

# ¿Qué es el arte?

## La naturaleza del quehacer artístico y su degradación en el arte contemporáneo

Salvador D. Escobedo  
email [salvadec@live.com.mx](mailto:salvadec@live.com.mx)

Universidad de Guadalajara

### Resumen

Analizando las características de las facultades humanas y sus objetos, se proponen algunas distinciones que llevan a una definición coherente del arte y se expone un desarrollo de las consecuencias de dicha definición. Durante este proceso se examinan los aspectos que el arte y otras actividades humanas, como el deporte, poseen en común, y se señalan los criterios fundamentales que dividen lo que es y lo que no es arte. Esto permite articular una crítica a algunas formas de arte contemporáneo, como el arte conceptual y el arte encontrado –*art trouvé, readymade*–, así como presentar una clasificación filosófica de los valores que toda obra de arte debería satisfacer.

## 1. Introducción

Cuando se analiza el concepto del arte, es importante considerar los distintos aspectos y nociones subyacentes que nos permitan distinguir las obras de arte del resto de los objetos. Nuestra intención es que dicho análisis nos lleve a una concepción filosófica del quehacer artístico y nos haga capaces de responder a la no trivial pregunta: ¿qué es el arte?

Primeramente traeremos a consideración aquello que está relacionado con el individuo –el artista–, y en segundo lugar consideraremos aquello que depende del colectivo: la comunidad y la sociedad, que contempla la obra del artista.

Con ello no pretendemos negar que una obra de arte pueda ser producida por varios individuos de manera conjunta, sino colocar nuestro punto de partida en el individuo humano, debido al simple hecho de que toda comunidad está formada de individuos, y de que cualquier hecho social emerge de la interacción de los individuos que conforman tal sociedad.

Entonces pues, sostenemos que en el hombre existen dos capacidades o facultades distintas:

- La facultad *cognitiva*: con la que el hombre se dice capaz de sentir, percibir, conocer, abstraer y razonar.
- La facultad *volitiva*: con la que el hombre se dice capaz de apetecer y querer.

El objeto propio de la facultad cognitiva es *la verdad*, mientras que el objeto propio de la facultad volitiva es *el bien*.

La distinción entre estas dos facultades del espíritu humano pertenece a una larga tradición filosófica, pese a esto, no es nuestra intención aquí ahondar en ella, sino que la tomaremos como punto de partida para el desarrollo de nuestro razonamiento.

Entonces pues, en su relación con los objetos, el hombre es capaz de *valorar*, lo cual consiste en considerar algo como *un bien*. La valoración es un acto que implica conjuntamente ambas facultades –la volitiva y la cognitiva–, pues el hombre sólo valora el bien que con su facultad cognitiva reconoce como tal<sup>1</sup>.

Por otro lado, los objetos –ya sean acciones, ya sean productos– pueden ser valorados de dos maneras: una *extrínsecamente*, si son considerados como bienes por causa de circunstancias o relaciones que no están basadas en la cosa en sí. Por ejemplo, cuando un reloj de mano adquiere valor sentimental para una persona por ser obsequio de un ser amado. En estos casos, ni la cosa en sí, ni el proceso físico con que fue producida, contienen la información suficiente para justificar la valoración. Luego el *valor sentimental* es de tipo extrínseco. A este género de valoración pertenecen también el *valor histórico*, el *valor económico*, y otros similares.

Otra es la valoración que se hace de manera *intrínseca*, la cual encuentra su justificación en la cosa misma; en su forma y propiedades. Dentro de este género se encuentra el valor del *bien útil*. Así, la utilidad es una forma de *bondad* que algo posee debido a su capacidad en relación con una aplicación práctica.

Sin embargo, a pesar de que la utilidad está fundamentada en las propiedades del objeto, es ésta relativa a su aplicación. Así por ejemplo, un martillo se dice útil solamente en relación con las actividades en que puede ser usado, como la de clavar clavos. En consecuencia decimos que el valor utilitario es un *valor intrínseco relativo*.

De manera semejante, existe otro tipo valoración intrínseca que va más allá del bien útil, y mediante la cual se reconoce valor y dignidad en el objeto independientemente de sus disposiciones para el uso práctico. Entonces dicho objeto deja de considerarse como un medio para tornarse un *fin en sí*. Es decir, posee un *valor intrínseco absoluto*.

Estas dos formas de valoración (relativa y absoluta) pueden realizarse tanto en el *ejercicio* de las acciones humanas como en su resultado o *producto*. De este modo, así como los seres humanos podemos ejecutar acciones que van orientadas a un fin práctico, como caminar para ir de un lugar a otro –siendo la acción de caminar el medio para llegar de un punto A a un punto B– o la de fabricar

---

<sup>1</sup>Sea por medio de la propia percepción, sea por medio de la aceptación de una opinión ajena, ambas maneras envuelven el ejercicio de la cognición.

un martillo el cual tiene el propósito de servir para clavar clavos; de la misma manera podemos realizar una acción por ella misma, como caminar por el acto mismo de caminar, y es ahí donde aparece el *deporte*; o de crear un producto que posea un valor en sí mismo, independiente de su utilidad, y es ahí donde surge el *arte*.

Los paralelismos entre el deporte y el arte son muy interesantes y los exploraremos más adelante. Por ahora propondremos una clasificación que nos permita presentar ordenadamente estos conceptos. Como criterios de división usaremos la distinción entre lo físico y lo mental aplicado primero a las actividades humanas, juntamente con la distinción entre lo que es fin en sí, y lo que es medio, según las nociones explicadas arriba.

Tendríamos entonces cuatro clases para las actividades:

1. Las actividades físicas que son fin en sí.
2. Las actividades físicas que son medio.
3. Las actividades mentales que son fin en sí.
4. Las actividades mentales que son medio.

Las actividades de tipo 1, como ya fue discutido, son los deportes. Las actividades de tipo 2 son cualquier actividad corporal realizada con fines prácticos. A las actividades de tipo 3 son actividades que podríamos llamar *deportes racionales*. El ajedrez es un ejemplo. Se trata de actividades que son semejantes al deporte, pero que por no ser físicas, sino mentales, no implican ninguna habilidad corporal para su ejecución, y por tanto no pueden ser considerados verdaderos deportes. (Dicho sea de paso esta es la razón por la cual el ajedrez no es genuinamente un deporte, por más que los ajedrecistas hayan insistido tanto –sin éxito– de colocarlo dentro del acervo de los juegos olímpicos).

Finalmente las actividades de tipo 4, son cualesquier actividades mentales que usemos de manera utilitaria para fines específicos, ya sea en la búsqueda de conocimiento, ya sea en la solución de problemas.

Ahora bien, el arte no va sobre las acciones, sino sobre los productos físicamente perceptibles a los sentidos, o para ser más breves, sobre los *productos sensibles*. Consideremos pues la clasificación de los productos en general, divididos bajo los mismos criterios:

1. Los productos sensibles que son fin en sí.
2. Los productos sensibles que son medio.
3. Los productos mentales que son fin en sí.
4. Los productos mentales que son medio.

En los productos de tipo 1, se reconoce un valor intrínseco que va más allá de la utilidad. En este caso a dicho valor denominamos *valor estético*. Generar

un producto sensible que posea valor estético es tarea del arte, la cual lo hace dotando a dicho objeto de ciertas características sensibles.

Ya que el valor estético es de tipo intrínseco, es decir, justificado en las propiedades sensibles del objeto, el hombre necesita de ser capaz de conocer tales propiedades para estimarlo, a lo cual denominamos *apreciación estética*.

Sin embargo, no todo valor estético viene del arte. Una flor, por ejemplo, considerada como producto de la naturaleza (o de la floricultura, si se quiere) puede recogerse y llevarse a casa simplemente por ser bella –lo cual implica una valoración estética–, a pesar de no haber sido generada por el arte.

Los productos de tipo 2, son aquellos cuyo valor está en la utilidad. Por otro lado los productos del tipo 3, son aquellos productos mentales que no se justifican en un propósito práctico, y en consecuencia son valorados como conocimiento, es decir, por su verdad. Es el caso de las ciencias puras, que son buscadas sin un interés práctico inmediato. El lector tal vez podría preguntarse si el llamado *arte conceptual* cae dentro de esta categoría, pues su tarea puede parecer la de producir objetos mentales (metáforas frecuentemente) con valor estético. Esto sin embargo, será discutido más adelante.

Finalmente tenemos los productos mentales del tipo 4, que son aquellas producciones de la razón que tienen un propósito pragmático, y como ejemplo podríamos señalar a los algoritmos computacionales, los cuales son producciones mentales con un propósito práctico específico.

## 2. Definiendo el arte

A lo largo de la historia ha habido varios intentos de definir el arte, así como actitudes de rechazo al proyecto mismo de encontrar una definición. Los filósofos se han cuestionado las concepciones tradicionales principalmente a partir de la aparición de las corrientes de vanguardia en el mundo del arte, y muchos se han decantado a dar definiciones de tipo convencionalista o insitucionalista. Con ello se ha logrado, *indefinir* el concepto de arte, más que esclarecerlo. Nos parece que en este punto es más saludable tener una actitud crítica en relación con los movimientos artísticos de vanguardia, y replantearnos su validez, así como revisar las concepciones tradicionales sobre el arte y –también con un punto de vista crítico– reconsiderar su actualidad.

En el pensamiento clásico, así como en la filosofía medieval, el arte se ha analizado en términos de sus propiedades estéticas. “La obra en que trabajan las bellas artes –dice Jaques Maritain– está ordenada a la belleza; en cuanto bella es un fin, un absoluto, se basta a sí misma; y si en cuanto obra para hacer es material, y está encerrada en un género, en cuanto bella pertenece al reino del espíritu, y se sume en la trascendencia e infinidad del ser”[1, p. 49].

El problema que vemos en la concepción tradicional del arte, es que no hace suficiente énfasis, a nuestro parecer, en la conexión que hay entre la belleza del objeto y la intención del artista. Sin entender bien dicha conexión resulta difícil reconocer alguna diferencia entre una obra de arte original, y su copia.

La falta de propósito práctico es también un elemento frecuente en las concepciones del arte. Algunas veces se hace mención de ello hablando de la *inutilidad* del arte, refiriéndose a la obra de arte como algo inherentemente *inútil*. Tal forma de expresarse nos parece desafortunada, por decir lo menos. Lo *inútil* no se dice de aquello que no tiene un propósito práctico, sino de aquello que teniéndolo, es incapaz de realizarlo. No es el caso del arte.

La observación de la inexistencia de un propósito práctico es resaltada por no pocos pensadores. Para Kant, el arte es “una forma de representación que es teleológica por sí misma y que a pesar de carecer de fin fomenta, sin embargo, la cultura de las capacidades del ánimo para una comunicación sociable.”[2, p. 272], ver también [3].

Según Ferrater Mora, «Las teorías puramente axiológicas, o puramente simbolistas, o puramente “emotivas” del arte dejan siempre escapar algunos elementos esenciales de éste. Es posible que la conjunción de estas teorías, en cambio, permita dar cuenta de la gran riqueza de manifestaciones del arte, tanto de la producción artística como del goce e interpretación de ésta».[4, v. Arte]

Ya que nuestro intento no es hacer un recuento histórico de las reflexiones sobre el arte, pasaremos directamente a delinear nuestra propuesta en relación con este asunto.<sup>2</sup>

Sostenemos que, en lo que respecta a la obras de arte, es posible señalar tres atributos *necesarios y suficientes*:

1. La obra de arte es siempre percibida como un *producto sensible*, resultado de una secuencia de acciones.
2. La obra de arte es en sí misma *digna de valoración* más allá de su (posible) valor utilitario.
3. El artista es quien genera *intencional y conscientemente* el valor artístico en la obra.

Recopilando las propiedades enumeradas arriba, podemos definir la obra de arte como:

*Producto sensible que posee algún valor intrínseco más allá de su utilidad, generado intencionalmente por un agente al cual llamamos artista.*

Donde *generado* se refiere al *valor* y no al producto.

### 3. El arte como producto

Anteriormente hemos hablado de *acciones* y de *productos* como cosas distintas, al grado que hemos afirmado que el deporte está relacionado con las acciones mientras que el arte lo está con los productos. Debe empero tenerse en cuenta que el ser producto, más que una propiedad de la cosa en sí, es más bien

<sup>2</sup>Para un resumen más completo de las definiciones del arte véanse [5] y [4].

un enfoque del conocimiento, una manera de apreciar los objetos. *Una cosa es considerada como producto, cuando se le contempla en tanto que resultado de una secuencia ordenada de acciones.*

En este sentido un cuadro, por ejemplo, es el producto de las acciones del pintor. Los actos que se requieren para pintar dicho cuadro, tienen un propósito determinado, que es el cuadro terminado, el cual es la obra de arte, y no posee a su vez, ningún propósito específico. Sin embargo, cuando el producto es tal, que sus partes se extienden en el tiempo de manera sucesiva, nos encontramos con que dicha secuencia de acciones pueden ser considerada en sí como un producto artístico. Artes como la danza son ejemplo.

Lo que deseamos hacer notar es que un producto, como materia propia del arte, no solamente puede ser un objeto físico, sino también una secuencia de acciones físicas. Debido a esto, una actividad artística puede solaparse con una actividad deportiva, y ello ocurre cuando ambas apreciaciones están presentes en tal actividad. Pensemos por ejemplo en el patinaje artístico sobre hielo, el cual justamente es considerado como deporte, pero que también posee un valor agregado estético que lo convierte en una actividad artística. Cuál aspecto prevalecerá sobre el otro, dependerá de cómo haya sido concebida tal actividad por quienes la practican. En el ya mencionado caso del patinaje, prevalece el aspecto deportivo, cobrando mayor importancia la competencia, la habilidad física, resistencia atlética, y grado de dificultad; la dimensión estética es considerada de manera secundaria.

Por el contrario el ballet clásico, pese a sus similitudes físicas con el patinaje artístico, es una actividad que ha sido concebida como objeto de arte puramente. En consecuencia su ambiente propio no son los eventos de competición, sino el estrado del teatro, donde no hay jueces que otorguen puntos o penalizaciones, sino espectadores dispuestos a apreciar principalmente la belleza de los movimientos. Véase la figura 1.

En suma, el deporte se refiere a la acción, pero considerada como tal, de manera que sus valores exigen la perfección del ejecutante –el más rápido, el más fuerte, el más hábil–, y de ahí su espíritu de competición. Por otro lado el arte se puede referir también a una secuencia de acciones, pero considerada como producto, como resultado de la unión de actos individuales, y en su caso los valores atendidos son la perfección del producto mismo –lo original, lo bello y armonioso, lo expresivo–.

Ahora bien, considerando la *materia* de la cuál se crean, los productos sensibles pueden dividirse en dos categorías:

1. Los productos sensibles *concretos*, como lo serían una escultura o una pintura.
2. Los productos sensibles *simbólicos*, que están contruidos a partir de signos del lenguaje o representaciones. Como sería el caso de una obra literaria.

En el primer caso, la obra de arte consiste en un objeto físico concreto, en el segundo la obra no es un objeto físico concreto, pero existe como ordenación de



Figura 1: Pese a sus similitudes, el patinaje artístico es principalmente un deporte, mientras que el ballet clásico es un arte. Ello se debe a la jerarquía de valores intrínsecos con que estas actividades fueron concebidas por quienes las practican.

símbolos sensibles que no pueden apreciarse sino al ser instanciados en objetos físicos concretos (un libro, el habla, por ejemplo).

Es importante notar que el arte de los productos de tipo 2, no está en el *plano* de los conceptos, sino en el *plano* de los signos sensibles. No se puede hacer una poesía sin palabras, por más poético que parezca negarlo.

Por el contrario las teorías abstractas, como las matemáticas, existen en el plano de los conceptos, y la belleza que se puede encontrar en ellas no depende del lenguaje con que sean expresadas, sino de los conceptos mismos; debe advertirse que la belleza de los conceptos está en su profundidad y verdad, y no a la manera en que son expuestos.

De esta manera, la belleza y elegancia que usualmente se atribuye a ciertas teorías matemáticas o científicas, es independiente de la notación o el lenguaje se haya utilizado para compartir el conocimiento, lo cual no ocurre con una obra de arte literaria, cuyo valor artístico radica justamente en el lenguaje y en la manera en que éste ha sido usado.

La relación entre la belleza de una teoría matemática y una obra de la literatura, es análoga a la relación entre el jet comercial y el auto deportivo en la figura 2. La belleza en la matemática emerge naturalmente del orden y armonía de su estructura, pero ésta es creada con criterios matemáticos. Por el contrario la belleza en la obra literaria viene del escritor, quien deliberadamente habrá añadido un elemento estético.

Ya que los conceptos son *contemplados* por la mente de manera directa e inmediata<sup>3</sup>, resulta que en el orden puramente conceptual no hay cabida para que alguna forma estética sea introducida por el artista, con lo que parece improbable la posibilidad de un arte puramente conceptual.

En la sección 6 realizaremos una crítica del arte conceptual, aunque con argumentos distintos.

Los productos de tipo 2 (construidos a partir de signos del lenguaje o representaciones), necesitan ser instanciados a objetos físicos concretos. Cuando en este proceso la obra no ha sido definida por completo, y no puede simplemente

<sup>3</sup>i. e. sin intermedio de representaciones.



Figura 2: La dimensión estética propia del arte, no es aquella que emerge naturalmente de la proporción y armonía de las partes, como es el caso de la belleza de un avión comercial, sino aquella que es un valor estético deliberadamente añadido al objeto, como en el caso de un automóvil, en el que el diseñador ha tenido en cuenta el elemento estético y no solamente los requerimientos técnicos. En la imagen un Alfa Romeo 33 Stradale, del diseñador italiano Franco Scaglione.

ser ejecutada de manera mecánica, la obra deberá ser *interpretada*. Así, una composición musical tendrá que ser interpretada por un músico, posiblemente diferente del compositor (donde la composición, entendida como el orden de los símbolos en las partituras, es el objeto simbólico, y la ejecución musical que tiene lugar en un momento determinado produciendo sonidos, es el objeto físico concreto). Similarmente un guión de teatro o de cine tendrá que ser interpretado por los actores. La interpretación artística sucede cuando la obra formada con símbolos no determina algún aspecto del objeto físico final y el intérprete es capaz de añadir un elemento estético propio en su interpretación. (Véase la figura 3).



Figura 3: En algunas formas de arte, la ejecución material de la obra supone una interpretación del ejecutante, lo cual añade una contribución estética proveniente de él y en virtud de la cual éste se puede llamar artista. A la izquierda, Glenn Gould, uno de los mayores intérpretes de Bach, a la derecha Robert de Niro y Christopher Walken interpretando una escena en la cinta *The Deer Hunter* (1978). No en todas las formas de arte es esto posible, considérese por ejemplo la arquitectura, en la cual los ejecutores materiales de la obra (los albañiles) no reciben el título de artistas.

## 4. El artista como autor intelectual de la obra

Hemos afirmado que el arte surge cuando hay un producto en el cual se ha añadido un valor no utilitario, mismo que llamamos valor estético. Es el artista el autor del valor estético. Ahora bien, si consideramos que ese componente estético de la obra no radica en la *materia* del producto, sino en su *forma*, resulta claro que el artista es el *autor intelectual* de la obra. De esta manera, el autor de una obra arquitectónica, en tanto que obra de arte, es el arquitecto, y no quien materialmente construya la obra. El arquitecto es quien ha concebido la *forma* y en consecuencia quien ha proporcionado el valor estético a la obra. Sin embargo, hay algunas veces que la autoría intelectual no puede ser dissociada de la autoría material. En artes como la pintura y la escultura resulta imposible o poco práctico para el artista transmitir su idea con suficiente precisión y detalle a otra persona de manera que la obra resulte tal como él la concibió<sup>4</sup>. En otras formas de arte, como se explicó en el apartado anterior, el autor material de la obra, –el *ejecutante*– contribuirá también con su interpretación, con lo cual añadirá su propia contribución estética a la obra. En este caso, el ejecutante es a su vez un artista. Así por ejemplo, un compositor musical es artista debido a que genera el valor estético de la composición musical, pero quien la toca (o canta) la pieza, es asimismo un artista porque agrega un nuevo valor estético debido a su interpretación. Es el autor intelectual de un nuevo elemento estético. Lo propio ocurre en el cine y en el teatro (figura 3).

Cuando el autor de una obra de arte no es su autor intelectual, sino sólo autor material, decimos que esa persona es un *artesano*. En efecto, el artesano tiene la característica de que fabrica obras siguiendo un modelo que ha aprendido previamente y que muchas veces se ha transmitido de generación en generación. La artesanía es, ciertamente una noble labor, pero se distingue del artista en que el valor estético de su obra no proviene de él, sino del modelo aprendido o de alguna técnica mecánica concreta. Con esto no queremos decir que entre los artesanos no haya artistas, y viceversa, sino indicar simplemente lo que distingue el quehacer propio del artesano al del artista. En suma, el artista concibe de manera consciente e intencionada aquella determinación o *forma* en la que radica el valor artístico de la obra de arte. Con ello estamos suponiendo que el artista sea un ser consciente y libre, al menos en relación con los actos que se requieren para crear la obra. Faltando estos atributos en el artista, no puede ser considerado autor de la obra en cuanto arte (figura 4). El mismo análisis podría aplicarse a las obras generadas mediante inteligencia artificial.

## 5. *Meta-propósito* del arte

Según los paralelismos que hemos propuesto, tanto el deporte como el arte carecen de una finalidad específica. Como hemos explicado ello se refiere a que las acciones deportivas o los productos del arte no son concebidos de manera que

---

<sup>4</sup>A esto se suma el hecho de que la idea del artista generalmente evoluciona durante el proceso creativo de pintar o esculpir la obra.



Figura 4: La habilidad que algunos animales han mostrado para pintar figuras coherentes (elefante en la derecha), abre la cuestión de si tales creaciones son arte, en el sentido propio de la palabra. Surge sin embargo la duda acerca de una de las notas esenciales que hemos señalado en la definición: la *intencionalidad* del artista. Al parecer el proceso por el cual los elefantes realizan tales pinturas, es siendo guiados paso a paso por el cuidador, de manera tal que no resulta claro si el animal es autor intelectual de la obra en sentido alguno.

su existencia se justifique en un fin pragmático. Ello no impide, sin embargo, que cada individuo pueda practicar el deporte o el arte con fines específicos. Así, aunque una pintura puede no tener propósito en sí, el pintor puede haberla producido con el fin venderla y obtener un lucro. Obsérvese que tal no es el propósito intrínseco del cuadro en sí, como lo sería el propósito de clavar clavos en un martillo, sino que es un propósito *externo* a la obra y solamente cognoscible si tenemos alguna manera de saber las intenciones del pintor. Para evitar confusiones, a este tipo de propósito externo a la obra de arte, daremos el nombre de *meta-propósito*. Cuando un meta-propósito altera los valores de una obra, entonces esta se desvirtúa según su género. En el caso del deporte, pueden ocurrir corruptelas de competencias amañadas por ambición de dinero o prestigio. En el caso del arte muchas obras sin valor son sospechosamente sobrevaloradas, haciendo de ellas un objeto de especulación económica. Es un secreto a voces que tal cosa ha estado ocurriendo con el arte moderno, donde obras que no poseen ningún valor artístico, son subastadas en miles y hasta millones de dólares, manteniendo una maquinaria de generación de lucro como pocas. El verdadero arte ha sufrido duramente con ello, pues en muchas escuelas de arte modernas puede observarse el abandono de los valores artísticos, dejándose de perseguir perfección estética y buscándose, en cambio, el camino fácil del vendedor de metáforas.

En efecto, si una obra mediocre o sin valor artístico alguno puede convertirse, por obra y gracia del dictamen de la comunidad, en una obra maestra y ser vendida en miles de dólares, ¿qué necesidad hay de mejorar la obra? Ninguno, pues ha cumplido su propósito de ser moneda de alto valor en el mercado del arte. Y en este caso el meta-propósito del lucro, se ha convertido en el propósito mismo de la obra, con lo cual ella está cerca de dejar de ser arte.

De esta manera resulta suficientemente explicado que la tarea del crítico de arte haya perdido relevancia. “Tal cometido de lo que (José) Martí denominó



Figura 5: *Fuente* de M. Duchamp, *Mi Cama* de Tracey Emin y *Comedian* de M. Cattelan. Obras que ejemplifican la falta de dimensión estética intrínseca en el (mal llamado) *arte* conceptual moderno. El valor que estas obras poseen entre la comunidad de artistas es debido a elementos totalmente extrínsecos a las obras mismas.

«el ejercicio del criterio» ha variado hasta el punto de que el crítico ha sido en gran medida suplantado por el curador.”[6].

Fuera del terreno de las artes plásticas ha habido también otras formas de arte que han sido afectadas por meta-propósitos comerciales. El cine y la música, por ejemplo. Pese a todo, ni el cine ni la música comerciales han llegado al grado de desvirtuarse por completo, debido probablemente a que deben ser capaces al menos de satisfacer el sentido común de las masas.

## 6. Arte conceptual, art trouvé.

El análisis y una eventual crítica al arte contemporáneo<sup>5</sup> no puede consistir simplemente en evaluar su ajuste (o no ajuste) a una definición dada, sin discutir por lo menos, las razones por las cuales tal definición vale como criterio de discernimiento en un debate de este tipo.

Abordar esta cuestión desde la simple falta de estética de las obras, no es sino repetir lo que los mismos artistas contemporáneos afirman, sobre todo a partir de Duchamp, con la aparición del arte conceptual y el *giro semántico*. El arte del siglo XX se volcó hacia la *creación de significados* como ocupación propia del artista.

Según sus propios teóricos, el arte conceptual crea una dimensión semántica en el objeto que expone como obra de arte, haciendo que éste adquiera un significado ante el espectador. “La idea, o el concepto, es el aspecto más importante en la obra de arte”[7]. En el arte conceptual se trata de *de-materializar* el arte. En este caso el arte es descrito en términos de transmisión de ideas, y el artista como un *hacedor de significados*.

En efecto, si contemplamos obras como *My Bed* de Tracey Emin, nos resultará claro que no falta cierto dramatismo en el significado. La obra cumple con

<sup>5</sup>Por razones de extensión no nos es posible aquí hacer una revisión de cada una de las numerosas corrientes del arte contemporáneo. Nos limitaremos a debatir sobre el arte conceptual y el arte encontrado, pues con ello creemos que se exponen suficientemente los principios para una crítica más difusa del arte contemporáneo en general.

suficiente eficacia su función de representar ese momento de desorden y caos en la vida de su autora.

La obra de arte conceptual se limita a representar algo, a ser un signo, al igual que lo es una señal de tránsito, una sonrisa o un aplauso.

Sin embargo, es ahí justamente donde radica el problema, pues la función de un signo es intrínsecamente utilitaria. Si la cama de Tracey Emin tiene la sola tarea de transmitir un mensaje o idea al espectador, sin poseer en sí ningún valor más allá de su utilidad como signo, entonces no puede llamarse arte, pues no hay en ella ningún valor que sobrepase lo puramente pragmático.

Por más que su utilidad sea de tipo semántico y que el significado transmitido sea relevante y emotivo, la obra de arte conceptual se encuentra reducida a ser un signo útil. La única diferencia entre la obra *My Bed* de Tracey Emin y la cama de un adolescente disoluto, es que a la primera se le está dando la tarea de portar un significado.

Ello explica perfectamente por qué para el “artista” conceptual, la materialidad de la obra resulta irrelevante, y ni siquiera se preocupa de que ésta sea de su propia autoría –que no pocas veces su fabricación es encargada a otros artistas– pues la obra en sí no necesita poseer ningún valor intrínseco sino sólo su utilidad semántica.

La gran trampa en que han caído los conceptuales, es confundir el *significado* con la *expresión artística*. El significado es aquello que nos da una cosa en tanto que es signo, pero la expresión artística proviene de elemento estético puesto por el artista en su obra, vistiéndolo de valor artístico al significado y revelando la visión y la idiosincrasia del artista. Así pues, si en la obra no hay una dimensión estética propia, tampoco habrá expresión artística; en fin, no habrá arte, aunque haya significado.

Sin darse cuenta, los artistas conceptuales se han convertido en simples comunicadores. Por si esto fuera poco, los conceptos y sentimientos comunicados a través de sus obras simbólicas, resultan ser muchas veces triviales, comunes, vulgares o simplemente ofensivos, pues para muchos de ellos el *arte* debe romper con los esquemas sociales y el *statu quo*<sup>6</sup>. Es decir, ni son pensadores ni quieren ser artistas.

En otros casos, más lamentable si cabe, las obras no son siquiera capaces de cumplir su función de transmitir un significado, o lo hacen de manera pobre y confusa. No es infrecuente que los espectadores se encuentren en una situación similar a la de Leo Steinberg quien después de devanear ante la obra de Jasper Johns confiesa: “Lo que he dicho, ¿surge de las obras o es una sobreinterpretación? ¿Acuerda con las intenciones del artista? ¿Refleja la experiencia de otros y por lo tanto garantiza que mis impresiones tienen fundamento? No lo sé.”[8]

De esta manera, la apreciación de muchas obras contemporáneas se reduce a un ejercicio de elucubración subjetiva y frecuentemente de autoengaño. Al no existir obra de arte alguna, tampoco existirán criterios artísticos con los cuales pueda decidirse si la obra en cuestión es buena o mala, genial o mediocre. “De

---

<sup>6</sup>Por supuesto, tales artistas suelen ser los primeros en enfurecerse ante quienes, como Avelina Léser, realmente cuestionan el *statu quo* del arte contemporáneo.

hecho, –dice el ya citado L. Steinberg– desconfío de quienes, enfrentados al arte nuevo, suelen saber qué es una gran obra de arte y qué sobrevivirá al paso del tiempo.”[8]

La segunda trampa en que ha caído el arte contemporáneo es lo que podríamos llamar como la *falacia de la designación*. Específicamente es la falla del llamado *arte encontrado* (*Art trouvé*) y otras corrientes que se nutren del mismo enfoque. La falacia consiste básicamente en afirmar que una cosa es arte sólo por ser señalada como tal por el artista: “Este es un autorretrato de Iris Clert si yo lo digo” escribía Robert Rauschenberg en un telegrama enviado a una galería que convocaba a una exposición de retratos en 1961.

Para entender un poco el fondo de esta concepción, consideremos la analogía de un objeto útil. Un martillo, por citar el clásico ejemplo. En él se puede ver cierta forma que, siendo pensada por el fabricante, es adecuada para su uso. Si el martillo fuera muy largo o muy corto, muy blando o muy ligero, vería su capacidad de ser usado como tal muy disminuida. Sin embargo existen casos donde un objeto útil puede ser simplemente *encontrado*. Un caminante puede encontrar un palo y usarlo como báculo. Al parecer, la simple elección humana ha transformado el palo, que era un objeto de la naturaleza, en una cosa útil. Siguiendo esta línea de razonamiento, el palo podría colocarse asimismo en una exhibición y se convertiría entonces en una obra de arte; *arte encontrado*.

Sin embargo, retrocediendo un poco, notaremos que el palo no fue convertido en báculo sólo por virtud de la elección humana, pues una piedra no hubiera tenido la misma suerte. Ello pone de manifiesto que la elección del objeto útil no fue arbitraria, y estaba fundada en la capacidad potencial del objeto para cumplir su cometido práctico. Cabe entonces pensar en criterios de elección y en elecciones buenas o malas. Supongamos por un momento que el objeto de arte encontrado no contiene en sí ningún justificación a la elección del artista, entonces la elección no lo transformará en obra de arte, de la misma manera que la elección no transforma la piedra en báculo. Si por el contrario, se trata de un objeto que en sí es digno de ser contemplado artísticamente, entonces la elección estará justificada, pero el artista no será quien haya hecho la elección, sino quien haya creado la dignidad artística del tal objeto. Como resultado de esto, se puede decir que el único *arte encontrado* razonablemente viable, es el de los museos y los curadores, que deben elegir –sabiamente, se supone– qué obras exponer.

Si por otro lado el objeto es digno de contemplación, pero no ha sido previamente producto del arte (como una flor o una piedra preciosa) entonces la elección tampoco lo convertirá en obra de arte, puesto que, después de todo, la elección resulta ser un valor extrínseco a la cosa, como lo sería el valor económico o el valor histórico.

Finalmente si lo que queremos ver en la elección de un objeto es el *significado* de dicha elección y asignarle a ésta un mérito artístico, como en el caso de los *readymade* de Duchamp, caemos en el mismo problema del arte conceptual, confundiendo los significados con la expresión artística.

A raíz de las incoherencias conceptuales del arte contemporáneo y sus notables deficiencias técnicas y estéticas, algunos críticos han reaccionado colocándo-

lo en una categoría aparte. Avelina Lésper, por ejemplo, ha acuñado el término *arte VIP* (Video, instalación, performance), para referirse a un arte que de acuerdo con ella no es tal [9]. Digno también de mención es Antonio García Villarán, quien ha popularizado el término *hamparte* para referirse al arte carente de talento y cuyo valor artístico es nulo. Según Villarán los artistas semejantes a los mencionados en la figura 5 serían *hampartistas* [10].

## 7. Los valores del arte

Cualquier acto humano posee determinados valores que lo orientan hacia su perfección propia. Cuando el hombre crea objetos que poseen un propósito utilitario, la perfección consiste en que ese objeto cumpla con su propósito de la manera más perfecta posible. En tal caso la tendencia natural es a mejorar el objeto en relación con su finalidad. Así por ejemplo, si el hombre es capaz de producir un avión, la tendencia natural será a mejorar tal producto de manera que cumpla mejor con su propósito, y entonces el avance consistirá en producir aviones más seguros, más eficientes, etc. En general, el valor propio de los productos útiles es lo que la industria llama *calidad del producto*. Un meta-propósito como el deseo de lucro, cuando es desmedido, puede provocar que se fabriquen objetos de muy baja calidad, con lo cual se estaría degenerando el valor utilitario de tal producto.

En el caso del deporte, siendo una actividad sin propósito pragmático, no puede buscarse su perfección en ninguna aplicación práctica. El deporte exige, en este caso, la perfección de las habilidades físicas que corresponden a la actividad deportiva en particular. El lema olímpico ideado por Coubertin “*Citius, fortius, altius*” expresa bien tales valores.

De manera semejante, el arte también posee una serie de valores que se desprenden naturalmente de su definición. Ahora bien, según la definición que hemos propuesto, lo que formalmente constituye una obra de arte, es el valor estético añadido. El artista será entonces el autor intelectual de dicho valor.

Haremos notar algunas consecuencias de estas afirmaciones. El hecho de que el constituyente del arte sea un valor *añadido*, exige que sea una contribución del artista y no un mero resultado de imitar mecánicamente un objeto ya de por sí bello. De ahí se sigue el primer valor del arte sería la *originalidad*.

En la medida que el artista pierda originalidad se convertirá en un copista. Ahora bien, la perfección de la copia, en tanto que copia, consiste en reproducir de manera fiel el objeto copiado, sin añadir ni quitar nada. De este modo mientras más perfecta es la obra como copia, menos espacio queda para que el autor añada su propia contribución estética. En este sentido, una copia sólo será obra de arte cuando exista en ella una contribución estética por parte del copista.

Queremos advertir al lector que al decir *copista* no queremos usar de ninguna connotación despectiva. La actividad del copista es noble y laudable, siempre y cuando no se caiga en el plagio, el cual consiste en apropiarse de lo copiado como si fuera contribución propia.

Por otro lado, existen actividades como el modelismo y la creación de diora-

mas, que son admirables en su propio género, pero que no poseen la originalidad propia del arte.

En efecto, la perfección del modelismo consiste en imitar de manera fiel a una escala menor, objetos del mundo real, dejando prácticamente ningún espacio para que el autor haga su propia contribución estética.

De la misma manera si mediante escaneo láser y maquinado robotizado hiciéramos una copia exacta del David de Miguel Ángel en mármol, tendríamos que decir que la réplica, aún siendo casi indistinguible del original, no es arte; de la misma manera que una foto ordinaria de un cuadro famoso no lo es, aunque el cuadro sí lo sea.

En suma, una copia –sea de un objeto real, sea de la obra de otro artista– será ella misma arte, en la medida que el copista deje en ella una contribución de valor estético propio. Irónicamente, cuanto más perfecta es una copia, en tanto que copia, menor valor artístico posee, y recíprocamente, mientras mayor valor artístico propio posee, menor parecido tendrá con la obra original.

Un buen ejemplo de este fenómeno son las *copias* hechas por Picasso de Las Meninas de Velázquez. En esas obras el pintor cubista hace una reinterpretación propia de la obra del sevillano, con lo cual queda salvo el valor de la originalidad, en el sentido aquí explicado, pero en tanto que *copias* son terriblemente poco parecidas al original.

Por el contrario, un ejemplo de falla artística debido a la falta de originalidad, se encuentra frecuentemente en las obras del *hiperrealismo fotográfico*, en donde el acto de copiar con lujo de detalle una fotografía en el lienzo termina provocando que el autor sólo aparezca como ejecutor de un desplante de virtuosismo técnico, sin que exista una contribución originada en él. Muchas veces, en este tipo de obras, la misma elección de la imagen está pensada, no con propósitos estéticos, sino con la única intención de hacer resaltar más el realismo de la imagen (ver figura 6). Puestas las cosas de esta manera, el hiperrealismo termina haciendo con las fotografías lo que el modelismo hace con los trenes, barcos, autos, aviones y escenarios; es decir, los reproduce fielmente sin permitir que el autor introduzca un valor estético original.

Es de notar que el hiperrealismo ciertamente tiene potencial artístico, que aparece cuando el autor deja de ser un simple copista de fotos, y crea obras que poseen una dimensión estética propia, es decir cuando la obra adquiere originalidad artística y en consecuencia adquiere la capacidad de expresar la visión del autor. De no ser así, la obra hiperrealista termina siendo sólo “una mala película con buenos efectos especiales”.

En este sentido, la obra de Guillermo Lorca es un gran ejemplo del valor de la originalidad (figura 7).

La originalidad artística supone la existencia de un valor estético propio proveniente del artista. Ahora bien, la perfección de esa contribución es lo que podríamos llamar *calidad estética*, y que señalaremos como el segundo valor del arte. A mayor calidad estética, mayor valor estético tendrá la obra. El concepto de calidad estética está estrechamente relacionado con la noción de *belleza*, sin embargo en este caso preferimos no usar ese término con el fin de evitar interpretaciones erradas.



Figura 6: El modelismo y muchas obras hiperrealistas comparten la misma limitación artística. Sin carecer de mérito técnico –el cual frecuentemente poseen en abundancia–, se limitan a ser copias del objeto que están reproduciendo, pero sin que exista una contribución estética relevante proveniente del autor. A la izquierda Maqueta del casco antiguo de los hermanos Treuner, museo de Historia de Frankfurt del Main (CC, foto por Eva Kroecher), a la derecha retrato hiperrealista, por Mike Dargas.

Al ser la contribución estética un componente proveniente del artista, necesariamente estará impregnado de una interpretación propia y personal de la realidad, con sentimientos y pensamientos que pertenecen a su fuero interno. Así, la originalidad y la calidad estética actuando en conjunto hacen posible la *expresividad artística*, que señalamos como el tercer valor del arte.

El arte pues, posee tres valores fundamentales:

1. Originalidad
2. Calidad estética
3. Expresividad

Estando sustentado cada uno de estos valores en el anterior. Una obra maestra debe llevar estos tres valores a un grado eminente. Una obra de arte común debe al menos alcanzarlos, una obra de arte mediocre falla en su intento de satisfacerlos en un grado mínimo, y una obra de pseudo-arte ignora alguno o varios de ellos.

## 8. Conclusión

Después de haber propuesto una definición del arte, y analizado con cada uno de sus aspectos, nos parece justificado mantenernos en la posición de que el arte puede ser definido adecuadamente, y que el análisis de sus características esenciales puede servirnos de guía para entender la naturaleza y los límites del quehacer artístico.

De acuerdo con nuestro análisis, somos artistas cuando, en un producto sensible, añadimos intencionalmente un elemento estético del cual somos autores



Figura 7: A la izquierda *The Landing*, a la derecha *La cama inglesa*, ambas obras del pintor chileno Guillermo Lorca García-Huidobro. La originalidad es un valor del arte; una obra de arte debe poseer un valor estético proveniente del artista. De esta manera, por medio de ese elemento estético, el arte se convierte en una vía de expresión personal y en una muestra de cómo el artista interpreta algunas realidades.

intelectuales. La maestría en esta actividad se alcanza satisfaciendo plenamente los valores de originalidad, calidad estética y expresividad.

Asimismo, nuestro análisis nos lleva a considerar algunas formas de arte contemporáneo como *espurias*. En particular es el caso del llamado arte conceptual, ya que sus obras son objetos que no trascienden el valor utilitario, teniendo su razón de ser únicamente en la función útil de significar un concepto, con lo que carecen de valor artístico propio y son de cualquier modo reemplazables. Asimismo consideramos fuera del arte el *readymade*, por carecer de contribución proveniente del artista en su valor estético.

## Referencias

- [1] Jacques Maritain. *Arte y escolástica*. La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945.
- [2] Immanuel Kant. *Crítica del discernimiento*. A. Machado Libros. Editado y traducido por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, 2003.
- [3] Andrea Carriquiry. El arte según kant: la autonomía, greenberg y otros problemas de definición. *Revista ACTIO* n<sup>o</sup>, 9:89, 2007.
- [4] José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Ariel, Barcelona, 1994.
- [5] Thomas Adajian. The Definition of Art. In Edward N. Zalta, editor, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University, Spring 2022 edition, 2022.

- [6] Adelaida de Juan. Al olor de la riqueza. *Universidad de La Habana*, (280):133–139, 2015.
- [7] Neida Urbina. El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso. *Estética*, 6, 2005.
- [8] Leo Steinberg. El arte contemporáneo y la incomodidad del público. *Otra parte. Revista de letras y artes*, 2, 2004.
- [9] Avelina Lésper. *El fraude del arte contemporáneo: cuatro ensayos críticos*. Fundación Malpensante, 2015.
- [10] Antonio Villarán manifiesto hamparte. <https://www.youtube.com/watch?v=XHtfmngQ7aA&t=26s>. Accesado: 2022-07-22.