

LA ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA INTERPRETACIÓN
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. ENSAYO CRÍTICO
SOBRE *LAS RAZONES DEL ARTE*

Gerard Vilar, *Las razones del arte*, Antonio Machado Libros,
Madrid, 2005 (La Balsa de la Medusa, 147), 255 pp.

MARÍA HERRERA LIMA
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México
mariahl@filosoficas.unam.mx

Gerard Vilar examina en este libro y en otro de sus trabajos recientes (Vilar 2000) la situación de la estética filosófica actual frente a los cambios experimentados en la concepción de las artes —particularmente en las artes plásticas— durante la segunda mitad del siglo XX. Estos cambios plantean de nuevo algunas de las viejas preguntas: ¿qué es el arte? y ¿cómo debe ser?, pero de modo tal que no pueden ser respondidas por las teorías disponibles; de ahí que Vilar sostenga que una teoría estética satisfactoria en nuestros días debe ser capaz de dar cuenta de estas nuevas experiencias. Con este objetivo, reinterpreta el “mundo del arte” como un mundo de razones institucionalizado a partir de la noción desarrollada por Arthur Danto, en su ya larga trayectoria de trabajo sobre estos temas. Discute también el trabajo de Nelson Goodman, otro filósofo importante en la redefinición del objeto de estudio de la teoría estética contemporánea. Como bien lo señala el mismo Danto en su libro más reciente, una de las aportaciones más destacadas de Goodman consistió en desvincular el estudio de la representación en las artes visuales de la idea de belleza y de concepciones ingenuas del realismo pictórico (Danto 2003, p. 58). Vilar responde también a algunas de las críticas más frecuentes a la estética filosófica, principalmente las que señalan su desconocimiento o desinterés por lo que sucede en el mundo de las artes; de modo que ofrece en este libro una versión propia, que caracteriza como una estética comunicativa y pragmática, a partir de una consideración mejor informada del arte contemporáneo.

Vilar comparte con Danto el rechazo de los diagnósticos pesimistas sobre la subordinación de las artes al mercado y, en general, su

desacuerdo acerca de lo que le parecen formas de reducir estos temas a análisis sociológicos. Pero lo más importante a mi juicio, y en lo que centraré este comentario, plantea problemas filosóficos, en particular dos de ellos que trataré con algún detalle, si bien no en el orden en que los presenta el autor. El primero (1), que en términos generales sigue la formulación de Danto, se refiere a la cuestión de la identidad de las obras de arte: para Danto, el reto de formular una definición más amplia, capaz de abarcar las instancias anómalas o rebeldes del arte actual. Este problema es planteado por Vilar de la siguiente manera: “Lo que hay que indagar es qué hace que un objeto y acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sea experimentado como una obra de arte” (Vilar 2005, p. 19). El segundo (2) se refiere a la clase de teoría que puede ser adecuada para cumplir estas tareas y es en parte consecuencia del primero, es decir, la cuestión de si efectivamente estos dos autores logran ir más allá de una “teoría institucional”. La restricción de Vilar “en determinadas circunstancias”, en la cita anterior, nos da la clave para situar este problema. Es decir, si la identidad de las obras de arte es vista ante todo a partir de un síntoma: la dificultad para comprender algunas de sus manifestaciones; y esta dificultad a su vez consiste en que un objeto artístico pueda confundirse con un objeto de la vida ordinaria, el carácter “artístico” de dichos objetos parece reducirse a sus condiciones de exhibición. Este tema se había planteado desde principios de siglo con los “*ready-mades*” de Marcel Duchamp (la rueda de bicicleta o el urinal que pretendía exhibir en una galería, y otros experimentos) y si la explicación que se ofrece se limita al hecho de que puedan ser reconocidos por el público como obras (u objetos) artísticos, dicha explicación parece depender exclusivamente del lugar y la manera en que se presentan estos objetos. En otras palabras, la confusión podría presentarse si encontráramos en la calle la rueda de bicicleta de Duchamp, o nos topáramos con las cajas de *Brillo*¹ de Andy Warhol en el supermercado; en cambio, no tendríamos problema para identificar lo que son, aunque nos causaran sorpresa, si los encontráramos en una galería de arte o un museo. La pregunta pertinente, entonces, podría ser en vez de: *¿qué son?* (identidad), simplemente: *¿por qué están ahí?* (decisiones institucionales).

De cómo se formule la pregunta, y del tipo de respuesta que se ofrezca, dependerá el carácter —y también el valor y la utilidad— de esas teorías. Por ejemplo, los casos difíciles a los que aludíamos arriba pueden ser vistos de distintas maneras: como resultado de

¹ *Brillo* es una marca de esponjas o fibras de limpieza.

una actitud transgresora o como un gesto irónico del artista (incluso como una burla o tomadura de pelo, como pretendían los dadaístas); como una decisión de los curadores y críticos (el *dictum* del mundo del arte), o como alguna combinación de esos factores, además de consideraciones de orden económico. En el primer caso, se trata de explicaciones internas al proceso histórico de las artes y sus formas de autocomprensión; en los dos últimos, se trata de explicaciones externas, referidas al contexto de las obras (exhibición, discursos de justificación y promoción), más que a sus condiciones de producción (intención de los artistas, uso de recursos formales y técnicos para la elaboración de las obras). La solución que propone Vilar de una estética pragmática, como veremos más adelante, considera estos problemas ante todo desde la perspectiva de la recepción.

Vilar defiende, como Danto, una idea del arte como expresión simbólica, o metafórica (Goodman), que, a pesar de no poder acceder al tipo de explicaciones de otros procesos culturales —más regulares o estables—, no carece del todo de razones. Si bien, Vilar señala algunas restricciones a los juicios estéticos: las razones que provienen del mundo del arte (Vilar 2005, p. 27),² tendríamos, no obstante, que establecer la clase de razones que se consideran válidas en esta esfera y cómo delimitar esa esfera de validez, si no queremos reducirla al ámbito institucional. Además, deberíamos distinguir entre los motivos de los creadores (ahora meros “productores”) y las razones de los receptores, y dentro de estos últimos, entre el público en general, guiado por intereses personales y presumiblemente heredero de una cierta cultura de la “apreciación estética”, y el mundo de los curadores, galeristas, promotores y críticos, vinculados de modo más estrecho a intereses comerciales y de otros órdenes (políticos, ideológicos, etc.). Esta clase de distinciones no siempre se establece con suficiente cuidado y ha dado lugar a numerosos malentendidos aun entre los filósofos, como en el caso del debate sobre la “teoría institucional” de George Dickie, que este último se ha encargado de aclarar (Dickie 1993, pp. 73–78). Es por ello importante reclamar un espacio de mayor rigor y distancia crítica para el trabajo teórico; en este ámbito con frecuencia se confunden las pretensiones justificatorias de los propios artistas y los críticos de arte con lo que podría considerarse de modo legítimo una explicación teórica. Pero esto no supone, por otra parte, adoptar una postura conservadora, o que baste simplemente con retomar las teorías clásicas; es ciertamente

² Todas las citas a Vilar se refieren a su libro de 2005, en adelante cito sólo las páginas.

necesaria una revisión profunda de las insuficiencias de las teorías estéticas tradicionales que han pecado también de parcialidad y que poseen por ello un rango explicativo limitado. Dichas teorías, o bien hacían descansar todo el peso de la concepción de lo estético en la experiencia subjetiva (a la manera de la estética kantiana y de otros tipos de teorías del arte como, por ejemplo, las teorías del arte como expresión), o pretenden establecer la naturaleza del arte solamente a partir de propiedades de las obras o de la acción de producirlas. Estas maneras de entender las artes han enfrentado una larga y peculiar crisis, no sólo porque los cuestionamientos de las vanguardias que pusieron en entredicho las categorías tradicionales se iniciaron hace ya más de un siglo, sino porque la crisis ha sido de algún modo auto-inducida: es producto de la dinámica transgresora que desencadenó el arte moderno. Además, se ha visto acompañada por una sucesión de discursos apologeticos de cada nuevo movimiento o manifestación artística, más que por reflexiones serias o suficientemente coherentes y críticas. Lo que existe es más bien un panorama de comentarios dispersos, o de buenos trabajos analíticos sobre cuestiones puntuales (como los del mismo Goodman), pero que no intentan reconstruir conceptualmente este fenómeno en su totalidad. Esta última tarea está aún pendiente, si bien trabajos como el que comentamos ahora apuntan en esa dirección, desde un horizonte de preguntas distinto al de las teorías tradicionales.

(1) Comencemos entonces por el primero de los temas antes indicados, el de la identidad de las obras de arte en el nuevo contexto generado por esa historia de rebelión y cuestionamiento de las creencias recibidas. Para explicar la inclusión de esas nuevas obras que no caben en las descripciones de las teorías estéticas tradicionales, y que Danto considera como contraejemplos de éstas (*renegade counterexamples*), Danto acude a una especie de experimento mental en el que se invita a imaginar un conjunto de objetos “indiscernibles” entre sí, es decir, que no pueden distinguirse atendiendo exclusivamente a sus rasgos perceptibles. Ésta es una pregunta que Danto se planteó en uno de sus primeros libros sobre problemas estéticos (Danto 1981), que continuaba investigaciones previas sobre problemas epistemológicos, donde, como dice Jerry Fodor, Danto reconsidera problemas estéticos a la luz del trabajo filosófico de varias décadas sobre problemas de intencionalidad y representación (Fodor 1993, p. 41). Uno de los recursos para explicar las diferencias entre esos “pares” de ejemplos (además de los arriba mencionados, Danto ha propuesto otros) es acudir al contexto, establecer distinciones entre cada uno

de ellos en términos de sus relaciones, o, como dice Fodor, entenderlos, en este caso a la obra de arte, como “constituida en parte por su etiología intencional, por haber sido concebida como una obra de arte” (Fodor 1993, p. 46). Para Fodor, lo anterior implica que “la intención de que una cosa sea una obra de arte es en parte la intención de que esa cosa tenga un público” (1993, p. 46). De modo que la intención de haberlas concebido para ser exhibidas distingue a las “*Brillo Boxes*” de Warhol de las cajas de *Brillo* del supermercado que fueron hechas solamente para servir de empaques. Pero, además, lo que le parece crucial a este autor no es solamente que las obras hayan sido hechas para exhibirse, sino que pretenden afectar al público *de una cierta manera*. En este punto Fodor coincide con Danto, al postular una conexión entre el arte y la retórica, y considera como éste que: “una de las tareas del arte [es] menos representar al mundo que representarlo de tal manera que sea la causa de que lo veamos de un modo especial y con una cierta actitud” (Fodor 1993, p. 46). La línea de argumentación de Danto va más bien en la dirección de una explicación histórico-contextual, pero un aspecto del comentario de Fodor sobre Danto es relevante también para la propuesta de Gerard Vilar: el que se refiere a la intención comunicativa de las obras de arte. Si, como sostiene Fodor, la intención del arte como vehículo de comunicación es afectar a su público de una cierta manera, esto, al menos en parte, se debe al reconocimiento del público de que la intención (ya sea del hablante o del artista en cuestión) es la de producir ese efecto, y ésta es, a su vez, su condición reflexiva.

El reconocimiento de esa intención por parte del público del arte —la necesidad de las obras de ser interpretadas— es una condición importante en la propuesta de Vilar, ya que con ello busca otorgar sentido aun a algunas de las obras más controvertidas del arte actual. No obstante, es una condición que no necesariamente se cumple en algunas de las obras que ofrece como ejemplos; en muchas de ellas nos enfrentaríamos con grandes dificultades si pretendiéramos entenderlas en términos de un gesto comunicativo. Respecto a las cajas de *Brillo*, dice Fodor, si para entender su sentido requerimos la mediación de la explicación de Danto, esa obra habría fracasado como vehículo de comunicación, y si las obras se definen como objetos intencionales en la manera antes descrita, habrían fracasado también como obras de arte. En esta descalificación Fodor incluye una buena parte del llamado “arte conceptual” contemporáneo (1993, p. 50), ya que a menudo requiere largas y tediosas explicaciones por parte de los artistas o los críticos.

Aquí valdría la pena matizar: la recepción del [nuevo] arte que sostienen Danto y Vilar no se limita al reconocimiento de esos objetos como arte. Una vez conseguido ese primer paso, tendrían que esperarse otros efectos o respuestas por parte del público; si bien creo que Fodor tiene razón al apuntar el problema sobre el carácter comunicativo que se atribuye a estas exhibiciones. Especialmente porque estos objetos no poseen un significado por sí mismos y requieren textos que los acompañen para “fijar” una interpretación; además de que dependen en gran medida de contextos institucionales (mayor que la usual) para establecer su recepción correcta.

Vilar atribuye a las obras, aun a las más controvertidas, o poco convencionales, una pretensión de inteligibilidad. Le parece, como a Max Raphael, un autor casi olvidado,³ que las obras presentan implícitamente ciertas demandas, que “piden” ser escuchadas o interpretadas (Vilar 2005, pp. 23 y 147). Para ello, supone que las obras son acerca de algo (“aboutness” en la terminología de Danto), o que, como decíamos arriba, establecen una comunicación con su público. Pero, ¿cómo se entiende esa relación? y ¿de qué modo pueden salvarse las objeciones arriba señaladas?, ¿en qué consisten estos “artefactos interpretables”? (como los llama Fodor), ya que en buena medida se ha dismantelado la vieja concepción de las “obras” como objetos diseñados, elaborados o contruidos deliberada y cuidadosamente por sus autores, y como portadores de una carga de significados (creencias y valores) culturalmente sedimentados. Ahora resulta mucho más difícil establecer con claridad por qué tenemos que otorgarles el viejo trato a objetos que carecen de esas características. En cambio, si lo que tenemos frente a nosotros es una nueva clase de producto cultural, que requiere formas diferentes de atención (que bien podrían no distinguirse de otras prácticas: como las del espectáculo o el mundo del entretenimiento, o en el caso de las cajas de *Brillo* del ejemplo de Danto, de los anuncios publicitarios), probablemente tendríamos que acudir a un nuevo vocabulario para describirlos.

Las explicaciones históricas a la manera de Danto, y que sugiere también Vilar en su recorrido por la historia de la teoría estética en la introducción del libro que aquí comentamos, pueden explicarnos cómo llegamos hasta aquí, de qué modo la sucesión de rechazos de las categorías tradicionales en la historia del arte desde las vanguardias de principios del siglo XX ha hecho posible que esos objetos inusuales —que constituyen gran parte de la producción actual, como lo documenta Vilar— sean exhibidos y de alguna manera recibidos por

³ No citado por Vilar.

un público entrenado para aceptarlos. Pero no nos dice qué son (ya que no pueden ser descritos en términos de la concepción recibida del arte) ni tampoco ofrece criterios para evaluarlos. ¿En qué podría consistir su éxito o fracaso? ¿solamente en el hecho de ser aceptados por los galeristas y curadores?, dado que no sabemos qué es lo que queda fuera, ni tenemos claras las razones que pueden haber conducido a su selección, más allá de ciertas modas, en parte inducidas por el propio mundo del arte.

Sin detenernos en las críticas a la propuesta de Danto desde la historia del arte —que tienen que ver con el hecho de que los objetos ordinarios y lo que se presentaba en las galerías y museos no eran realmente “indiscernibles”, esto es: las cajas de *Brillo* de Warhol estaban pintadas y no eran idénticas a los empaques de fibras limpiadoras, etc.—, el meollo de las críticas dirigidas a esta manera de enfrentar el problema de la identidad de las obras desde la filosofía, como las de Richard Wollheim y Joseph Margolis (Wollheim 1993, y Margolis 1998), entre otros, radica en cuestionar esta forma de discutir el problema de la ontología de las obras de arte. Ciertamente, nos dice Wollheim, nadie sostiene que la idea de “arte” o de las “obras de arte” dependa solamente de rasgos perceptibles, ni tampoco que sean la clase de conceptos que poseen condiciones de aplicación determinadas. No obstante, sí puede afirmarse que poseen algo más débil que él llama “presupuestos de aplicabilidad” y que tiene que ver justamente con el hecho de ser “objetos que fueron hechos con la intención general de ser obras de arte” (Wollheim 1993, p. 33). Por lo tanto, se distinguen de objetos que no fueron hechos con esa intención, además de existir diferencias más puntuales entre las intenciones que dieron lugar a cada uno de ellos. De modo que, en todo caso, dice Wollheim, tendríamos que proponer “experimentos mentales” diferentes para que fueran útiles para el problema en cuestión.

Wollheim pregunta además a Danto si la “indiscernibilidad” de su ejemplo es sólo inicial, la del primer momento, o si es última, es decir, si se mantiene hasta el final (Wollheim 1993, p. 35). En el primer caso, se trataría de identificarlas como una clase de objetos culturales (obras de arte), en el segundo, propiamente el de la interpretación, se habría superado la confusión inicial (en el caso de los “indiscernibles”) y se trataría de llevar a cabo la operación normal de evaluar y comprender las obras, incluyendo sus significados simbólicos. Wollheim rechaza que exista una separación radical entre la percepción y la interpretación, por lo que esas etapas se entremezclan en la práctica; además de que es posible interpretar dos objetos de

diferente manera a pesar de que no existan diferencias perceptibles entre ellos. En desacuerdo con Danto y la concepción estrecha de la percepción que éste suscribe,⁴ Wollheim sostiene que contamos con suficiente evidencia fenomenológica para “apoyar la idea de que nuestra percepción de las obras de arte se modifica por las creencias que poseemos acerca de lo que son y lo que significan” (1993, p. 36).

En este punto, valdría la pena distinguir entre dos clases de explicaciones adicionales que pueden ser necesarias para algunas obras. En la primera, por ejemplo, en el caso del arte abstracto, aun si las explicaciones enriquecen su comprensión, de ningún modo sustituyen la contemplación de los cuadros. En la segunda, en casos como los de las cajas de *Brillo*, o del llamado arte conceptual, nos encontramos ante una situación nueva, ya que en esos ejemplos el sentido de las obras depende de explicaciones externas a los objetos. En esta nueva situación enfrentamos una disyuntiva para la teoría estética: o bien, como proponen Danto y Vilar, se intenta incorporar las anomalías de los casos difíciles a una concepción ampliada del arte; o se considera la posibilidad, que creo que tendría que quedar abierta, de que estas obras no puedan asimilarse a una concepción del arte con pretensiones de validez más general. Respecto a este problema, mi postura es más cercana a la de Wollheim en su crítica a la pretensión de definir todo el arte (incluido el pasado) a partir de lo que se produce ahora; éste es un tema importante que no ha recibido suficiente atención por parte de los filósofos.

La respuesta que ofreció Danto a estas críticas modifica algunas de sus primeras propuestas —como en el caso de la idea del mundo del arte—, pero, en términos generales, simplemente las reitera. En su respuesta a Wollheim y a otros (Fodor), Danto quiere insistir en la necesidad de una definición del arte que sea independiente de sus propiedades manifiestas, pero que al mismo tiempo conserve alguna clase de referencia simbólica y sea inmune a contraejemplos (los *renegade counterexamples* de Warhol y Duchamp). En lo que respecta a su primera caracterización del mundo del arte, acepta que se trataba de una teoría que era al menos en parte sociológica, o “institucional”, aclarando que no tenía la pretensión de ser una explicación completa del fenómeno artístico (Danto 1993, pp. 203–204). En efecto, como reconoce en su respuesta a Dickie, esa clase de explicación se refiere a las condiciones que hacen posible que un objeto *sea visto* como una obra de arte, pero no dice nada acerca de lo

⁴ Wollheim discute con Danto en este artículo aspectos de la teoría de la percepción que no podemos tratar aquí con detalle.

que las *hace ser* arte (Danto 1993, pp. 203–204).⁵ Para esto último, reitera su formulación inicial de una definición que debe estipular condiciones necesarias y suficientes para el arte; en otras palabras, confirma un compromiso “esencialista” que no es compartido por Gerard Vilar.

Más allá, entonces, de la buena o mala fortuna del intento de Danto de combinar una concepción que él mismo describe como hegeliana o contextualista, con una definición que describe a su vez como esencialista, consideremos ahora las consecuencias de desvincularlas en la propuesta de Vilar.

De acuerdo con Vilar, la ontología del arte se transformó como consecuencia de lo que llama el “desafío neowittgensteiniano” (pp. 52 y s.) y comenta, entre otros, el famoso artículo de Paul Ziff contra la idea de una definición del arte; no es posible, sostiene Vilar, recoger en una definición la variedad de usos que ha desencadenado la nueva pluralidad de las prácticas artísticas, cuando mucho, podemos aspirar a describirlas (Ziff 1953; *cf.* Vilar 2005, p. 45). Comenta también las propuestas de Morris Weitz y William Kennick de acudir a la idea de “parecidos de familia” para entender el arte como una especie de juego, en el que, a pesar de no encontrar propiedades que sean comunes a todas y cada una de sus instancias, sí podemos observar semejanzas o una especie de parentesco entre ellas (Vilar 2005, pp. 56–57). A pesar de no seguir puntualmente estas propuestas en atención a las objeciones recibidas en el tiempo transcurrido desde que fueron formuladas (pp. 61–63), Vilar conserva la idea de una concepción más abierta del arte, y específicamente de Weitz, la idea de formas de “reconocimiento” como orientaciones para identificar las obras en un panorama de cambios frecuentes y, algunas veces extremos, en el arte contemporáneo. Pero tanto estos indicadores, como los “síntomas” de lo estético de Nelson Goodman que considera a continuación, nos dejan en una situación de indefinición, ya no tanto acerca de lo que *es* el arte, sino al menos de *cómo* funciona la comunicación artística, como señala el mismo Vilar en la conclusión de ese primer capítulo (pp. 76–77).

Su contribución a este tema puede encontrarse, no obstante, en lo que Vilar elabora a partir de la concepción del arte como representación simbólica, que formula, en parte, siguiendo el trabajo de Nelson Goodman. De ésta podemos mencionar dos aspectos: el sentido metafórico de estas obras poco usuales (que no se limitan al objeto, sino que incluyen el entorno en que se presentan y que Vilar describe

⁵ Las cursivas son mías.

como sus condiciones pragmáticas); en segundo lugar, la idea de una recepción crítica y un cierto efecto psicológico que atribuye a estas obras y que describe, a su vez, como una función “compensatoria”. Estos modos de recepción se proponen como lecturas que decodifican sentidos (o identifican razones) y como una apertura a experiencias posibles (p. 149). De estos últimos temas se ocupa en la sección final de su libro.

Podemos pasar ahora al aspecto relacional del concepto ampliado de arte, entendido como una referencia al contexto y al origen de las obras, que Vilar adopta en la forma de un mundo institucionalizado de razones.

(2) El segundo problema a considerar se refiere, entonces, a la llamada teoría institucional del arte, a la que Vilar dedica el segundo capítulo de su libro, y que está presente además en muchas de las discusiones subsecuentes (capítulos 3 y 4). Danto reformuló su primera versión del “mundo del arte” para evitar la acusación de atribuir de modo arbitrario a las decisiones de los curadores, galeristas y críticos (o de los mismos artistas) la concesión del “estatus de obra de arte” a cualquier cosa. No se trata, como lo señalaron algunos de sus críticos, de una especie de “bautismo”. En la respuesta a Dickie, ya mencionada antes, Danto habla de ese discurso de razones en el que participan muchos individuos y que, aunque constituye un trasfondo institucional, requiere también un conocimiento previo de la historia del arte y, presumiblemente, de algunos requisitos (o “razones”) para decidir qué objetos son aceptados en la “comunidad de las obras de arte”. Esta afirmación coincide con la manera en que Vilar formula su definición pragmática del arte: “arte es todo aquello que en algún momento los seres humanos consideramos como arte”, y añade: “esto es, lo que sea o no el arte dependerá de una comunidad que lo considere como tal” (p. 174).

Lo que esta segunda formulación agrega a la anterior es que para justificar esa presencia se apela a razones, a un “discurso” que se modifica con el tiempo y que no coincide exactamente con un conocimiento experto en el sentido tradicional (*connoisseurship*) (Danto 1993, pp. 197, 204). Danto es, sin embargo, ambiguo acerca de la clase de conocimiento que se requiere para la identificación de esos casos difíciles. En el ejemplo que él rechaza, el del conocimiento experto tradicional, de lo que se trataba era de clasificar y evaluar obras que tenían como marco de referencia creencias compartidas o, para seguir con la imagen del juego, que operaban dentro de un conjunto de reglas reconocibles, de tal modo que era posible plantear

discusiones razonables sobre conflictos de interpretación. No resulta nada claro, en cambio, a qué clase de razones puede apelarse una vez desmantelado el conjunto de creencias acerca de lo que es y debe ser el arte, o en otras palabras, cuando “todo vale”.

Éste puede ser también un problema para la propuesta de Vilar, ya que rechaza la idea de criterios (p. 218) como orientación de las decisiones —puesto que no sería posible aplicarlos en condiciones de innovación constante— y parece adoptar, en cambio, algo semejante a la idea de Danto sobre el papel de las descripciones y prescripciones de los artistas y críticos que establecen el sentido de las obras (su carácter metafórico no evidente) o que, de modo más extremo, toman el lugar de éstas, como en algunos de los ejemplos que incluye en su libro (los “manuales de instrucciones” de Yoko Ono). La respuesta que da Vilar a esto último es que estas explicaciones forman parte de las obras (siguiendo la expresión usual de los artistas sobre el carácter “discursivo” del nuevo arte). Esto salvaría, en parte, la objeción de reducir las decisiones a la esfera institucional, al incluir la redefinición de la práctica por parte de los artistas; si bien para esclarecer la naturaleza del nuevo fenómeno no basta con apelar a ese supuesto carácter “discursivo”.

Una sugerencia interesante de Vilar es la de considerar el famoso ensayo sobre la “deshumanización del arte” de Ortega y Gasset como una especie de diagnóstico de la situación actual del arte. Al referirse a ese “arte nuevo que sólo quiere hablar de sí mismo” (p. 42), Ortega observa una curiosa inversión en la relación del arte con las ideas: en vez de que la idea sirva de guía a la construcción del objeto (obra de arte) la “cosa” (objeto artístico) se transforma en instrumento de la idea (pp. 43, 44). Así, parecería anticipar lo que sostienen de modo más extremo algunos estudiosos del arte actual, como Tom Wolfe, a quien cita Vilar: “el arte contemporáneo depende cada vez en mayor medida de un discurso estético convincente sin el que no valdría nada” (p. 204). Pero lo que ahí se llama teoría o discurso estético es más la expresión de motivos de los actores (sin que se establezcan límites o restricciones a éstos), que una reflexión filosófica sobre las obras o las prácticas artísticas. Es sumamente cuestionable que esa clase de discurso pueda tomar el lugar, por un lado, del trabajo de investigación empírica sobre los nuevos modos de producción y los públicos del arte (en este sentido una teoría institucional es necesariamente, al menos en parte, sociológica); y por otro, de la reflexión filosófica sobre el arte y la experiencia estética en un sentido más amplio.

Gerard Vilar considera que la filosofía del arte ha sido de algún modo rebasada por la “desobjetualización” que ha sufrido el arte a consecuencia de los cambios recientes, y lo que requeriríamos ahora sería una forma de investigación ampliada a cualquier experiencia estética en la vida ordinaria, en cierta forma, un retorno a la idea de lo “estético” independiente de la filosofía del arte. Pero este abandono de la teoría estética podría tener consecuencias indeseables.

A Vilar le parece que la idea (o definición) del arte de Danto como un “significado encarnado” (que efectivamente peca de vaguedad) debe completarse con “un entramado de razones”, algo que parece sin duda deseable, aunque haría falta mayor claridad respecto a la clase de razones a las que puede apelarse, y sobre la manera de proceder para dirimir conflictos entre interpretaciones rivales. Pero aún si consiguiéramos esto último, parece que estaríamos todavía dentro de la esfera de una “teoría institucional”. Uno de los argumentos a los que acude Vilar para defender la idea de que un contexto de razones subyace al aparente desorden o irracionalidad del mundo del arte actual, consiste en suponer que tras las coincidencias en las narrativas sobre los artistas y los juicios sobre el valor de sus obras, reflejadas, entre otras cosas, en las adquisiciones de los museos o las preferencias de los compradores, existe una especie de acuerdo tácito (p. 27). Pero más allá de aceptar que estos procesos obedecen a una serie de reglas informales como cualquier práctica social, habría que aceptar que no se trata de procesos deliberativos que, por ejemplo, ofrecen garantías de imparcialidad (en la participación de los interesados o afectados por esas decisiones) o que estén sujetos a algún otro procedimiento que nos permita la atribución de lo que Habermas llama racionalidad comunicativa. Por lo menos en lo que se refiere al ámbito institucional, se trata más bien de negociaciones y decisiones de índole muy diversa (algunas de ellas ciertamente guiadas por principios éticos o estéticos), pero que, en términos generales, no podríamos calificar como acuerdos racionales. De ahí que la analogía que propone Vilar entre el mundo del arte, entendido institucionalmente, y alguna idea de democratización en esta esfera (capítulo 6) parece, cuando menos, problemática, aunque no puedo tratarla aquí con el detalle que merece.

Podemos afirmar, para concluir, que éste es un libro particularmente abierto a lecturas diferentes. He seguido lo que considero sus planteamientos filosóficos más importantes, pero he dejado fuera, inevitablemente, muchos otros temas; entre ellos: una interesante discusión acerca de las formas de escritura de la crítica de las artes, o de los vínculos entre las nuevas formas de experiencia de las sociedades

contemporáneas y la cultura popular de masas, así como sobre los nuevos desarrollos en las artes visuales descritos en sus ejemplos. Gerard Vilar ofrece, en cualquier caso, una bienvenida ocasión para acercarse a estos temas, muchas veces polémicos, y una oportunidad para reflexionar sobre la situación actual de la estética filosófica.

BIBLIOGRAFÍA

- Danto, A., 2003, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago.
- , 1993, “Responses and Replies”, en Rollins 1993, pp. 193–216.
- , 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Dickie, G., 1993, “A Tale of Two Artworlds”, en Rollins 1993, pp. 73–78.
- Fodor, J.A., 1993, “Dejà vu All over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind”, en Rollins 1993, pp. 41–54.
- Margolis, J., 1998, “Farewell to Danto and Goodman”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, no. 4, pp. 353–374.
- Raphael, M., 1968, *The Demands of Art*, trad. Robert Guttermann, Princeton University Press, Princeton.
- Rollins, M. (comp.), 1993, *Danto and his Critics*, Blackwell, Cambridge, Mass.
- Vilar, G., 2005, *Las razones del arte*, Antonio Machado Libros, Madrid (La Balsa de la Medusa, 147).
- , 2000, *El desorden estético*, Ideabooks, Barcelona.
- Wollheim, R., 1993, “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, en Rollins 1993, pp. 28–38.
- Ziff, P., 1953, “The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, vol. 62, pp. 58–78.

Recibido el 26 de junio de 2006; aceptado el 5 de septiembre de 2006.