

Conjeturas sobre la relación entre filosofía y mundo del arte

PAULO VÉLEZ LEÓN

Las indagaciones ontológicas y gnoseológicas —que no estéticas— sobre el arte y el mundo del arte han sido una constante filosófica de especial —aunque no la de mayor— relevancia en los principales desarrollos filosóficos. De Platón a Gadamer pasando por Aristóteles, Hume, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, o Goodman —por nombrar algunos autores sin ser ni exhaustivo ni excluyente— las investigaciones sobre la naturaleza, desarrollo y configuración del arte y su mundo han girado en torno de determinar y describir *su* modelo o modelos estructurales, natural y obviamente desde sus particulares y peculiares puntos de vista (*cf.* Eco 1970, p. 278; Gadamer 2002, p. 181 et seq.). Tanto los caminos como métodos y procedimientos así como los resultados obtenidos por aquellos han proporcionado de una u otra manera el horizonte a las investigaciones de la época e influido decisivamente a las posteriores, e inclusive las actuales.

Por ejemplo, Platón en sus escritos sobre la belleza, el arte y el artista vincula estrechamente estas búsquedas o dicho más claramente: las hace dependientes de su teoría de las ideas y ontología; así en el *Hippias Mayor*, la concepción de belleza, en especial de la que pueda haber en los cuerpos se supedita a la finalidad, utilidad, y placer que puedan ofrecer estos. En el *Fedro*, la belleza del alma no se entiende si ésta no es expresada por medio de la virtud. En el *Banquete*, la noción de belleza es de un carácter onto-epistemológico en tanto en cuanto ésta es tratada como la *belleza en sí* y es equiparada a la idea suprema junto al *bien*. Finalmente, por no mencionar



otros textos como el *Ion* o el *Gorgias*, en *La República*, se analiza la naturaleza del arte, y al igual que la concepción de la belleza, Platón la caracteriza de acuerdo a estratos en relación directa con la noción de realidad (*en sí, de las formas sensibles, y artística*), es decir el arte como una representación del mundo —eidético— (Arbeláez González 2004, pp. 70-72. *cf.* Grimaldi 1982, pp. 145-162; Griswold 2008).

Como puede advertirse, para Platón, el arte está directamente relacionado con el conocimiento que se sabe conocido, que está acorde a unas reglas y modelos, pues sus obras en definitiva no son otra cosa que «imitaciones parciales de los seres sensibles creados por el demiurgo» (Arbeláez González 2004). Vemos esto. Estas *imitaciones* «imitan un modelo»; no interesa si es un arquitecto que imita una casa ideal o un pintor que pinta bien una casa, ambas implican un destreza y «pueden aprenderse en un concepto común». «Ambas cosas son *mimesis, imitatio*, imitación»; no obstante, la obra o productos del pintor, que pertenecen a las «artes imitativas», de acuerdo con Platón, «no son verdaderos objetos de uso en el mundo». De esto resulta, que el arte (τέχνη) no sólo implica un conocimiento de algo, sino que, esta palabra, τέχνη, aquí, es ante todo, un producir en base de una «destreza acompañada de conocimiento»; en otras palabras, τέχνη es la capacidad de realizar alguna actividad basada en el conocimiento —de algo— (*cf.* Gadamer 2002, p. 184).

Aristóteles, sin apartarse de esta concepción,¹ a diferencia de Platón, no sólo enlaza sus reflexiones sobre el arte a su teoría ontológica, sino que dado

¹ Gadamer nos recuerda que esta concepción, con su respectivos matices y orientaciones, pervivió durante mucho tiempo e incluso actualmente subsiste de alguna manera en nuestro lenguaje; con gran acierto, manifiesta: «Hasta entrado el siglo XIX había que hablar de las "bellas artes" para evitar malentendidos. Por aquel entonces el concepto del arte comprendía aún todo lo que tiene que ver con la técnica, con el oficio y la destreza en general. De hecho, en nuestro lenguaje habitual la cosa sigue siendo igual. Relacionamos la palabra "arte" con cierta destreza manual, motivo por el cual, cuando se habla ahora del arte "moderno" o incluso "postmoderno", se piensa menos en la literatura y en la música que en las llamadas artes plásticas, en las que las manos de los artistas hacen nacer una obra visual. Es un punto interesante y que conviene recordar a la hora de aclararse sobre el concepto del arte. Por otra parte, para la reflexión filosófica conviene no olvidar tampoco que "el arte" se refiere a un campo de contenido mucho más vasto, que además de todas las artes literarias, comprenden

el matiz de ésta, la investigación sobre el arte toma un cariz científico, como bien lo afirma Dilthey en la «Introducción» al *Laocoonte* de Lessing, en un largo y esclarecedor pasaje:

Aristóteles establece una técnica de la producción poética, exactamente lo mismo que había hecho con la demostración científica. La obra de creación artística cae, según él, dentro del campo de la actividad formadora, en el sentido de que tiene por meta la producción de obras que han de alcanzar una existencia fuera de la persona que las crea. Esta actividad se distingue de la actitud teórica, la cual aspira al conocimiento de las cualidades inmutables de lo real y se diferencia asimismo de la conducta, cuyo valor estriba en la perfección moral interior del hombre. La obra de creación artística, como actividad formadora, tiene que atenerse a su material. En esto imita a la realidad, al exhibir lo que es esencial, típico en ella. Ahora bien ¿cuáles son las diferencias fundamentales que se advierten dentro de esta labor de imitación artística? La primera se refiere a los medios de que se vale el artista para representar su objeto; la segunda, a los objetos mismos que se trata de representar; la tercera, al modo como estos objetos se ofrecen dentro de un determinado campo de la captación. La primera de las diferencias destacadas por Aristóteles era fundamental para el desarrollo de la estética. Existe la creación artística por medio de colores y de formas, y otra por medio del ritmo, de la palabra, y de la melodía. A esta distinción tiene que responder, necesariamente, una diferencia en cuanto a la técnica de estas dos clases de artes. En efecto, según Aristóteles, toda actividad formadora se halla sujeta a las reglas que se derivan de la naturaleza misma de la cosa, y la meta de cada una de las ciencias de estas actividades consiste precisamente en descubrir y definir estas reglas. Se plantea así el problema de encontrar, partiendo del medio con que trabajan las dos clases de artes, la diferencia de sus técnicas respectivas y las reglas correspondientes a cada una de ellas (1993, Introducción).

Si damos por cierta la observación de Dilthey, encontramos un Aristóteles centrado más en la técnica y producción de las obras que en el contexto de la obra, esto es en los medios, objetos y el modo como se ofrecen estos objetos antes que en lo que llamaríamos *mundo del arte*. Ciertamente esto no es objetable, pues las circunstancias y contexto del desarrollo del arte son radicalmente distintas a las de hoy, y como veremos mas adelante, esto en la

también, por ejemplo, la arquitectura, a pesar de su conexión con lo unitario y con la técnica moderna» (2002, p. 183).

actualidad no es suficiente para tratar el complejo, enmarañado, vibrante y vertiginoso mundo del arte actual.

Tenemos una idea más o menos clara hasta donde avanzó Aristóteles en su reflexión filosófica sobre el arte, que en realidad es mas bien un conjunto de «observaciones» —dispersas y diluidas a lo largo de su obra, e.g., la *Poética*, la *Metafísica*, la *Física*, el *Arte retórica*, o el polémico *Retórica a Alejandro*—, sobre la creación artística y lo que hoy denominaríamos «*ciencias del arte*». Los fragmentos conservados, relativos a este tema, en estas obras, es lo que nos ha permitido históricamente inferir nuestras apreciaciones teórica o hermenéuticas sobre dichas reflexiones u observaciones; de los textos extraviados o perdidos en el transcurso de la historia, simplemente sea hecho lo propio, callar. Estas observaciones sobre el arte, para su tiempo y los filósofos posteriores significó un claro problema a resolver, el cual sólo pudo encontrar un camino de resolución en el siglo XVI cuando la atención de ciertos filósofos y científicos se centró en la investigación de los órganos de los sentidos y sus manifestaciones.²

El desarrollo de esta nueva forma de comprender el arte empieza a dar su primeros frutos «formales» en el siglo XVIII con una serie de trabajos que se publican, divulgan y discuten, tales como los de:

² Como se recordará el periodo que hay entre Aristóteles y los filósofos del siglo XVI, e inclusive los del XVII, está fuertemente influido por la *Poética* del estagirita. Los filósofos medioevales eran de la opinión de que el *ars* estaba «anclada a una doctrina clásica e intelectualista del *hacer humano*» (Eco 1999, p. 128). Definiciones tales como: *ars est recta ratio factibilium* (S. Th. I-II, 57, 4) o *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (Summa Alexandri II, 12, 21), eran un lugar común, que se reformulaba de diversas maneras entre los autores de la época, todos ellos inspirados, sobre todo en las doctrinas aristotélicas o Aristóteles, y la tradición griega. En cualquier caso, estas definiciones hacían referencia a dos elementos básicos: lo cognoscitivo [*ratio, cogitatio*] y lo productivo [*faciendi, factibilium*]. Así el arte es un conocimiento de reglas [*dadas y objetivas*] a través de las cuáles se pueden producir cosas. Y esto porque el *ars* al tiempo que obliga es una virtud, es una capacidad de hacer algo a través del intelecto práctico. Sin embargo, hay que tener a la vista que el arte se inscribe en el dominio del *hacer*, no del *actuar* (moralidad → prudencia), ya que regula su operación sobre lo material o mental para producir una obra. En definitiva, para este periodo, «el arte no es expresión, sino construcción, operación en vista de un resultado» (Eco 1999, p. 129).

- Anthony Ashley Cooper, 3er conde de Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Londres, 1711.
- Francis Hutcheson, *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. Londres, 1725.
- David Hume, *Four Dissertations: 4.- Of the Standard of Taste*. Londres: 1757.
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. (Escritos en 1703 y publicados póstumamente por Eric Raspe). Amsterdam-Leipzig, 1765.
- Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*. Leipzig, 1730.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlín, 1766.
- Denis Diderot, *Salons*. París, 1759-81,

y en especial los decisivos de:

- Johann Joachim Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden, 1764.
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle, 1735; y,
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*. Fráncfort del Óder, 1750-8.

Ciertamente no son todas las obras ni las primeras ni las que mas han influenciado, pero si que se pueden considerar las obras que junto a otras innombradas —pero ampliamente conocidas en la Historia de la Estética³—

³ *vid.* Raymond Bayer (2002), *Historia de la estética*. Trad. J. Reuter. México: Fondo de Cultura Económica. Valeriano Bozal (coord.) (1999-2000), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 Vols. Madrid: Visor. Sergio Givone (2001), *Historia de la estética*. Madrid: Técnos. Monroe C. Beardsley y John Hospers, (1990), *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra. Götz Pochat (2008), *Historia de la estética y la teoría del arte*. Madrid: Akal., Władysław Tatarkiewicz (2010), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma,*

entraron en un fructífero debate intelectual sobre el desarrollo y progreso del mundo del arte de aquel siglo, que visto desde hoy resulta ser el periodo donde se configuran los problemas y propuestas en torno del arte —que todavía nos acucian hoy— de una manera «mas explícitamente sistemática y mas autoconsciente de su entidad» (Bozal 1999, pp. 19-21).

Sin entrar —por ahora en este trabajo— en el debate de si los productos relativos a ese mundo anteriores al Renacimiento son obras de arte o no, tal como lo plantea el profesor Hans Belting en su magnífica obra *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, es evidente que las obras antedichas solo han podido ver la luz y tienen cabida porque hay un mundo —del arte— que las sostienen. Veamos esto. Es innegable que varios sucesos y acontecimientos marcan el cambio de época —del Medioevo al Renacimiento, pero, es quizás, fundamentalmente el surgimiento de «la idea del artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su intervención» lo que nos permite hablar en propiedad de una «era del arte que perdura hasta nuestros días» (Belting 2010, p. 5). Ahora bien, la idea de la autonomía del arte no es algo exclusivo del mundo del arte, sino que es paralela y complementaria al espíritu del mundo de la ciencia, que también exigía cada vez mas «la autonomía del conocimiento científico respecto de los prejuicios y con la del comportamiento respecto de la moral establecida» (Bozal 1999, p. 21). Esta noción de autonomía en el arte y la ciencia, como se verá, tanto por su teoría como por su práctica particular y específica, y ante todo, principalmente por la actividad a ella conectadas, es distinta. Un claro precedente de Belting, en plantear lo que hemos de considerar arte es Lessing, quien de manera clara nos dice:

...según mi modo de ver no debería darse el nombre de obras de arte sino a aquellas en que el artista ha podido libremente mostrarse como tal —[un artista]—, esto es, a

creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos/Alianza. Władysław Tatarkiewicz (2000), *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal. Władysław Tatarkiewicz (1989), *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal. Władysław Tatarkiewicz (1991), *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal. José María Valverde (2011), *Breve historia y antología de la Estética*. Barcelona: Ariel.

aquellas en que la belleza ha sido su primera y última intención. Todas las demás obras, en las que se descubran rasgos demasiados visibles de —[culto, convenciones, o]— supersticiones religiosas, no merecen el nombre de obra artística, porque en ellas el arte no ha trabajado con entera libertad —[o a causa de sí mismo]—, sino como un mero auxiliar de la religión, y ésta, al imponerle representaciones sensibles —[o plásticas]—, mas bien soñaba —[o atendía a lo simbólico, esto es]—, a la significación de los símbolos que a la belleza —[propriadamente dicha]— de la obra (Lessing 1993, IX, pp. 66. Los corchetes son nuestros).

El planteamiento de Lessing, no parece indicar un rechazo absoluto a las obras producidas bajo el manto de la religión —las cortes, la política, la revolución, o los mercados—, sino una gran cautela frente a este tipo de producciones elaboradas a lo largo de la historia; ya que como sostiene Belting, una gran parte de ese tipo de producciones —con las reservas del caso y aplicadas a un caso— pueden ser entendidas como *imagen* y no arte. Aquí, por imagen se entiende: «el retrato personal, la *imago* —[la representación en sentido general]—, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la practica religiosa». Así, «en este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o historia, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada» (Belting 2010, p. 5. cf. Gadamer 2002, p. 193).⁴

⁴ Dado que pueden surgir argumentos de orden teológico o históricos, retomo y reproduzco parte de mi artículo «¿Hay un arte islámico?» a este respecto, en este sentido: es conveniente recordar que las tres grandes religiones monoteístas prescriben u ordenan expresamente el *aniconismo* (irrepresentabilidad plástica); así, el Al Qur'ân Al Karîm en las suras Al-'An`am VI, Al-'A`raf VII, 'Ibrahim XIV, Al-'Anbya' XXI, Al-Haj XXII, Ash-Shu`ara' XVI, Al-'Ankabut XXIX y en especial en la sura Al-Hashr LIX, 24 [¿Él es Dios! El Creador; el que da comienzo a toda cosa: el que modela] y fundamentalmente la sura Al-Masad CXII [¿Él es Dios, es Uno! ¿Dios! ¿El Impenetrable! No engendra, no ha sido engendrado; ¡nadie es igual a él!]; así como, la Toráh y la Biblia, en el Levítico 19:4, 26:1; en Números 5:22, en Deuteronomio 4:16, 4:23; 5:8, 27:14, 27:15, y en el Éxodo 20:23, 34:17, 20:4-5 [No te harás ninguna escultura y ninguna imagen de lo que hay arriba, en el cielo, o abajo, en la tierra, o debajo de la tierra, en las aguas. No te postrarás ante ellas, ni les rendirás culto], preceptúan de manera explícita la prohibición de la representación de la imagen de lo sagrado, de lo divino, es decir, de Dios. Dicho de otro modo: las tres religiones prohíben las figuras que a través de la representación de lo sagrado se

De esta manera el propósito —en sentido amplio y general— de Lessing, está dirigido a que los esfuerzos en la producción de las obras que denominamos de arte, se centren en los aspectos y factores internos e intrínsecos propios a la obra y no en factores externos —que no han de descuidarse, tampoco, pues de ellos depende la oportunidad y pertinencia de la misma en el mundo—. Este centrarse en los aspectos artísticos antes que en los factores externos, es en el fondo, básicamente, lo que significa la idea de autonomía del arte. Naturalmente, si damos por bueno este postulado —junto a lo ya advertido previamente—, las obras anteriores al Renacimiento, quizás inclusive al siglo XVIII, no puedan considerarse *de arte*, por cuanto los cánones, normas, pautas y exigencias requeridas en esta nueva era que está forjándose son distintas, pues ya no es el «objeto de culto» el que se valora sino una cualidad de la práctica artística, que tienen que ver ante todo con las cualidades visuales y sensibles del arte (Bozal 1999, p. 21).

conviertan en ídolos o incentiven la idolatría de éstas, más no la representación de la imagen sagrada como tal. De allí que es falso suponer que aquello que denominamos arte musulmán no es icónico, puesto que sí lo es aunque no como el católico, en éste la representación de animales, vegetales o humanos es mayoritaria (*vid.* Caputo Jaffe 2011; Monteiro Arias 2010).

Ahora bien, como anota el profesor José Luis Sánchez Nogales, la representación de lo sagrado es posible sólo porque «la relación de carácter personal con Dios exige la existencia de un modo de presencia de éste en la conciencia [la "representación"]». Ya que «esta representación necesita, a su vez, plasmarse en algún modo de exterioridad objetiva; de ahí que determinados elementos como los libros sagrados, el candelabro, las representaciones caligráficas artísticas de los nombres de Dios o de determinadas aleyas del Corán, o la presencia de versos bíblicos en las filacterias judías, sustituyan a la plástica figurativa». En consecuencia, en base a lo dicho, se puede afirmar que las tres religiones impulsen una postura, más bien, anidólica y no necesariamente un aniconismo, dado que «la negativa a representar plásticamente a la divinidad tiene como finalidad evitar la tentación de la reificación del objeto término de la fe, la cosificación y manipulación de Dios. Se trata de una medida preventiva contra la idolatría» (Sánchez Nogales 2003, pp. 560). Con esto, de alguna manera, se apunta la tesis de Belting, esto es: las obras o producciones de este periodo son ante todo *imágenes* toda vez que su finalidad es la representación de lo sagrado, son *imágenes* destinadas para el culto y no la idolatría, y precisamente son *destinadas* porque parten o surgen de una clara concepción teológica y no artística —que en apariencia no existía—, por esta razón, son *imagen* y no arte.

Estas cualidades artísticas que empezaban a valorarse en esta naciente era, introducen dos categorías esenciales que a la postre van a determinar el arte: *originalidad* e *innovación*. Estas categorías le diferenciarán de la ciencia, que más bien hará de la *repetición* y *conservación* del conocimiento (formulas, datos, procesos, elementos, características, etc.) la forma que articulará y estructurará sistemáticamente los conocimientos; pensemos por ejemplo, en un *artículo científico*, entre otras cosas, se busca, que tanto los resultados de los experimentos como los experimentos o pruebas sean reproducibles en cualquier momento y lugar, y por cualquier científico. De la reproductibilidad (y la reutilización de los conocimientos previos) aunque no sólo de esto, depende que se puedan refutar o falsar teorías. Por ejemplo, en la época de Newton o Galileo no era suficiente hacer grandes descubrimientos, sino que estos se tenían que poder repetir ante sus pares académicos, y estos, a su vez tenían que poder repetirlos por su cuenta antes de dar por buenos dichos descubrimientos. Sin este principio, el avance de la ciencia tal como lo conocemos, no sería posible. Un científico, cuando lee un *artículo científico*, tiene la suficiente confianza de que lo está ahí es de carácter científico, y puede tomarlo como tal para el avance de sus estudios, pues con razonable certeza considera que lo que está escrito ahí ha sido validado por pares y por tanto tiene la garantía de que es reproducible y por ende válido. Caso contrario, se pondría en entredicho el avance de conocimiento científico en todas las disciplinas científicas.

Naturalmente el conocimiento progresa muy rápidamente, lo cual puede llevar aparejado una serie de inconvenientes. John P. A. Ioannidis, recientemente hacia notar algunos de estos inconvenientes, el principal el de la reproductibilidad, de acuerdo con Ioannidis la mayor parte de lo que se publica no puede reproducirse, de acuerdo con él «la prevalencia de las falacias sin rebatir pueden representar hasta un 95% (si no más) de los hallazgos significativos en algunas áreas de la investigación» (2012, p. 650). Es decir, la mayor parte de estos estudios no aportan nada significativo o valioso para el avance del conocimiento, en el mejor de los casos lo que hacen es publicar datos estadísticos nuevos que por lo general apoyan alguna teoría en particular —que a veces está puesta en cuestión—. En otros casos los resultados publicados en apariencia son inesperados,

impresionantes o representan una primicia editorial de impacto, pero que ofrecen poca fiabilidad dado que no han sido suficientemente asegurados y verificados. De acuerdo con Ioannidis, esto sucede por que «La mayor parte de las veces los experimentos no están bien diseñados, ... Por ejemplo, solo entre el 10% y el 20% de todos los estudios con animales están aleatorizados para evitar los sesgos [inconscientes de los científicos]». Cuando los ensayos clínicos es con pacientes humanos, Ioannidis sostiene que «solo el 5% [de los estudios] sigue todos los pasos correctamente». Como puede inferirse, este tipo de prácticas en absoluto pueden considerarse descubrimientos científicos, sino «falsos positivos» (cf. Ioannidis 2012; 2005). Si esto es cierto para las ciencias de la salud, esta denuncia podría extenderse al resto de la ciencia, que podría quedar fundadamente bajo sospecha —como acontece con ciertos estudios medioambientales, de ciencias de la tierra, de biología o medicina, en especial aquellos sobre neuroimágenes—. De allí que, la *repetición y conservación* del conocimiento sean fundamentales para el avance del conocimiento y alejar toda clase de sospecha sobre sus progresos y avances.

Es por este motivo, que un científico honesto no busca en cada artículo nuevo que se publica originalidad o innovación, sería para él algo inconcebible y fraudulento, pues de ser esto así, esta catarata de «descubrimientos científicos» no permitirían estructurar un criterio o criterios de verdad y de corrección que sean aceptados por la comunidad científica. Cuando se han dado casos así, en el pasado, han sido fuertemente castigados por la comunidad científica afectada. El descrédito científico es lo mínimo que ha habido. Después de todo, «la ciencia trata de acercarse a la verdad lo más posible y no de obtener resultados espectaculares pero erróneos». Al igual que la filosofía, la ciencia tiene a la búsqueda del conocimiento (verdadero) como su máxima prioridad (cf. Ioannidis 2012; 2005); naturalmente, con otros métodos, principios y enfoques. El mundo del arte no tiene las mismas pretensiones ni finalidad pues su naturaleza es distinta, de allí que la *repetición y conservación* del conocimiento no sean su prioridad; a veces, incluso, la repetición es fuertemente castigada.

Veamos un caso hipotético. Si un artista moderno presenta nuevamente como suya una copia fiel de las *Meninas* de Diego Velázquez, este sería muy

mal visto, sería señalado como falto de capacidad, habilidad, talento y experiencia para producir, originar o innovar formas y objetos, en suma, sería tachado de carente de creatividad artística, con lo que cualquier pretensión de carrera profesional futura acabaría *ipso facto*. Ahora bien, si no es un artista moderno sino contemporáneo la cuestión puede ser diferente. Vale recordar que hoy al igual que en la antigüedad, también hay ámbitos del mundo del arte que no se tolera la originalidad, de allí que bien vale decir que la visión de nuestro caso hipotético valdría para determinadas concepciones del arte y de la ciencia, pues en no todos los casos la ciencia es sólo conservación sin innovación, ni el arte es sólo innovación que no repite ni copia su propio pasado.

La vinculación de originalidad e innovación a la valoración de las cualidades visuales y sensibles de la práctica artística, está estrechamente ligada a la aparición de los salones y la «crítica» de arte. Como se sabe los salones de arte, tienen origen en las colecciones y el coleccionismo de los monarcas, nobles y aristócratas; estos a partir de 1725 empiezan a tomar forma. En el *Salon Carré* del Louvre se realiza una exposición para celebrar la fundación de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, institución que era la expresión de la preocupación del rey por las artes. Con éste y otros salones, se crea, lo que denominamos *público*, que «disfruta contemplando y valorando las obras expuestas». Así, «el salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. En una palabra, aunque de una forma inicialmente tímida, el salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte, en claro paralelismo con lo que sucedía con el teatro dieciochesco y las restantes prácticas artísticas» (Bozal 2004, p. 22).

Aproximadamente desde 1751 los salones cobran impulso y una cierta regularidad (bienalidad). Esto por una parte significa que en otros países empieza a replicarse este tipo de exposiciones, como la de la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1769; y por otra, que a raíz de esta regularidad la valoración de las obras por parte de los públicos surge de manera, si puede decirse, «espontánea». Esta práctica es lo que conoceremos como «crítica» de arte. Diderot en sus *Essai sur la peinture* de 1759, 1761, y 1763 es quien

inaugura esta forma literaria, que en términos del profesor Valeriano Bozal se puede definir como:

un género,... directamente ligado a la actividad artística, que supone la existencia de una industria periodística, por limitada que sea, y unos lectores entre los que la publicación se difunde... que anima al comentario y al intercambio de opiniones, (algo) fundamental para difundir no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que interpretación (y valoración) se apoyan (Bozal 2004, p. 23).

En otras palabras, la crítica de arte a diferencia de la crítica filosófica, es una forma literaria de *divulgación* que no pretende el discernimiento objetivo de algo a través de un análisis —científico— sino que es una «consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también informa sobre su contenido». De allí que su redacción, propia de un periódico, sea «breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin animo de tratadista» (Bozal 2004, p. 23); pues como bien se sabe «escribir inspiradamente y de modo edificante es admirable, pero su lugar es la novela, el poema, el sermón, ...el ensayo literario» (Quine 1981, p. 193), o la crítica de arte. La ciencia, la historia (del arte) y la filosofía en sentido estricto y profesional, se deben a otra naturaleza.

Es en este ambiente, del siglo XVIII heredero del Renacimiento, que empieza a forjarse un/el mundo del arte; un ambiente en el cual artistas, críticos e historiadores de arte empiezan a entretenerse en complejos circuitos marcados por los salones, situación evidentemente ajena al mundo de Aristóteles y el Medioevo. Es en este mundo, signado por la noción de autonomía del arte, que se intenta forjar las primeras distinciones entre cada una de las artes, pues una cosa es la condición (material y formal) de los asuntos representados y otra la crítica (específica) de aquellas obras. Aquí germina la cuestión de cómo cada espectador puede acceder a cada lenguaje propio de las artes. Algunos autores, como Lessing, consideran que esto es posible a través de la imaginación y no de las facultades específicas, pues considera que en el fondo las diferencias no son sino los «matices, límites y continuidad espacio-temporal de la mimesis y, por extensión, de la écfrasis»

(Albero 2007). Más allá de esto, lo importante es destacar que el espíritu de la época al igual que en otras áreas de conocimiento, gira en torno de la experimentación y desarrollo de «nuevos» lenguajes; los que evidentemente se desarrollan al margen de la filosofía.⁵

El mundo filosófico de entonces, al igual que el de ahora, no captó lo efectivamente importante del asunto, esto es, que el arte no se reduce a la obra de arte, el artista y sus «lenguajes», sino que este es todo un entramado de relaciones entre distintos elementos de un mundo determinado que dotan de un particular significado a sus productos. En lugar de esto, se centraron en analizar a través de distintas herramientas lo que ellos consideraban obra de arte, artista o lenguajes del arte. Herramientas de gran sofisticación, que en muchos casos resultaban inadecuadas al problema sobre el que se actuaba. La práctica del mundo del arte deja en claro que dichas herramientas filosóficas no sólo son para ellos, sino que para la misma filosofía, no es más que burocracia intentando convertirse en elemento central, lo que se sabe, es mal consejo. Hay un destornillador para cada necesidad, no se puede pretender arreglar o ayudar en algo con uno que no es el adecuado, este se convierte en inútil. Por ello el mundo del arte en gran medida no ha precisado de dichas herramientas filosóficas, sino de las suyas propias; de allí que, el mundo del arte —por su propia configuración y consciencia— ha pasado de la filosofía.

Veamos esto. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, el mundo del arte ha experimentado un vertiginoso desarrollo: han aparecido «nuevos» lenguajes, actores, elementos, circuitos artísticos (bienales, ferias, festivales, premios...), publicaciones, y en especial los mercados e industrias; lo cual, evidentemente genera nuevas dinámicas, relaciones, razonamientos, decisiones y valores que obviamente requieren un nuevo tipo de reflexión que les dote de un contenido y forma más acorde a nuestros tiempos. Sin

⁵ *vid.* L. Shiner (2004), *La invención del arte*. Trad. E. Hyde y E. Julibert. Barcelona: Paidós. George Dickie (2003), *El siglo del gusto: La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Trad. F. Calvo Garzón. Madrid: Antonio Machado. P. O. Kristeller (1951), «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I». *Journal of the History of Ideas* 12:4, pp. 496-527. P. O. Kristeller (1952), «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II». *Journal of the History of Ideas* 13:1, pp. 17-46.

embargo, esto que parece una obviedad ha sido ampliamente ignorado por la estética y filosofías contemporáneas sobre el arte, que al igual que la «estética» moderna y medioeval, se ha centrado en «analizar» los lenguajes y obras de arte, sólo que a diferencia de ésta, con un potente aparato lógico-ontológico, que en lugar de ayudarnos en la comprensión del arte y su mundo, parece que nos ha empujado a la vía de convertirnos en expertos de lo ininteligible e inútil.

Dos ejemplos de lo anterior: el profesor Paisley Livingston en su artículo *History of the Ontology of Art*, manifiesta lo siguiente:

Al inicio del siglo XX, un número cada vez mayor de filósofos comenzó a escribir acerca de temas que se han vuelto centrales para la ontología del arte: ¿Qué tipo(s) de cosas son obras de arte? ¿Pertenece todas las obras de arte a una cualquiera categoría ontológica básica? ¿Todas las obras, o sólo algunas, tienen múltiples ejemplos? ¿Tienen las obras partes o constituyentes (materiales), y de ser así, cuál es su relación con la obra como un todo? ¿Cómo son individualizadas las obras de arte particulares? ¿Son ellas creadas o descubiertas? ¿Pueden ser destruidas? (Livingston 2011).

En esta misma línea, otros filósofos, tanto analíticos como continentales, caracterizan más o menos la ontología del arte, de la siguiente forma:

La pregunta central para la ontología del arte es ésta: ¿Qué tipo de entidades son las obras de arte? ¿Son ellas objetos físicos, tipos ideales, entidades imaginarias, u otra cosa? ¿Cómo se relacionan las obras de arte de varios tipos con los estados mentales de los artistas o los espectadores, con los objetos físicos, o con las estructuras abstractas, auditivas o lingüísticas? ¿Bajo qué condiciones llegan las obras a existir, sobrevivir o cesar de existir? (Thomasson 2004).

No hay duda de que frente a las nuevas manifestaciones del arte surjan inquietudes sobre el tipo, estructura, y duración de la obra de arte ¿Pero es necesario reducir toda una disciplina a esto? Orientar la pregunta hacia la obra de arte, pensar que la ontología del arte estudia la obra de arte, es un error en el camino desde el principio, que dada la abundante literatura al respecto, es común. En filosofía analítica los estudios de Gregory Currie (*An Ontology of Art*, 1989; «Ontology of art works», 2010); Arthur Danto («The Artworld», 1964; *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981); David

Davies (*Art as Performance*, 2004); Theodore Gracyk («Ontological Contextualism», 2009); Stephen Davies («Ontology of Art», 1993); Joseph Margolis («The Historical Ontology of Art», 1998); Ben Caplan y Carl Matheson («Ontology», 2011); Guy Rohrbaugh («The Ontology of Art», 2005); Amie Thomasson («The Ontology of Art», 2004; «The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics», 2005; «Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here?», 2006; «The Easy Approach to Ontology», 2009); Nicholas Wolterstorff («Toward an Ontology of Art Works», 1975; *Works and Worlds of Art*, 1980; «Ontology of artworks», 1992); Robert Stecker («Methodological Questions about the Ontology of Music», 2009; *Aesthetics and the Philosophy of Art*, 2010); y en filosofía continental los de: Hans-George Gadamer (*Verdad y Método*, 1999; *Acotaciones hermenéuticas*, 2002; *La actualidad de lo bello*, 1990); o, Martin Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1984); nos ofrecen claras pistas y ejemplos al respecto.

Me parece poco productivo preguntarse solamente si las obras de arte son entidades o no, o si son objetos físicos, entidades ideales o imaginarias, o si pueden ser destruidas o bajo qué condiciones pueden sobrevivir; considero que este tipo de planteamientos ya tiene en mente un tipo o clase de arte, y que por lo mismo desconoce o no está abierto al mundo del arte en sí, de modo que la posibilidad de conocer o explorar otras facetas o partes del mundo del arte automáticamente se cierran. Es cierto que la condición *sine qua non* para que exista arte, un mundo del arte, es que existan obras de arte, pero el arte ni sus mundos no se reducen a las obras de arte, son más que la obra; por tanto, se entenderá, que la obra de arte es sólo otro componente o elemento del mundo del arte, que la ontología del arte la toma como parte de su (objeto de) estudio. Por ello mismo, no debemos perder de vista la prudente reflexión de Gadamer a este respecto:

...todo esto [nos] arroja la pregunta de si en definitiva no estaremos ante un cambio de arte que liquida todo el mundo de los contenidos familiares, míticos e históricos, y queda reducido a su esencia pura. A un cambio del arte concebido en esto términos le correspondería una poética universal, ya no romántica, en la que la audacia experimental de la creación de formas rechaza toda limitación y se pretende absoluta. La posición radicalmente contraria a esta sería la de que el concepto del arte y de la obra de arte terminan por anularse, o por retirarse a formas de producción que dejan

sin objeto cualquier discurso sobre la obra y su singularidad, su aura. Pero así son las cosas desde el momento en que producción quiere decir reproducción, algo que en la artesanía siempre ha sido el caso y que en la producción industrial se da por sentado. La pregunta es, pues, genuina. ¿Lo que está pensando en nuestra época pone en peligro el concepto del arte y de la obra de arte?

Al hacerse esta pregunta hay que plantearse si uno mismo no estará eludiendo el cambio de su propio gusto, del gusto aprendido y cultivado, si o se estará cerrando a los desafíos de la nueva manera de hacer arte, o bien, al revés, si no se estará sublevando contra toda forma tradicional del hacer arte como si fuese alguien completamente nuevo, lo que nunca se es. Esto no pasa sólo ahora: en la historia del arte es un hecho bien conocido. Una forma nueva de arte puede parecer tan contraria al gusto como lo fue sin duda el Shakespeare que se redescubrió en mitad del clasicismo francés, y que parecer más nueva de lo que realmente es. (Gadamer 2002: p. 191)

Es innegable que todos y cada uno de nosotros, en cuanto personas consientes y sintientes partimos de una serie de prejuicios o ideas preconcebidas, pues es algo inherente a nuestro espacio de conocimiento, empero esto no debe hacernos perder de vista los hechos (lo que es) y las interpretaciones acerca de los hechos (de aquello que es). Dicho de otra manera, el hecho de que partamos de un espacio de conocimiento determinado no debería causar suficiente para apoyar el avance sin más de una determinada teoría, que encima no respeta o no se adecua a los hechos (de la realidad). Es por ello, que cuando hablamos de introducirse al mundo del arte y al arte mismo, no lo hacemos desde una posición neutral u objetiva, sino que siempre lo hacemos desde un punto de partida propio, que nos debe permitir «leerlo» a medida que se nos da. Esto no significa que cualquier posición es válida. Aquella que, una vez refinada, nos permita aproximarnos al mundo del arte y al arte mismo, es decir nos posibilite describirlos en cuanto tal y ante todo descubrirlos en cuanto y en lo que se nos da y sea posible, es una posición a considerar. Es claro que no podremos conocerlo todo, completamente y en profundidad, pero la parte o fracción que sea posible, debemos hacerlo de la manera más íntegra posible.*

* AGRADECIMIENTOS.— Miguel Salmerón, Reynner Franco, Sixto Castro Rodríguez y Jorge Roaro, me han proporcionado diversas sugerencias, comentarios y auxilios para enriquecer este trabajo. A ellos mi especial y particular agradecimiento. Este trabajo se ha beneficiado de una Ayuda del Programa de Formación de Personal Investigador.

PAULO VÉLEZ LEÓN
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de Cantoblanco
28049 Madrid, España
paulo.velez@uam.es

Referencias

- Albero, Damian (2007), «La écfrasis como mimesis». Monografía. Buenos Aires: UNSAM
- Arbeláez González, Lucrecia (2004), «Planteamiento de lo bello y el arte en Platón». *Revista de Artes y Humanidades UNICA* 5 (10): pp. 57-73
- Belting, Hans (2010), *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* [Tit. orig: *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990]. Madrid: Akal
- Bozal, Valeriano (coord.) (1999), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 Vols. Madrid: Visor
- Caputo Jaffe, Alessandra (2011), «Iconoclasia y "aniconismo": correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano». *Entremons* 2: p.1-28
- Eco, Umberto (1970), *La definición del arte* [Tit. orig: *La definizione dell'arte*, 1968]. Barcelona: Martínez Roca
- Eco, Umberto (1999), *Arte y belleza en la estética medieval* [Tit. orig: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1987]. Barcelona: Lumen
- Gadamer, Hans-Georg (2002), *Acotaciones Hermenéuticas*. Madrid: Trotta
- Grimaldi, Nicolás (1982), «El estatuto del arte en Platón». *Anuario Filosófico* 15: pp. 145-162 [<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/2099>]
- Griswold, Charles (2008), «Plato on Rhetoric and Poetry». En: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editada por E. Zalta. Stanford CA: Stanford

- University. Published Nov 12 [<http://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>]
- Ioannidis, John P. A. (2012). «Why science is not necessarily self-correcting». *Perspectives in Psychological Sciences* 7: pp. 645-54.
- Ioannidis, John P. A. (2005), «Why most published research findings are false». *PLoS Medicine* 2: e124.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1993), *Laocoonte* [Tit. orig: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, 1786]. Introducción de W. Dilthey. México: Fondo de Cultura Económica
- Livingston, Paisley (2011), «History of the Ontology of Art», En: Stanford Encyclopedia of Philosophy, editada por E. Zalta. Stanford CA: Stanford University. Published Aug 29 [<http://plato.stanford.edu/entries/art-ontology-history/>]
- Monteira Arias, Inés (2010), «La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del s. XI a mediados del s. XIII)». Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid
- Sánchez Nogales, José Luis (2003), *Filosofía y Fenomenología de la religión*. Salamanca: Ediciones Secretariado Trinitario
- Thomasson, Amie L. (2004), «The Ontology of Art». En: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, editada por P. Kivy. New York: Oxford UP.
- Vélez León, Paulo (2006a), «Aproximaciones a la ¿obra de arte». En: *Políticas al borde. Una investigación sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*, editado por Paulo Vélez León y Hernán Pacucuru. Cuenca: Universidad de Cuenca/Bienal Internacional de Cuenca, 2006, pp. 1-12.
- Vélez León, Paulo (2006b), «Aproximaciones a la ontología del arte». *Analysis. Documentos de Investigación* 9 (1): pp. 1-21. doi: 10.5281/zenodo.155120.

- Vélez León, Paulo (2012), «¿Hay un arte islámico? Una posible pregunta sobre el estatuto del arte islámico desde una perspectiva occidental». *Arte y sociedad. Revista de investigación 2*: 7 págs.
- Vélez León, Paulo (2012), «Intuiciones sobre la noción de obra del arte». En: *Políticas al borde. Una investigación estética sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*. 2da. ed. Toronto-Madrid: Redesep, 2012, pp. 25-56. [Version extendida de Vélez León 2006a]. doi: 10.5281/zenodo.159430.
- Vélez León, Paulo (2013), «¿Relaciones entre metafísica y arte?». *Eikasia. Revista de Filosofía* 48: pp. 131-138.
- Vélez León, Paulo (2014), «Consideraciones historiográficas para una historia de la ontología». En: *XX Congrés Valencià de Filosofia*, editado por Tobies Grimaltos, Pablo Rychter, y Pablo Andrés Aguayo Westwood. València: Societat de Filosofia del País Valencià, 2014, pp. 347-362.