprender “arte” como aplicable a muchos más artefactos. Uno podría partir de las pinturas y otro de las esculturas, con lo que se podría llegar a creencias distintas sobre el uso del mismo término. Ambos estarían siguiendo la regla de que, para ser “arte”, un artefacto debe ser semejante a los objetos paradigmáticos de la manera en que ellos lo son entre sí. En este caso, caeríamos en la “dieta unilateral” que Wittgenstein (1988, § 593) considera una de las causas principales de las enfermedades filosóficas: “uno nutre su pensamiento solo de un tipo de ejemplos”.

Puede suceder también que dos personas lleguen a las mismas creencias sobre los significados de los términos a partir de diferentes conjuntos de reglas sintácticas y semánticas. Por ejemplo, si los únicos artefactos artísticos que los usuarios del lenguaje han visto son esculturas, pinturas y sonatas, y aprenden que estos son los ejemplos paradigmáticos de los objetos artísticos, pueden inferir el principio de que un artefacto es artístico si y solo si es semejante a las esculturas, pinturas y sonatas en el aspecto en que estas se parecen entre sí. De este modo, según lo dicho, un artefacto quedará

correctamente descrito por un término si se parece a los artefactos paradigmáticos en el aspecto en el que ellos se parecen entre sí. Esta regla nos da una idea bastante clara de los límites de uso de ese término, y puede completarse y hacerse más informativa especificando el grado de parecido requerido y diferenciando los objetos paradigmáticos de otros objetos paradigmáticos a los que la palabra no se aplicaría, es decir, la regla diría que algo es una obra de arte si se parece a los objetos artísticos paradigmáticos en el aspecto en que estos se parecen entre sí y no se parece a los objetos paradigmáticos de no-arte, es decir, a los plátanos y las camas. Pero esta regla puede modificarse reduciendo el grado requerido de parecido a los artefactos paradigmáticos y/o reduciendo la extensión de la clase opuesta de artefactos de “no-arte”, como sucede cuando excluimos de esta clase los plátanos (pues Cattelan ya los ha convertido en arte) y las camas (lo mismo ha hecho Tracey Emin). Si procedemos así, va a estar mucho menos claro a qué objetos se aplica de modo correcto el término “arte”. Hemos relajado la regla, de modo que consideramos que un artefacto se denomina de modo correcto “arte” aunque no se parezca a los ejemplos paradigmáticos tanto como ellos se parecen entre sí y/o aunque no se parezca a los ejemplos paradigmáticos más de lo que se parece a ciertos artefactos paradigmáticos de no-arte.

Parece claro, entonces, que el elemento clave en este enfoque de los ejemplos paradigmáticos es el proceso de aprendizaje del uso de un término, que puede llevar a que los diversos grupos de hablantes comprendan una palabra de maneras diferentes, lo que hace que ese término sea ambiguo. Si los términos se comprenden de modos diferentes, se discutirá qué oraciones implican qué otras oraciones y, como consecuencia de ello, los diversos modos de comprender las palabras harán que las oraciones que usan el término “arte” de una manera lleven a contradicciones que no se darían si se usasen del otro modo.

Definir algo como obra de arte en función de los casos paradigmáticos nos llevaría, como mucho, a sostener que hemos “clasificado” correctamente un objeto o una acción, no a que esa clasificación sea correcta. Algo puede parecerse a un caso paradigmático, pero no ser una obra de arte, como sucede con una reproducción de esa obra de arte. Lo hemos clasificado correctamente por su parecido, pero la clasificación no es correcta. No obstante, el problema fundamental del método de los ejemplos paradigmáticos es que hace necesario individuar de alguna manera la propiedad o propiedades que comparten todos los artefactos paradigmáticos y los que, a partir de ellos, se

denominan artísticos, aun cuando sea en términos de parecido. Todas las cosas rojas comparten el rojo o los diversos matices de rojo (escarlata, carmesí...) y ese parecido constituye el significado del término rojo. Obviamente esto es imposible de lograr con el concepto de arte, que es un concepto histórico y cultural. Pero ciñéndonos a los parecidos, sin entrar en más profundidades, el problema fundamental es que todo se parece a todo bajo algún respecto. Si determinamos de cualquier modo qué sea el rasgo que constituye ese parecido, nos vemos llevados a olvidar cualquier indeterminación o vaguedad y a dar una definición esencialista de parecido: x se parece a y si y solo si comparten la propiedad f . De este modo la apertura conceptual buscada por el enfoque de los ejemplos paradigmáticos desaparece. Pero si no se matiza en qué consiste ese parecido, si no se restringe de alguna manera, el enfoque carece de utilidad, porque *siempre* puede determinarse un parecido en razón de muy diversas circunstancias. Una lechuga se parece a una montaña bajo algún aspecto, que seguramente no nos sirva para incluir ambas realidades dentro de la misma clase.

La determinación de la clase de ejemplos paradigmáticos en el caso del arte no es equivalente a la determinación de casos paradigmáticos en el caso de los colores o de los sabores, que apela a propiedades físicas perceptibles o al menos a propiedades disposicionales, cosa que no se da en el caso de las obras de arte. Para un escocés del siglo XVIII como Hume, la clase de ejemplos paradigmáticos frente a la que los jueces verdaderos miden su gusto refleja los intereses de un escocés del siglo XVIII, y no se le ocurre que ese gusto se mida con elementos que el juez ha encontrado en uno de sus viajes por África. La apelación a jueces siempre acaba en la falaz objetivización de lo subjetivo. El gusto del juez ideal se constituye en *norma normata* (es juzgado por las obras canónicas) y *non normata* (es el gusto del juez ideal el que ha considerado canónicas estas obras). Es el mismo problema al que se enfrentará Stuart Mill en su obra *Utilitarismo*, cuando, a la hora de elaborar su cálculo de placeres, se ve llevado a clasificarlos en superiores e inferiores, lo que le obliga a invocar jueces competentes familiarizados con diversas clases de placeres, es decir, se ve forzado a acudir a diversos ejemplos paradigmáticos de placeres, considerados así por un británico decimonónico. Aun así, aun cuando considerásemos factible determinar en cada una de las formas artísticas una extensión básica que constituya esa clase, no parece fácil sostener una *communicatio idiomatum* entre las diversas artes, es decir, no parece sensato decir que el *Ave María* de Tomás Luis de Victoria se parece en algo a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca o a *El jardín de las delicias* de El Bosco, más que de un modo sumamente equívoco.

El último problema de los ejemplos paradigmáticos es que, si algo es esencialmente un ejemplo paradigmático, no puede dejar de serlo a medida que cambian la tradición y la práctica en la que se han desarrollado. Pero parece más bien que los ejemplos paradigmáticos se eligen en función de algún propósito conectado con el carácter histórico de una práctica, tras lo cual acaban adquiriendo una “centralidad institucionalizada” (Goehr, 2007, pp. 95-96). Los ejemplos paradigmáticos surgen, así pues, del trabajo conjunto de la historia y de la institución, lo que nos remite a otro tipo de enfoques menos ingenuos que la simple declaración más o menos inocente del estatus de ejemplos paradigmáticos de ciertos artefactos. Sin duda, el proceso de constitución del sistema de las Bellas Artes en el siglo XVIII tiene mucho que ver con la selección de esos ejemplos y con las relaciones que se establecen con aquellos artefactos que acceden al estatus representado por los artefactos paradigmáticos. Pero para ello necesitamos mucho más que una declaración a-histórica y a-institucional. La *decisión* mediante la cual seleccionamos nuestros ejemplos paradigmáticos determinaría nuestro discurso sobre el arte de modo radical.

3. La inconveniencia de definir el arte

Una de las críticas más famosas a la conveniencia de definir el arte es seguramente la que desarrolla William Kennick (1958). En la línea de Wittgenstein, Kennick señala que la pregunta “¿qué es el arte?” tiene la misma apariencia que la pregunta “¿qué es el helio?”. Esta puede responderse fácilmente citando su composición química. Aquella, sin embargo, es una pregunta filosófica que no puede contestarse del mismo modo. El esteta tradicional busca definir, es decir, busca la esencia del arte, entre otras cosas. Con ella pretende saber qué es el arte, de modo semejante a como sabemos qué es el helio una vez que sabemos que su número atómico es tal y cual. En el fondo, el supuesto que subyace a este intento es que hay una naturaleza común a todas las artes, algo que se aplica a todas las artes, a cada obra de arte, y solo a ellas. Para Kennick, este es el primer error de la estética tradicional: asumir que, “a pesar de sus diferencias, todas las obras de arte deben poseer una naturaleza común, un conjunto distintivo de características que sirve para separar el Arte de todo lo demás, un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para que sean obras de arte” (Kennick, 1958, p. 319). Sin embargo, como no vemos esos rasgos comunes, pensamos que la esencia debe estar oculta y que los estetas deben sacarla a la luz después de un arduo trabajo. Pero el hecho es que

vemos este poema, esta obra, esa estatua, y puede que encontremos semejanzas entre ciertos poemas y ciertas pinturas, pero esas semejanzas desaparecen cuando miramos otros poemas y otras pinturas. El problema no está en las obras de arte, sino en el concepto de arte, que tiene una larga historia y una enorme variedad de usos. Kennick sostiene que podemos diferenciar los objetos que son obras de arte de los que no lo son porque sabemos cómo usar de modo correcto en nuestra lengua la palabra “arte” y la expresión “obra de arte”. Ser capaz de usar la palabra “arte” y la expresión “obra de arte” correctamente en todos los contextos y ocasiones equivale a saber “qué es el arte” (Kennick, 1958, p. 321). El concepto de arte no recoge más que el uso adecuado del término en una forma de vida particular.

Para probar esto, Kennick propone su célebre experimento del almacén, en el que nos pide que imaginemos

“un gran almacén lleno de todo tipo de cosas: pinturas de todo tipo, partituras de sinfonías, danzas e himnos, máquinas, herramientas, botes, casas, iglesias y templos, estatuas, libros de poesía y prosa, muebles y prendas de vestir, periódicos, sellos de correos, flores, árboles, piedras, instrumentos musicales. Ahora pidámosle a alguien que entre en el almacén y saque todas las obras de arte que contiene. Podrá hacerlo con un éxito razonable, a pesar del hecho de que, como incluso los estetas deben admitir, no tenga ninguna definición satisfactoria del Arte en términos de algún común denominador, porque tal definición aún no se ha encontrado. Ahora imaginemos que enviamos a la misma persona dentro del almacén para sacar todos los objetos con forma significativa o todos los objetos de expresión. Con razón se quedará perplejo. Reconoce una obra de arte cuando la ve, pero tiene poca o ninguna idea de qué buscar cuando se le dice que saque un objeto que posea forma significativa” (Kennick, 1958, pp. 321-322).

Kennick, como Weitz y Ziff, respondiendo a la vaguedad del concepto, a su carácter abierto, insiste en que en ocasiones podemos restringirlo “tomando una *decisión*, dibujando una línea” (Kennick, 1958, p. 322. *Cursiva mía*). Pero esto no supone descubrir ninguna esencia del arte. Cuando Bell afirmó que el arte era “forma significativa” no descubrió la esencia del arte, sino un nuevo modo de mirar la pintura (Kennick, 1958, p. 325). Para Kennick, parte de esta búsqueda de esencias está motivada por el hecho de que suponemos que, a menos que sepamos qué es el arte, no podremos decir qué es el

buen arte, es decir, tendemos a pensar que la crítica presupone la teoría estética. Este es el segundo error de la estética tradicional, es decir, “la idea de que la crítica responsable es imposible sin estándares o criterios universalmente aplicables a todas las obras de arte” (Kennick, 1958, p. 325). Para Kennick, por el contrario, el fundamento de la crítica responsable se encuentra en la obra de arte y en ninguna otra parte. No hay razón para aplicar la misma vara de medir a Shakespeare y a Esquilo, puesto que las diversas obras de arte son loables o condenables por diversas razones y no siempre por las mismas: lo que en una pintura puede ser censurable puede ser laudable en otra: “el realismo – afirma Kennick– no siempre es una virtud, pero esto no significa que no lo sea a veces” (Kennick, 1958, p. 331). No todos los artistas hacen la misma cosa, y solo cuando la hacen tiene sentido compararlos o alabarlos por las mismas razones, como a los corredores de fondo. “No es una crítica a Dickens –afirma– que no escribiese como Henry James” (Kennick, 1958, p. 332). Es decir, “no todos los poetas o novelistas juegan el mismo juego ni resuelven los mismos problemas” (Kennick, 1958, p. 332).

Kennick aplica la teoría wittgensteiniana de los juegos de lenguaje y establece que cada uno de ellos establece sus reglas, de modo que no tiene sentido buscar una definición que esté por encima de los juegos y que los unifique. En el mejor de los casos, cada definición de arte no sería más que una nueva perspectiva sobre las obras de arte, una invitación a jugar cada juego con unas nuevas reglas regulativas.

4. Conclusión

Tras la filosofía wittgensteiniana y su desarrollo de las teorías de los juegos de lenguaje y de los parecidos de familia parecía que toda forma de esencialismo había quedado tocada, también en el ámbito de la teoría del arte. Sin embargo, algunos autores han mostrado la insuficiencia de todos estos intentos neowittgensteinianos de negar la posibilidad de definir el arte. De hecho, los críticos con estos enfoques sostienen que lo más que se sigue de todo esto es que no se puede dar una definición nominal de obra de arte, aquella que se refiere a la idea abstracta que el nombre representa (arte es lo que está en los museos o a lo que se hace en las academias de Bellas Artes) no que no se pueda dar una definición real, que, de alguna manera, identifique una “esencia metafísica” que todas las obras de arte tienen en común (Castro 2004). Aquella pertenece al espacio de la semántica; esta, al de la ontología. Normalmente, “arte” (definición nominal) caracteriza a las cosas que se encuentran en los museos de arte, al igual que

“agua” caracteriza al líquido incoloro y potable que se encuentra en ríos y lagos pero, según lo dicho, podríamos pensar que hay cosas en los museos que no son arte (es decir, aunque satisfacen esa definición nominal no son arte) y, por lo mismo, que haya arte (según una definición “real”) que no se encuentre en los museos, del mismo modo que puede suceder que haya un líquido que parezca agua pero no sea H_2O o que, bajo ciertas condiciones, H_2O no sea incolora ni potable ni líquida.

En la mayor parte de los casos, la definición nominal es suficiente. Pero claramente no lo es en el caso de los ejemplos que se encuentran en el limbo, que solo pueden decidirse en función de una definición real que no consiste en poner en forma teórica el conocimiento inarticulado que tenemos (como pensaba Kennick que hacía el filósofo), sino en elaborar una teoría sobre la esencia real del arte. Esta será la idea subyacente a la teoría de, por ejemplo, Arthur Danto. Pero esto no nos libra del elemento del decisionismo que tanto pesaba sobre los neowittgenstenianos. James Carney sostiene que “para *decidir* si el montón de grasa o los *Pensamientos* de Robert Barry son arte, uno debe apelar a su teoría del arte favorita. Si uno no tiene una teoría favorita, está en una posición análoga a alguien que tiene que decidir si x es agua sin saber que el agua es H_2O ” (Carney, 1982, p. 89. *Cursiva mía*). Sin una teoría, así pues, no se puede *decidir* la cuestión, de modo que, consciente o inconscientemente, aunque crea que no puede haber una teoría del arte adecuada, quien decide si algo es arte o no, depende en último término de una teoría, ya que la extensión del término “obra de arte” se asemeja a un conjunto difuso, con muchos casos en el limbo. Si es un conjunto difuso, no hay criterios claros para determinar si algo pertenece a ese conjunto o no, salvo en el contexto de una teoría, y ni siquiera esta puede dar cuenta de todos los casos. Podemos decir, entonces, que, en ausencia de una teoría, “arte” no es, en terminología de Swinburne, un “designador informativo”, puesto que aun cuando sepamos lo que significa el término, no necesariamente sabemos qué es el objeto al que se refiere, es decir, no conocemos la esencia de ese objeto. Es, más bien, un “designador no informativo” (Swinburne, 2019, pp. 86-87), que solo se vuelve informativo en el marco de una determinada teoría. Y es inevitable elegir en cuál.

Bibliografía

- Carney, J. (1982). "What Is a Work of Art?". *The Journal of Aesthetic Education* 16 (3), 85-92.
- Castro, S. (2004). La problemática definición del arte. *Estudios Filosóficos* 53, 333-355.
- Goehr L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Oxford University Press
- Hume, D. (2008). La norma del gusto. En David Hume, *Ensayos morales y literarios*, Madrid: Tecnos.
- Kennick, W. (1958). Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind* 67 (267), 317-334.
- Schaeffer, J. (2015). *Beyond Speculation. Art and Speculation without Myths*, London-New York: Seagull Books
- Swinburne, R. (2018). *La coherencia del teísmo*, Salamanca: San Esteban.
- Swinburne, R. (2019). *Are We Bodies or Souls?*, Oxford: Oxford University Press.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 27-35; Ziff, P. (1953). The Task of Defining a Work of Art. *Philosophical Review* 62, 58-78.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones Filosóficas*, México-Barcelona: UNAM-Crítica.
- Wollheim, R. (1972). *El arte y sus objetos*, Barcelona: Seix Barral