

Elisa Caldarola

“¿Qué son las obras de arte? Las propuestas de los teóricos de la acción”, en *Teorías contemporáneas del arte y la literatura*, Leopoldo La Rubia, Francisco LaRubia y Prado, y Nemesio G.C. Puy (editores), Madrid: Tecnos, 2021.

[This is the last draft of the paper. Please only quote from the published version]

Este capítulo presenta dos versiones de la teoría de la acción, según la cual deberíamos centrarnos en ciertas acciones realizadas por los artistas para comprender qué tipo de objetos son las obras de arte. En primer lugar, esbozaré la propuesta de Gregory Currie y algunas de las críticas que ha suscitado, y a continuación, presentaré la propuesta de David Davies y algunas de las objeciones que ha recibido.<sup>1</sup> Las propuestas de Currie y Davies tienen antecedentes importantes: a principios del siglo XX, Benedetto Croce, John Dewey y Richard Collingwood también plantearon la idea de que las obras de arte son acciones.<sup>2</sup> Sin embargo, Currie y Davies son los primeros en defender este punto de vista con argumentos exhaustivos y gran ingenio.

### 1. Gregory Currie sobre las obras de arte como tipos de acciones

No es obvio que sepamos qué tipo o qué tipos de objetos son las obras de arte. Intuitivamente, nos parece que, por ejemplo, las pinturas, las esculturas de mármol y las vasijas de porcelana son objetos físicos, pero esto es cuestionable, como veremos. Además, cuando se trata de, por ejemplo, obras musicales, nuestras intuiciones parecen menos útiles: hay un contraste entre el hecho de que experimentemos una pieza musical como una secuencia de sonidos escuchados durante un cierto

---

<sup>1</sup> Gregory Currie, *An Ontology of Art*, St Martin's Press, New York, 1989; David Davies, *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004.

<sup>2</sup> Benedetto Croce, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, Libreria Ágora, Malaga, 1997 (edición original: *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902); John Dewey, *El arte como experiencia*, Grupo Planeta, Madrid, 2008 (edición original: *Art as Experience*, 1934); Robin Collingwood, *Los Principios del Arte*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de Mexico, 2002, (edición original: *The Principles of Art*, 1938).

intervalo de tiempo y el hecho de que sepamos que, en principio, podemos escuchar la misma pieza musical una y otra vez. Si la intuición nos falla, ¿cómo debemos proceder a responder la pregunta sobre que tipo o que tipos de objetos son las obras de arte? En *An Ontology of Art* (1989) Gregory Currie asume que una respuesta a tal pregunta se encuentra en el *análisis filosófico* de *cómo apreciamos* las obras de arte.

Algunos filósofos (por ejemplo, Richard Wollheim<sup>3</sup>) piensan que la manera en que apreciamos las obras de arte muestra que no son una clase unitaria de cosas, sino que se dividen en dos tipos. Por un lado, hay obras de arte tales como las literarias y las musicales (pero también, teniendo en cuenta las nuevas formas de arte, obras de arte de instalación, como argumenta Sherri Irvin<sup>4</sup>): para apreciar *Dear Life* no necesitamos leer el manuscrito original de Alice Munro – cualquier copia del libro nos vale; para apreciar *Because the Night* no necesitamos leer la copia original de la partitura de Patty Smith – más bien, necesitamos escuchar una interpretación de la canción. Este fenómeno se considera un síntoma del hecho de que tales obras no son objetos físicos, sino *tipos de objetos*, objetos abstractos que tienen muchos objetos concretos como instancias suyas. Por otro lado, hay obras de arte como pinturas y esculturas de mármol: para apreciar a *Judith con la cabeza de Holofernes* de Artemisia Gentileschi, generalmente consideramos que es importante mirar el lienzo original, en lugar de una copia del mismo, y lo mismo ocurre con nuestra apreciación de esculturas de mármol como *Untitled, 1991-2000* de Louise Bourgeois. Este fenómeno se considera un síntoma del hecho de que tales obras son objetos físicos.

Currie critica esta idea porque no es capaz de acomodar la manera en la que, según él, apreciamos las obras de arte. Currie argumenta (a) que apreciar obras de arte es, fundamentalmente, apreciar lo que los artistas han logrado al producir ciertas cosas (cap. 2) y (b) que, para cualquier obra de arte, la apreciación estética de una de sus copias es equivalente a la apreciación de la obra original (cap. 4). En relación con esto, Currie defiende dos propuestas sobre

---

<sup>3</sup> Richard Wollheim, *Art and its Objects*, 2ª edición, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

<sup>4</sup> Sherri Irvin, “Installation Art and Performance: A Shared Ontology”, en Christie MagUidhir (ed.), *Art and Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 242-262.

qué son las obras de arte: la propuesta de que todas son *tipos de acciones* (cap. 3), y la propuesta de que todas pueden tener muchas instanciaciones correctas (cap. 4).

Para presentar la teoría de que las obras de arte son tipos de acciones Currie describe el siguiente experimento mental:

Imagínese que hay una raza de seres que viven en Marte y que tienen intereses y sensibilidades estéticas muy parecidas a las nuestras. Sin embargo, difieren de nosotros en que sus habilidades artísticas son mucho más grandes que las nuestras. Lo que para nosotros sería un trabajo de habilidad consumada y expresión sutil sería para ellos algo nada interesante si fuera el producto de un marciano común de cinco años. Imagínese que un niño marciano sin talento (según los estándares marcianos) produce algo cuya apariencia es idéntica al *Guernica* de Picasso, pese a que sea producido independientemente del *Guernica*; en el momento de pintar no se asume ningún contacto entre la comunidad marciana y la nuestra. [...] Imagínese también que los marcianos tienen las mismas categorías de arte que nosotros, o que al menos comparten con nosotros suficientes convenciones acerca de la categorización de las obras de arte para decir que [...] [la pintura del niño marciano y el *Guernica* de Picasso] pertenecen a la misma categoría. Si hay alguna diferencia estética entre las dos obras, no se puede explicar como una diferencia en la categoría. Y, como se ven iguales, no puede ser debido a una diferencia de apariencia.

¿Hay, de hecho, alguna diferencia estética entre las dos obras? Pensamos que [...] [el *Guernica*] es muy valioso, mientras que los marcianos piensan que [...] [la pintura del niño marciano] no es muy valiosa. Entonces, si de hecho no hay diferencia estética entre ambos, uno de estos juicios debe estar equivocado. Pero no parece haber ninguna razón de principio para decir que uno es correcto y el otro está equivocado.<sup>5</sup>

La solución de Currie al problema planteado por el experimento mental consiste en argumentar que nuestra atribución de propiedades estéticas a una determinada obra de arte depende de tres factores: no solo de la apariencia de la obra y de las categorías artísticas bajo las que esta cae – como afirma Kendall Walton<sup>6</sup> –, sino también de “los datos sobre el nivel predominante de habilidades y capacidades en la comunidad donde se produjo [la obra]”.<sup>7</sup> En el escenario imaginario, tanto los

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 36-37, *traducción mía*.

<sup>6</sup> Kendall Walton, “Categories of Art”, *Philosophical Review*, vol. 79, núm. 3, (Duke University Press, Durham, NC, 1970), pp. 334-367.

<sup>7</sup> Gregory Currie, op. cit., p. 38, *traducción mía*.

humanos como los marcianos tienen razón: los humanos valoran el *Guernica* porque, para haber sido producida por un miembro de la sociedad humana, es una gran obra de arte, mientras que los marcianos no valoran la pintura del niño porque, para haber sido producida por un miembro de la sociedad marciana, no es una buena obra de arte. Currie concluye que “esto muestra que los juicios estéticos son, en parte, juicios sobre *el logro* del artista en la producción de la obra”.<sup>8</sup>

Currie procede entonces a defender una teoría sobre qué son las obras de arte que no solo evite los defectos de las teorías que competían con ella cuando la propuso<sup>9</sup>, sino que también dé sentido a la intuición de que la apreciación estética es la apreciación del logro del artista, que es un cierto tipo de *performance*. En pocas palabras, la idea es que las obras son *tipos de acciones* que los artistas realizan *al descubrir la estructura* de las obras. Considere, por ejemplo, una obra musical: la perspectiva simple, conforme a nuestras intuiciones, es que las obras musicales son secuencias de sonidos, estructuradas de cierta manera por compositores. Sin embargo, ¿qué sucede si dos compositores, trabajando independientemente uno del otro, componen partituras idénticas? De acuerdo con la perspectiva simple, deberíamos afirmar que han creado la misma obra, pero esto parece incorrecto. Currie está de acuerdo con Jerrold Levinson en que la identificación de las obras de arte no debería ser independiente de sus historias, y argumenta que las obras de arte tienen propiedades que dependen de su historia, como ‘ser visionaria’ o ‘estar influenciada por la obra de X’ (donde X es un artista que estuvo activo antes de la producción de la obra en cuestión).<sup>10</sup>

Además, Currie subraya que también debemos dar cuenta de los escenarios ‘de la Tierra Gemela’ donde, por ejemplo, Beethoven en la Tierra y Beethoven Gemelo en la Tierra Gemela están en el mismo tipo de situación y componen partituras idénticas y, por lo tanto, la misma obra.<sup>11</sup> Al respecto, observa Currie, es útil pensar en un escenario en el que, aunque la sociedad de

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 38-39, *italicas y traducción mía*; para una evaluación crítica del argumento de Currie ver David Davies, op. cit., pp. 32-38.

<sup>9</sup> Teorías analizadas en Currie, op.cit., pp. 46-64.

<sup>10</sup> Gregory Currie, op. cit., pp. 50-52; Jerrold Levinson, “What a Musical Work Is”, *Journal of Philosophy*, vol. 77, núm. 1, (The Journal of Philosophy, New York, 1980), pp. 5-28.

<sup>11</sup> Gregory Currie, op. cit., p. 62. Los experimentos mentales ‘de Tierra Gemela’ fueron introducidos originalmente por Hilary Putnam para defender la teoría de que la referencia de las palabras no está meramente determinada por el

la Tierra Gemela se desarrollase exactamente como la sociedad de la Tierra, lo hiciese un poco más tarde, ya que ese escenario sería un contra-ejemplo de la idea de que las obras son creadas por artistas. Esto se debe a que es un caso en el que la misma obra se compone primero en la Tierra y luego en la Tierra Gemela: dado que la creación de la misma cosa no puede ocurrir dos veces, debemos concluir entonces que componer una obra no significa crearla. Currie, en consecuencia, afirma que las estructuras de las obras son alcanzadas, en lugar de ser creadas por los compositores.<sup>12</sup> Lo que más le interesa a Currie es la idea de que un artista va por el “camino heurístico” que conduce a la estructura de una obra.<sup>13</sup> Su punto clave es que “la apreciación de una obra de arte no es simplemente la apreciación de un producto final, un patrón visual, una palabra o una secuencia de sonidos, sino una apreciación del logro del artista al llegar a ese patrón o estructura”.<sup>14</sup> Por eso, arguye Currie, el camino heurístico de un artista hacia cierta obra es constitutivo de la obra en sí. Currie propone así identificar las obras de arte con *tipos de acciones*: una obra es el tipo de acciones que conducen a una cierta estructura a través de un cierto camino heurístico. Esto permite distinguir entre obras que tienen la misma estructura y diferentes caminos heurísticos (como en el caso de dos compositores que llegan independientemente a la misma partitura o dos pintores que llegan independientemente al mismo patrón visual) y también dar sentido a casos como el de Beethoven en la Tierra y del Beethoven Gemelo en la Tierra Gemela: ambos compositores llegan a la misma estructura a través del mismo camino heurístico y, por lo tanto, componen la misma obra.

---

contenido de la mente y que también se debe considerar la historia causal que llevó a adquirir una determinada palabra (Hilary Putnam, “The Meaning of Meaning”, en *Philosophical Papers, vol. II: Mind, Language, and Reality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975). El experimento original nos pide que imaginemos que en otras partes del universo hay un planeta exactamente igual a la Tierra en prácticamente todos los aspectos, a los que nos referimos como ‘Tierra Gemela’. En la Tierra Gemela, hay un equivalente de cada persona y cosa aquí en la Tierra. La única diferencia entre los dos planetas es que no hay agua en la Tierra Gemela. En su lugar, hay un líquido que es superficialmente idéntico, pero es químicamente diferente, ya que no está compuesto de H<sub>2</sub>O, sino de una fórmula más complicada que abreviamos como ‘XYZ’. Los habitantes de la Tierra Gemela llaman a XYZ ‘agua’. El experimento también nos pide que imaginemos un momento, hace algunos siglos, cuando tanto en la Tierra como en la Tierra Gemela la composición química de la sustancia llamada ‘agua’ aún no se había descubierto. Dado esto, no hubo diferencia entre la experiencia de H<sub>2</sub>O que tuvieron los terrícolas y la experiencia de XYZ que tuvieron los terrícolas gemelos. Sin embargo, Putnam observó que cuando un habitante de la Tierra decía ‘agua’ se refería al H<sub>2</sub>O, mientras que cuando un habitante de la Tierra Gemela decía ‘agua’ se refería a XYZ.

<sup>12</sup> Gregory Currie, op. cit., p. 65.

<sup>13</sup> Ibid., p. 67, *traducción mía*.

<sup>14</sup> Ibid., p. 68, *traducción mía*.

La segunda propuesta audaz defendida por Currie es que no solo las sinfonías y las novelas, sino también las pinturas y esculturas pueden tener muchas instanciaciones. Imagínese mirando un lienzo que es una copia perfecta de *Judith con la cabeza de Holofernes*: algunos, observa Currie, podrían argumentar que como “En la pintura, pero no en la literatura, las cualidades estéticas de la obra son un resultado directo de la interacción física del artista con el lienzo [...] [entonces] el lienzo original se encuentra en una posición estéticamente privilegiada, ya que es solo con ese lienzo que el artista entró en esa relación”.<sup>15</sup> Sin embargo, Currie piensa que esto es incorrecto: aunque es correcto afirmar que para apreciar una pintura necesitamos saber algo sobre la relación de su creador con el lienzo original, “No hay nada estéticamente relevante sobre la relación física del artista con la obra que se pueda apreciar al mirar el original, pero no al mirar una copia correcta”.<sup>16</sup> Aún así, uno podría decir que “La apreciación estética de la obra [...] también es una apreciación del hecho de que este es el objeto producido por el artista”.<sup>17</sup> A esto, Currie responde que esta no es una forma de apreciación estética, ya que es una forma de apreciación que también podemos experimentar con objetos que no tienen valor estético (por ejemplo, las botas que Napoleón usó en Waterloo) y en situaciones que no consideramos situaciones estéticas (por ejemplo, en una exposición histórica sobre la vida de Napoleón). Si las pinturas también se pueden apreciar perfectamente al ver copias exactas de ellas, hay razones para afirmar que las pinturas también pueden tener muchas instanciaciones. Aún así, puede haber pinturas distintas de *Judith con la cabeza de Holofernes* cuya apariencia sea idéntica a la del lienzo original y que, sin embargo, no sean instanciaciones de *Judith con la cabeza de Holofernes*. Esto, explica Currie, se debe a que solo *las copias* de una obra original cuentan como instanciaciones de esa obra.<sup>18</sup>

La perspectiva de Currie es muy original y, aunque está en tensión con algunas de nuestras intuiciones sobre las obras de arte, proporciona una explicación del hecho de que apreciar los logros de los artistas es algo que realmente nos interesa. Además, su propuesta tiene la ventaja de no

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 96-97, *traducción mía*.

<sup>16</sup> Ibid., p. 97-98, *traducción mía*.

<sup>17</sup> Ibid., p. 102, *traducción mía*.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 121-122.

introducir categorías oscuras para explicar la ontología de las obras de arte y la de mantener la simplicidad ontológica, ya que es una forma de monismo.<sup>19</sup>

Los críticos de la propuesta de Currie, sin embargo, abundan. En particular, Malcom Budd, Nicholas Wolterstorff y Jerrold Levinson observan que ni los tipos de acciones con los que Currie identifica a las obras de arte ni los caminos heurísticos seguidos por los artistas para llegar a las estructuras de sus obras son normalmente accesibles para el público del arte, recalando que la perspectiva de Currie choca con las prácticas discursivas de la crítica sobre las obras de arte, que generalmente asumen que las obras de arte son fácilmente accesibles para el público.<sup>20</sup> Aunque, por lo que sé, Currie no ha respondido a esta línea de objeciones, David Davies ha afirmado que se podría intentar responder, observando que “La ontología [...] no es responsable ante la pluralidad de los juicios de la práctica crítica real sino, más bien, ante una representación teórica de esa práctica que determina la adecuación de algunos tipos de juicios críticos, y la inadecuación de otros, en los contextos en los que se aprecian correctamente las obras de arte” y sugiriendo que “se puede argumentar que las atribuciones artísticas y críticas de propiedades que no se pueden predicar de forma coherente de entidades similares a procesos (propiedades como colgarse en la pared de una galería o ser limpiadas) no cuentan en contra de la opinión de que las obras son entidades similares a procesos, porque estas propiedades no se atribuyen a las obras en absoluto, sino a las instancias [...] de las obras o a sus elementos constituyentes”.<sup>21</sup>

## 2. David Davies sobre las obras de arte como *performance*

---

<sup>19</sup> Una teoría monista es una teoría que atribuye la unidad a algo (ver Jonathan Schaffer, “Monism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/monism/>>.). El monismo ontológico sobre las obras de arte es la teoría de que todas las obras de arte pertenecen a una y única categoría ontológica.

<sup>20</sup> Malcom Budd, “Review of Gregory Currie, *An Ontology of Art*”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 30, núm. 4, (Oxford University Press, Oxford, 1990), pp. 69-72; Nicholas Wolterstorff, “Review of *An Ontology of Art* by Gregory Currie”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 1991), pp.79-81; Levinson, Jerrold, “Critical Notice of *An Ontology of Art* by Gregory Currie”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 52, núm. 1, (Wiley-Blackwell, Oxford, 1992), pp. 215-222.

<sup>21</sup> David Davies, op. cit., pp. 143-144, *traducción mía*.

En *Art as Performance* (2004), Davies hace un nuevo intento de defender la teoría según la cual, para entender qué son las obras de arte, debemos centrarnos en las acciones realizadas por los artistas, en lugar de en los objetos físicos a los que nos enfrentamos cuando experimentamos las obras de arte. En lo que sigue, resumiré las objeciones centrales de Davies contra Currie y la propuesta alternativa que Davies defiende.

Lo que Currie llama ‘camino heurístico’ es una reconstrucción racional de los pasos que condujeron a un artista a la producción de una obra de arte determinada. Esta reconstrucción racional no tiene en cuenta todo lo que sucedió mientras se estaba produciendo esa obra de arte, sino solo aquellos eventos que son relevantes para construir una narrativa que explique cómo se produjo la obra. Si la noción de camino heurístico fuera simplemente una herramienta para entender cuáles eran las circunstancias de producción de las obras de arte, no sería problemática. Sin embargo, Davies sostiene que, dado que Currie afirma que el camino heurístico es *parte de lo que es* una obra de arte, se enfrenta a un problema grave, ya que tiene que especificar qué es exactamente lo que cuenta como un camino heurístico. Por un lado, Currie podría afirmar que el camino heurístico es una secuencia específica de eventos que llevó al descubrimiento de una cierta estructura. Sin embargo, esto tiene la desventaja de “incluir en el trabajo, como características constitutivas, características cualitativas de esta secuencia de eventos que seguramente son bastante irrelevantes para la identidad del trabajo – por ejemplo, el zumbido emitido por la mosca que pasaba inadvertida en el estudio de la artista mientras ella pintaba el lienzo”.<sup>22</sup> No obstante, Currie podría argumentar que lo que entra en la identidad de una obra de arte *no es el camino heurístico* por medio del cual se descubrió la estructura de la obra, sino que solamente es una buena *interpretación* del camino heurístico tomado por el artista, una buena reconstrucción racional del camino heurístico. Esto, sin embargo, es problemático porque puede haber más de una buena interpretación del camino heurístico tomado por el artista para descubrir la estructura de la obra de arte y, puesto que cada interpretación sería parte de la identidad de una obra, tendríamos que

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 134, *traducción mía*.

concluir que, cuando nos parece que hay una sola obra de arte, en realidad hay muchas obras de arte, tantas como buenas interpretaciones del camino heurístico tomado por el artista para descubrir la estructura que todas estas obras de arte tienen en común.

La otra crítica principal de Davies contra Currie se refiere a la propuesta según la cual las obras de arte son *tipos* de acciones.<sup>23</sup> Hay dos maneras de concebir los tipos: según los realistas, existen independientemente de sus ejemplares (por ejemplo, si la propiedad ‘ser amarillo’ es un tipo, entonces el tipo ‘ser amarillo’ existe incluso si no existe ningún objeto físico amarillo); según los nominalistas, los tipos existen solo cuando tienen ejemplares (por ejemplo, el tipo ‘ser amarillo’ solo existe si hay al menos un objeto físico que sea amarillo). Davies afirma que ninguna de las dos opciones funciona bien para la propuesta de Currie. Si Currie se pone del lado de los realistas, debe admitir que existe una cantidad indefinidamente grande de obras de arte que no tienen ejemplares, es decir, que nunca han sido descubiertas por ningún artista. Esto choca fuertemente con nuestras intuiciones: no solo no es fiel a nuestras ideas sobre las obras de arte, sino que también nos compromete con la existencia de una gran cantidad de objetos con los que nadie ha entrado en contacto. Por otra parte, tiene poco sentido que Currie se alíe con los nominalistas: “si nuestro interés apreciativo está realmente en el tipo de acción [como arguye Currie] en lugar de en una realización particular de ese tipo de acción, ¿por qué debería importarnos si ese tipo de acción ‘existe’ en el sentido propuesto? ¿Por qué no deberían interesarnos, como obras de arte, los tipos de acción ‘hipotéticos’ [...] tanto o incluso más que los tipos de acción que ‘existen’?”.<sup>24</sup>

Como veremos, Davies sostiene que las obras de arte son acciones particulares realizadas por artistas (en lugar de *tipos* de acciones). Si los trabajos no son tipos de acciones, obviamente, Davies esquivo los problemas planteados por la teoría de Currie. ¿Qué pasa con la noción problemática de camino heurístico? Como explicaré, Davies prescinde de esta también.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 137, *traducción mía*.

Davies afirma que “al apreciar una obra de arte apreciamos *algo que existe a través de un acto generativo* por parte de uno o más individuos”.<sup>25</sup> Él llama ‘foco de apreciación’ a los productos de tales actos generativos. Sin embargo, un foco de apreciación no debe identificarse con un objeto o evento físico, o con lo que Currie llama una ‘estructura’. Más bien, es “un conjunto de significados o valores conferido a un objeto o estructura a través de la actividad del artista”<sup>26</sup>: en otras palabras, “una afirmación artística en tanto que articulada en un medio”.<sup>27</sup> En consecuencia, captar el foco de apreciación requiere referir el/los objeto(s)/evento(s) físico(s) con el/los que nos enfrentamos cuando nos encontramos con una obra de arte “a la *performance* mediante la cual se especificó un foco a través de [tal(es) objeto(s)/evento(s)]”.<sup>28</sup> Un foco de apreciación, entonces, incorpora la manera en la que se articuló una afirmación artística en un determinado medio. Cuando se intenta explicar esta concepción de las obras en términos metafísicos, argumenta Davies, acontece que una obra de arte debería ser ciertamente identificada “con una *performance* mediante la cual se identifica un foco particular”.<sup>29</sup> Davies argumenta que hay dos razones principales para sostener que las obras de arte son *performances*. La primera razón, sostiene Davies, es que si concebimos las obras de esta manera, podemos explicar por qué las intenciones de los autores son relevantes para apreciar las obras de arte (ver cap. 4). La segunda razón, afirma Davies, es que si concebimos las obras de esta manera, podemos entender la idea de que cierta obra de arte podría no existir en todos los mundos posibles, sino que solo podría existir en mundos con contextos histórico-artísticos muy similares a aquellos en los que la obra se creó en el mundo actual (ver cap. 5).

Es interesante observar que, mientras que Currie sostiene que las obras de arte son *tipos de descubrimientos* de estructuras a través de ciertos caminos heurísticos, Davies afirma que las obras de arte son *manipulaciones particulares* de los medios con ciertas intenciones (ver cap. 7). En este contexto, para dar sentido a la idea de que la *Novena Sinfonía* de Beethoven se pudo haber creado en un

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 26, traducción mía.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53, traducción mía.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 55, traducción mía, véase también p. 60.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 77, traducción mía.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 81, traducción mía.

momento diferente, aunque en condiciones muy similares a las en las que se creó, no es necesario postular que las obras de arte son tipos de acciones que nos permiten llegar a cierta estructura a través de un cierto camino heurístico (que se puede tomar varias veces). Esto se debe a que, según Davies, mientras que las acciones estándar son eventos cuyo momento específico de ocurrencia es esencial para ellos, las obras de arte se caracterizan como un tipo particular de eventos, eventos que no ocurren necesariamente solo en un momento específico.<sup>30</sup> Si la *Novena Sinfonía* fuese un evento del tipo estándar, no podríamos afirmar que podría haberse creado en un momento diferente; sin embargo, puesto que, según Davies, la *Novena Sinfonía* pertenece al tipo de eventos que no necesariamente ocurren solo en un momento específico, podemos afirmar entonces que se pudo haber creado en un momento diferente.

*Art as Performance* de Davies ha sido elogiado por el análisis exhaustivo e innovador de muchos temas dentro del debate sobre qué son las obras de arte, pero también ha generado algunas críticas importantes. Aquí mencionaré brevemente las que me parecen más relevantes en el contexto de esta exposición introductoria de la teoría de Davies.

Al igual que la propuesta de Currie, la teoría de Davies tiende a suscitar la crítica de que las acciones con las que identifica las obras de arte no tienen las propiedades que habitualmente atribuimos a las obras de arte, como ‘estar colgada en una pared’ (dicho, por ejemplo, de una pintura), o ‘ser tales que podemos escucharlas’ (dicho, por ejemplo, de obras musicales). Davies, sin embargo, anticipa esta línea de crítica y, como ya se mencionó en la sección 1, sostiene que “La ontología [...] no es responsable ante la pluralidad de los juicios de la práctica crítica real sino, más bien, ante una representación teórica de esa práctica que determina la adecuación de algunos tipos de juicios críticos, y la inadecuación de otros, en los contextos en los que se aprecian correctamente las obras de arte”.<sup>31</sup> Esta propuesta se defiende en el capítulo 8 de su libro. Contra Davies, Julian

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 172-175.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 143, *traducción mía*.

Dodd afirma que sus argumentos en defensa de la revisión de estas intuiciones comunes en nuestras prácticas sobre las obras de arte no son convincentes.<sup>32</sup>

La propuesta de que las obras de arte son un tipo particular de eventos también ha motivado críticas: tanto John Dilworth como Dodd son muy escépticos con respecto a la afirmación de Davies de que ciertos eventos no necesariamente ocurren solo en ciertos tiempos específicos.<sup>33</sup>

Para concluir, un tema que ha generado cierta polémica es la afirmación de Davies de que ha ofrecido críticas sustanciales a puntos de vista alternativos sobre la metafísica de las obras de arte: la visión *estructuralista*<sup>34</sup>, según la cual las obras de arte son estructuras que pueden tener instancias múltiples, constituidas por elementos que se pueden identificar a través de experiencias perceptivas, y la visión *contextualista*<sup>35</sup>, según la cual las obras de arte son estructuras indicadas, relativizadas a algún contexto particular de instanciación. Contra Davies, Dodd sostiene que el estructuralismo puede superar las críticas planteadas en *Art as Performance*<sup>36</sup>, y Derek Matravers, Robert Stecker y Kathleen Stock argumentan que el contextualismo puede hacer lo mismo.<sup>37</sup> Davies ha respondido a las críticas de Matravers y Stock.<sup>38</sup>

### 3. Conclusión

---

<sup>32</sup> Julian Dodd, "Critical Study: Artworks and Generative Performances", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 45, núm. 1, (Oxford University Press, Oxford, 2005), pp. 71-75; para más desarrollos en este debate metodológico véase David Davies, "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67, núm. 2, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2009), pp. 159-71; Julian Dodd, "Adventures in the Metaontology of Art: Local Descriptivism, Artefacts and Dreamcatchers", *Philosophical Studies*, vol. 165, núm. 3, (Springer, Dordrecht, 2013), pp. 1047-1068; David Davies, "Descriptivism and Its Discontents", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 75, núm. 2, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2017), pp. 117-129.

<sup>33</sup> John Dilworth, "Review of *Art as Performance* by David Davies", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2005), pp. 77-78; Julian Dodd, op. cit., pp. 76-82.

<sup>34</sup> Defendida, por ejemplo, por Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980 y por Julian Dodd, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

<sup>35</sup> Defendida, por ejemplo, por Jerrold Levinson en "What a Musical Work Is", *Journal of Philosophy*, vol. 77, núm. 1, (The Journal of Philosophy, New York, 1980), pp. 5-28 y en "Indication, Abstraction, and Individuation", en Christie MagUidhir (ed.), *Art and Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 51-60.

<sup>36</sup> Julian Dodd, "Critical Study: Artworks and Generative Performances", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 45, núm. 1, (Oxford University Press, Oxford, 2005), pp. 69-87.

<sup>37</sup> Derek Matravers, "Two Comments and a Problem for David Davies' Performance Theory", *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 32-40; Robert Stecker, "Review of *Art as Performance* by David Davies", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2005), pp. 75-77; Stock, Kathleen, "On Davies' Argument from Relational Properties", *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 24-31.

<sup>38</sup> David Davies, "Reperforming and Reforming *Art as Performance*: Responses", *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 64-90.

Las teorías que identifican las obras de arte con acciones o tipos de acciones son bastante controvertidas. Los mismos Currie y Davies no han llevado a cabo nuevos intentos de articular sus propuestas y, en publicaciones más recientes, se han centrado en otros temas y puntos de vista. Si bien no está claro que las teorías de las obras de arte como acciones se puedan defender con éxito, es cierto que estas proporcionan una guía completa de algunos de los temas en los que uno debería meditar al evaluar y desarrollar teorías sobre qué son las obras de arte: ¿Qué tipo de papel deben desempeñar nuestras intuiciones en tales teorías? ¿Qué ocurre con los juicios críticos emitidos por los críticos de arte? ¿Deberíamos preferir una ontología del arte monista a una pluralista? Además, Currie y Davies han presentado algunos de los argumentos más refinados contra los puntos de vista contextualistas y estructuralistas sobre la metafísica de las obras de arte, así como contra el ‘empirismo estético’ (un término acuñado por Currie en *An Ontology of Art*) – la perspectiva, tal vez más parecida a nuestras intuiciones, según la cual lo que importa sobre la apreciación de las obras de arte es lo que se nos presenta de inmediato en nuestros encuentros experienciales con las obras de arte.

Finalmente, las teorías de la acción tienen el mérito de tener un gran poder explicativo, ya que ofrecen un enfoque unificado para la apreciación de las obras de arte tradicionales y contemporáneas. Las teorías ‘empiristas’ identifican las obras de arte con el tipo de cosas que encontramos en teatros, galerías, bibliotecas, etc. y afirman que para apreciar una obra de arte correctamente es necesario y suficiente experimentarla directamente. Sin embargo, tales teorías tienen problemas para acomodar muchas obras de arte producidas desde la segunda mitad del siglo XX: no está claro qué se puede apreciar a través de la experiencia directa cuando nos encontramos con los objetos que muchas obras de arte contemporáneas nos presentan. Por ejemplo, obras como las pinturas en blanco sobre blanco de Robert Rauschenberg, o las piezas de instrucciones de Yoko Ono (que consisten en instrucciones para producir pinturas) ofrecen muy poco para la percepción. Tales obras, por otro lado, no representan un problema para las teorías de la acción. Como hemos visto, tales teorías sostienen que las obras de arte son tipos de acciones (Currie) o acciones (Davies)

realizadas por artistas. Esta propuesta cambia el enfoque de los productos del trabajo de los artistas a la actividad misma de hacer obras de arte. Hacer obras de arte, enfatiza Davies, siempre ha sido una cuestión de tomar decisiones sobre qué materiales manipular y cuándo dejar de manipularlos.<sup>39</sup> Desde este punto de vista, la creación de objetos que captan nuestra atención cuando los percibimos (es decir, las obras de arte tradicionales) parece menos importante para entender la creación artística que el hecho de que tanto el arte tradicional como el posterior a la Segunda Guerra Mundial nos confrontan con objetos y eventos que son los productos de ciertas acciones realizadas por artistas, basándose en ciertas convenciones culturales. Si bien las pinturas de Ryman y las instrucciones de Ono ofrecen muy poco a los sentidos, parecen más interesantes si las observamos como productos de las acciones de los artistas: los lienzos de Ryman aparecen como resultado de un ejercicio austero de experimentación con diferentes medios de pintura, en diferentes superficies, mientras que las instrucciones de Ono aparecen como un intento de atraer al público a pensar sobre la creación artística. Por otro lado, cuando se trata de obras de arte tradicionales, los teóricos de la acción argumentan que nuestro interés no es solo en sus propiedades perceptibles, sino también en cómo dichas propiedades resultan de las acciones de los creadores.

A pesar de algunas deficiencias de sus propuestas, cualquier persona interesada en la metafísica del arte y la apreciación de las obras de arte puede aprender mucho del trabajo de Currie y Davies.<sup>40</sup>

#### Bibliografía:

Budd, Malcom, "Review of Gregory Currie, *An Ontology of Art*", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 30, núm. 4, (Oxford University Press, Oxford, 1990), pp. 69-72.

Collingwood, Robin, *Los Principios del Arte*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de Mexico, 2002, (edición original: *The Principles of Art*, 1938).

---

<sup>39</sup> David Davies, *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004, p. 12.

<sup>40</sup> Agradezco a Nemesio García-Carril Puy por sus comentarios y por la revisión lingüística de este texto.

- Croce, Benedetto, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, (Libreria Ágora, Malaga, 1997), (edición original: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902).
- Currie, Gregory, *An Ontology of Art*, St Martin's Press, New York, 1989.
- Davies, David, *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004.
- Davies, David, "Précis of *Art as Performance*", *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 3-9.
- Davies, David, "Reperforming and Reforming *Art as Performance*: Responses", *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 64-90.
- Davies, David, "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67, núm. 2, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2009), pp. 159-71.
- Davies, David, "Descriptivism and Its Discontents", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 75, núm. 2, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2017), pp. 117-129.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Grupo Planeta, Madrid, 2008 (edición original: *Art as Experience*, 1934).
- Dilworth, John, "Review of *Art as Performance* by David Davies", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2005), pp. 77-80.
- Dodd, Julian, "Critical Study: Artworks and Generative Performances", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 45, núm. 1, (Oxford University Press, Oxford, 2005), pp. 69-87.
- Dodd, Julian, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Dodd, Julian, "Adventures in the Metaontology of Art: Local Descriptivism, Artefacts and Dreamcatchers", *Philosophical Studies*, vol. 165, núm. 3, (Springer, Dordrecht, 2013), pp. 1047-1068.
- Irvin, Sherri, "Installation Art and Performance: A Shared Ontology", en Christie MagUidhir (ed.), *Art and Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 242-262.
- Kania, Andrew, "Review of *Art as Performance* by David Davies", *Mind*, vol. 114, núm. 453, (Oxford University Press, Oxford, 2005), pp. 137-141.

- Kante, Božidar, “Contextualism, Art, and Rigidity: Levinson, Currie, and Davies”, *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 53-63.
- Levinson, Jerrold, “What a Musical Work Is”, *Journal of Philosophy*, vol. 77, núm. 1, (The Journal of Philosophy, New York, 1980), pp. 5-28.
- Levinson, Jerrold, “Critical Notice of *An Ontology of Art* by Gregory Currie”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 52, núm. 1, (Wiley-Blackwell, Oxford, 1992), pp. 215-222.
- Levinson, Jerrold, “Indication, Abstraction, and Individuation”, en Christie MagUidhir (ed.), *Art and Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. 51-60.
- Matravers, Derek, “Two Comments and a Problem for David Davies’ Performance Theory”, *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 32-40.
- Putnam, Hilary, “The Meaning of Meaning”, en *Philosophical Papers, vol. II: Mind, Language, and Reality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- Schaffer, Jonathan, “Monism”, en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/monism/>.
- Schellekens, Elisabeth, “‘Seeing Is Believing’ and ‘Believing Is Seeing’”, *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 10-23.
- Stecker, Robert, “Review of *Art as Performance* by David Davies”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 2005), pp. 75-77.
- Stock, Kathleen, “On Davies’ Argument from Relational Properties”, *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 24-31.
- Stock, Kathleen, “Review of *Art as Performance* by David Davies”, *The Philosophical Quarterly*, vol. 55, núm. 221, (Wiley-Blackwell, Oxford, 2005), pp. 694-696.
- Šuster, Danilo, “The Modality Principle and Work-relativity of Modality”, *Acta Analytica*, vol. 20, núm. 4, (Springer, Dordrecht, 2005), pp. 41-52.

Walton, Kendall, "Categories of Art", *Philosophical Review*, vol. 79, núm. 3, (Duke University Press, Durham, NC, 1970), pp. 334-367.

Wollheim, Richard, *Art and its Objects*, 2º edición, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

Wolterstorff, Nicholas, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980.

Wolterstorff, Nicholas, "Review of *An Ontology of Art* by Gregory Currie", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, núm. 1, (Blackwell, Hoboken, NJ, 1991), pp.79-81.