

# Mundo del arte y ontología del arte

PAULO VÉLEZ LEÓN

¿Cuando hablamos de *mundo del arte*, qué queremos decir? Depende lo que queramos significar con ello. La noción de *mundo del arte*, ciertamente no es una noción reciente, aunque a lo largo de la tradición filosófico estética ha sido abordada desde diversos puntos de vistas y con distintos grados de profundidad (*vid.* mi 2014, 2013, 2012 y 2006). En la actualidad, lo que podríamos denominar como *estética analítica* es uno de los enfoques filosóficos más influyentes, y algunos de sus representantes han ofrecido algunas importantes contribuciones a la materia que aún deben ser valoradas adecuadamente, tal es el caso de Arthur Danto —que en su célebre artículo «The Artworld / El mundo del arte» (1964, pp. 571–84 / 2013, pp. 53–71), introduce desde una perspectiva novedosa la noción de *mundo del arte*, como una categoría de análisis filosófico, que según su discernimiento merecería ser estudiada no sólo desde la estética, sino también desde la epistemología, la ontología o la semiótica en relación directa con su objeto de estudio concreto. En lo que sigue, ofreceré una reconstrucción sucinta de los argumentos sobre el significado de la noción de mundo del arte, así como de sus implicaciones en la ontología del arte. En primer lugar, describiré de manera esquemática los principios básicos de la noción de *mundo del arte* de Danto, y a partir de estos principios delinearé su influencia en la *teoría institucional del arte* de George Dickie. Sobre esta base, apoyado en la crítica al rol de la teoría en estética de Morris Weitz, intentaré evidenciar las dificultades de lo que se ha dado en llamar la teoría institucional del arte al momento definir lo que es el arte. En la parte final del trabajo, presentaré algunas sugerencias que podrían tomarse en



consideración al momento de abordar la relación entre el de mundo del arte y la ontología del mundo del arte.

## 1. LA NOCIÓN DE MUNDO DEL ARTE DE A. DANTO

En un principio la noción de *mundo del arte* tenía como una de sus finalidades dar una respuesta al problema de los *indiscernibles*. De acuerdo con María José Alcaraz, esto quiere decir, que «la pertenencia a un determinado *mundo del arte* determinaba el status ontológico de un determinado objeto a través de una concepción teórica concreta del arte», de modo que la noción de *mundo del arte*, «cumplía un determinado papel ontológico en la fijación de la identidad artística de un objeto». Por tanto, para que *algo* «fuera arte tenía que haber sido producido dentro del ámbito teórico de un *mundo del arte*» (Alcaraz León 2006, p. 89). O en palabras del propio Danto:

Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un *mundo del arte* (1964/2013, p. 65).

De esta forma, bajo este marco teórico, Danto postula que una obra de arte es tal porque pertenece a un mundo del arte; es así que, —presumiblemente— esta noción nos permite dar cuenta de las diferencias ontológicas de las obras de arte, identificar algo como arte, y qué tipo de consideraciones hemos de tener a la hora de interpretar una obra. Un ejemplo de lo anterior, según Danto, podría ser el caso del *Guernica* de Picasso: identificamos como arte el *Guernica* dado que es posible relacionarla con una «determinada atmósfera teórica y artística» que hizo posible que el *cubismo* se considerara arte, y sólo teniendo a la vista esta atmósfera teórica es posible interpretar correcta o adecuadamente la obra. Así, en un conocido pasaje de su artículo, dice al respecto:

Lo que hace al final la diferencia entre una caja de Brillo (*Brillo box*) y una obra de arte consistente de una Caja de Brillo (*Brillo Box*) es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace ascender hasta el mundo del arte, y la que evita que colapse en el objeto real

que ella es (en un sentido de es diferente a aquél de la identificación artística). Por supuesto, sin la teoría, es improbable que uno pueda verla como arte, y para poder verla como una parte del mundo del arte, uno debe haber dominado una buena porción de teoría artística, al igual que una considerable cantidad de historia de la pintura reciente de Nueva York. No podría haber sido arte hace cincuenta años (Danto 1964/2013, p. 67).

Con lo cual, «la noción de *mundo del arte* cumpliría dos funciones simultáneamente. De un lado, sería un requisito ontológico para la existencia del arte y del otro tendría un papel epistemológico en la identificación e interpretación de las obras de arte» (Alcaraz León 2006, p. 88). Es así que, en este contexto, bajo este marco teórico, que se puede enunciar que un mundo del arte es «un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra» (Alcaraz León 2006, p. 89).

Ahora bien, de acuerdo con Danto, una *obra de arte* no es tal porque alguien diga que algo es una obra de arte, sino porque tal es nombrada por un artista, dado que sus aseveraciones son hechas desde un determinado *discurso de razones (artísticas)*. De este modo, en este planteamiento, no es lo mismo afirmar que  $X$  es una obra de arte, y afirmar que  $X$  es una obra de arte bajo determinada teoría artística y en una particular circunstancia, acontecimiento o momento histórico. Para Danto, este segundo tipo de afirmación es un enunciado con razones válidas para sostener que efectivamente  $X$  es una obra de arte. Dice Danto:

Una distinción debe ser trazada entre tener razones para *creer que algo es* una obra de arte y que *algo sea* una obra de arte dependiendo de las razones para que sea así [...]. Que *algo sea* una obra de arte depende de un conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no son tales por naturaleza. Una rosa es una rosa cualquiera que sea su nombre, pero una obra de arte no lo es. Esto es parte de lo que hace que el concepto de *arte* sea ontológicamente interesante (Danto 1992, p. 39. Las cursivas son mías).

Así, los artistas son lo que tienen «la capacidad de representar una idea que pueda ser descifrada por un público especializado en un momento histórico

específico»; sin embargo, esta capacidad no es un talento natural sino una facultad del entendimiento, es decir, es la capacidad de entender la atmosfera teórica (y práctica conocida) de un (determinado) mundo del arte, y esto sólo es posible cuando se participa en el «mundo de las razones del arte» (*vid.* Danto 1992; Guzmán 2009; Alcaraz León 2006).

## 2. LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE DE G. DICKIE

A partir de los principios básicos, enunciados anteriormente, Richard Sclafani, y más concretamente, George Dickie formula lo que se conoce como: *teoría institucional del arte*. Antes de avanzar, conviene tener presente dos cosas. Primero, Dickie toma como punto de partida el artículo de Danto, «El mundo del arte», para formular su teoría. Literalmente manifiesta:

Aunque no intenta formular una definición, Arthur Danto en su provocativo artículo, «El mundo del arte», ha sugerido la dirección que debe ser tomada por un intento de definir el «arte». [...] Danto escribe «Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un *mundo del arte*» (Dickie 1974, p. 28)

Segundo. Danto no estaba especialmente contento con esta atribución. En *La Transfiguración del Lugar Común* (1981), Danto señala que:

Mis respuestas filosóficas a las cajas de Brillo (*Brillo box*) fueron expresadas en una conferencia [...] titulada «El mundo del arte», y tuve la morbosa satisfacción de que no se entendiera en absoluto. Podría haber dormido plácidamente en un número atrasado del sepulcral *Journal of Philosophy* si no hubiera sido descubierto por dos emprendedores filósofos, Richard Sclafani y George Dickie, quienes le dieron una relativa fama. Les estoy muy agradecido, y aún más agradecido, a quienes erigieron lo que se ha dado en llamar *teoría institucional del arte* sobre el análisis de «El mundo del arte», aun cuando la teoría en si es bastante ajena a todo lo que creo: los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia —y a la clásica manera edípica— yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquél cuya paternidad me atribuyen (Danto 2002: p. 17).

Como se puede observar, Danto tenía un sentir ambivalente respecto de la llamada *teoría institucional del arte*, empero tenía claro que debía desmarcarse de ella —a pesar de que la considerase una hija mal criada. Empero, por estas mismas razones —para que no haya extravíos peores—, Danto cree que es necesario darle un nuevo rumbo a ésta. Ahora bien, ¿qué es la *teoría institucional del arte*?

George Dickie en su *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), presenta una primera versión de su teoría. Algunos de las formulaciones aquí planteadas, tienen como propósito ofrecer una respuesta al trabajo de Morris Weitz, su *The Role of Theory in Aesthetics* (1956); en especial, a la noción de obra de arte desarrollada por Weitz. Una segunda versión de dicha teoría, que es la que abordaremos aquí, se encuentra formulada en su ampliamente conocido *El círculo del arte: Una teoría del arte* (1984/2005), y ampliada en una serie de trabajos posteriores que no se apartan de las premisas básicas de este trabajo.

Dickie concibe su propuesta —la *teoría institucional del arte*— como una «aproximación institucional a la comprensión del arte», en donde «por aproximación institucional [se] entendi[e] la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional» (Dickie 2005: p. 17). Este postulado, Dickie lo desarrolla en cinco principios:

1. «Un artista es una persona que participa con entendimiento en la fabricación de una obra de arte».
2. «Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado a un público del “mundo del arte”».
3. «Un público es un conjunto de personas preparadas en algún grado para entender un objeto que se les presenta».
4. «El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte».
5. «Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte» (Dickie 2005: p. 101 *et seq.*; 2007).

El análisis de cada uno de estos principios, requería un trabajo independiente, y dada la naturaleza de este trabajo me centraré brevemente en los principios (4) y (5). Para Dickie, el *mundo del arte* es una construcción cultural constituida por el conjunto de los sistemas que le son inherentes (teatro, pintura, música, entre otros). En principio no habría un criterio para aceptar o rechazar un sistema [ $S_n$ ] dado como propio del mundo del arte; si alguno es rechazado o no forma parte de él, la respuesta de Dickie, es esgrimir simplemente de que el arte se desarrolló de una forma y no de otra, esto es, se desarrolló en un «marco», que no es teórico sino institucional.

Dickie sostiene que, al igual que en cualquier institución, las personas inmersas en el mundo del arte adoptan un rol o roles determinados de la estructura, y de que precisamente las acciones que desempeñan en dicho rol son las que conforman y sostienen el entramado. Ahora bien, Dickie considera que los artistas y público son los únicos roles necesarios en el mundo del arte, en tanto que curadores, galeristas, críticos, y demás, no son más que parasitarios, pues subsisten gracias a los dos primeros (*cf.* Dickie 2005: p. 101 *et seq.*, 2007; Castro Rodríguez 2005: p. 175). Este último principio (5), de acuerdo con Dickie, vuelve sobre los anteriores y por ello completa el círculo del arte.

### 3. LA CRÍTICA AL ROL DE LA TEORÍA DE M. WEITZ

Como se podrá advertir, de lo hasta aquí desarrollado, la noción de *mundo del arte*, nos presenta un problema grave, no tanto que concebimos como *mundo*, sino como *arte*. Morris Weitz, en su artículo «The Role of Theory in Aesthetics» (1956), nos presenta en el marco de su crítica a la teoría estética algunos de los inconvenientes de una concepción meramente teórica del arte. Weitz sostiene que:

La teoría estética —toda ella— está equivocada en principio en pensar que una teoría correcta es posible, porque esto malinterpreta radicalmente la lógica del concepto de arte. Su principal afirmación de que el «arte» es susceptible de ser abarcado por una definición real o por cualquier tipo de definición verdadera, es falsa. Su intento de descubrir las propiedades necesarias y suficientes del arte está lógicamente mal

concebido, por la muy sencilla razón de que tal conjunto y, por consiguiente, una fórmula tal a cerca de él, nunca estará alcanzable. El arte, como lo muestra la lógica del concepto, no tiene ningún conjunto de propiedades necesarias y suficientes, y por consiguiente una teoría de ello es lógicamente imposible y no solamente fácticamente difícil. La teoría estética intenta definir lo que no se puede definir en su sentido requerido. Pero al recomendar el rechazo de la teoría estética no argumento a partir de esto, como muchos otros han hecho, que sus confusiones lógicas la hacen un sinsentido o inútil. Por el contrario, deseo fijar de nuevo su rol y su contribución principalmente para demostrar que es de la mayor importancia para nuestra comprensión de las artes (Weitz 1956, p. 28).

Weitz como se puede apreciar no ataca a la teoría estética en sí misma, sino a los desarrollos que pretenden alcanzar una quimera de tipo teórico y lógico. El propósito de Weitz es poner en valor nuevamente las contribuciones de la teoría estética a la comprensión de las artes y alejarla de los cantos de sirena lógicos, propios de la época. Cuando Weitz habla de arte lo hace indistintamente para hablar de las obras de arte como del mundo del arte, algo también habitual en la época, y que aún hoy sigue siendo moneda común. Ahora bien, Weitz sostiene que para intentar concebir lo que es el arte, debemos alejarnos de aquellas concepciones que intentan establecer lógicamente una definición real o verdadera de lo que es arte, puesto es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; y por lo tanto, cualquier teoría del arte sería una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que es difícil de obtener en la práctica, precisamente por la ausencia de una definición plausible de la noción arte; pues como se sabe:

Cada época, cada movimiento de arte, cada filosofía del arte, trata una y otra vez de establecer el ideal propuesto sólo para ser sucedida por una teoría nueva o ya vista, enraizada, al menos en parte, en el rechazo de otras precedentes (Weitz 1956: p. 27),

y esto porque:

Cada una pretende ser una exposición completa acerca de las características definitorias de todas las obras de arte y, sin embargo, cada una de ellas deja de lado algo que las otras consideran como central (Weitz 1956: p. 29).

Al igual que en otras disciplinas, todo miembro de una comunidad de conocimiento que indaga sobre los fundamentos de su área de conocimiento tiene la esperanza de que es su investigación la que se está aproximando a la teoría correcta que explique y describa el funcionamiento de su mundo, sin embargo, esto muchas veces es un espejismo. La estética no es ajena a esto, y sus miembros no escatiman esfuerzos en ello, con resultados no siempre útiles ni convenientes ni a la disciplina, como es el caso de las teorías del arte postmodernas o deconstruccionistas de hoy en día, que más bien la desacreditan.

El fracaso de la estética y teoría contemporánea del arte en su intento por ofrecer una concepción integral acerca de lo que es el arte, tiene según Weitz, una explicación más bien simple, que por lo general no es considerada: la actividad artística siempre produce nuevas formas y objetos, lo que hace imposible que puedan establecerse (teóricamente) las condiciones de lo que es (el) arte (Weitz 1956: p. 30 *et seq.*). Gombrich abunda aún más sobre este punto. En la «Introducción» de su conocida *The Story of Art* (1950/2011), sostiene que:

No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del Metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras que tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con una A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula no puede sino ser un fantasma y un ídolo. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, sólo que no es «Arte». Y podéis llenar de confusión a alguien que atesore cuadros, asegurándole que lo que le gustó en ellos no fue precisamente el Arte, sino algo distinto (Gombrich 2011: p. 15).

Como puede apreciarse, Gombrich no rechaza el arte, lo que rechaza es la idea de unificar todo aquello que conocemos por arte bajo una única definición, por consiguiente, el hecho de que una determinada teoría nos ofrezca una teoría del arte consistente en absoluto significa que sea definitiva ni completa, sino tan solo que nos ofrece en un momento



determinado buenas razones para comprender las artes, sus prácticas y manifestaciones. Qué algo calificuemos de buenas razones, no quiere decir que una teoría de  $\mathcal{X}$  sea perfecta, sino que una teoría de  $\mathcal{X}$  de buenas explicaciones, es decir que ofrezca explicaciones consistentes de  $\mathcal{X}$ , con un alto grado de aceptabilidad y poder explicativo (Wojcicki 1988). En definitiva, por lo expuesto, en absoluto sería plausible una teoría del arte correcta y definitiva, empero si lo sería, una teoría del arte —fundada en compromisos ontológicos aceptables— que ofrezca buenas explicaciones del mundo arte y no meramente formulaciones teóricas acerca de él.

#### 4. DIFICULTADES EN LA CONCEPCIÓN INSTITUCIONAL DEL ARTE

Por lo expuesto, tanto la propuesta de Danto como la de Dickie, a mi entender, presentan algunas dificultades para «explicar» lo que es el mundo del arte, lo cual también trae aparejados una serie de problemas en el momento de plantear una ontología del arte. Veamos algunos de estos problemas:

1.- Concuero con Danto, de que un mundo del arte es un requisito ontológico para la existencia del arte y la identificación e interpretación de las obras de arte, dado que todo arte se desarrolla en un mundo del arte. En esto no hay diferencia ontológica, este presupuesto es el mismo para aquello que denominamos arte conceptual, o arte barroco, o arte medieval o el que fuere. Cada arte tiene su propio mundo, fuera de este (de su historia, instituciones, prácticas, etc...), tiene otra significación y estatus. Dicho de otra forma: ¿Fuera del mundo del arte puede llamarse a algo arte?, o tal vez ¿hay algo a lo que podamos llamar arte fuera del mundo del arte? Tal cómo se puede inferir, esta es una perspectiva de compromisos ontológicos, es decir que prima lo ontológico sobre lo epistemológico,<sup>1</sup> sin embargo, Danto no lo ve así, sino al contrario, esto es, ubica la primacia de lo epistemológico

<sup>1</sup> Que se entienda por ontología es una cuestión capital para abordar esta problemática. En otro trabajo (2015) planteo este asunto con cierta profundidad, por lo que remito al lector a este trabajo complementario.

sobre lo ontológico, lo cual considero que es un extravío del asunto principal además de un error en el punto de partida.

De acuerdo con Danto, el arte tiene que haber sido producido dentro del ámbito teórico de un mundo del arte, y como se recordará este planteamiento está directamente relacionado con la capacidad de entender la atmosfera teórica de un mundo del arte, pero en mi criterio, esto, no hace más que justificar un cierto tipo de arte —el arte conceptual o relativos— (*vid.* Roaro 2013). Al ubicar la primacía en lo epistemológico antes que en la existencia (del mundo del arte) se intenta ante todo justificar y/o validar la motivación propia o de terceros de una forma de hacer o pensar el arte, esto no es ilegítimo, pero se pierde de vista el asunto principal, que es analizar propiamente el hacer, el contexto y los elementos constituyentes del mundo del arte.

2.– Dickie, si bien pone el acento en la idea de que las *obras de arte* son *arte* como resultado de la posición que ocupan dentro de un contexto institucional, este marco o contexto intenta dejar de lado o restar importancia a todo elemento que no sea artista o público. Es cierto que su noción pone de relieve «la concesión del status de arte» por parte de «manos del artista, por cuya actividad se asegura la presencia del mundo del arte», pero deja de lado a los marchantes de las galerías de arte, los directivos de museos, los críticos de arte, los teóricos del arte, los filósofos del arte, etc.». (Castro Rodríguez 2005: p. 175); de allí que no sean raros los conflictos al interior de este. Sin embargo, no estoy seguro que su teoría explique suficientemente ni mucho menos adecuadamente lo que sucede al interior del mundo del arte. Como se sabe en los dos últimos siglos, «el poder institucional en materia artística se ha desplazado» por varias instancias: «(1) la crítica, (2) el mercado y (3) el museo». En este acontecer, los artistas —a diferencia de lo que piensa Dickie—, «han comprendido la fuerza de la institución no solo en materia legal, sino también en el ámbito de la definición del arte»: «Es arte lo que una institución aceptada reconoce que es arte» (Castro Rodríguez 2005: p. 170). De más está decir que el empleo de términos lógicos, como sistema, no es claro, y en momentos parece un sin sentido. Veremos esto claramente más adelante, ahora conviene analizar

algunas cuestiones que se han de tener en consideración en este tipo de concepción en relación con la ontología del arte.

## 5. IMPLICACIONES DE LA NOCIÓN DE MUNDO DEL ARTE EN LA CONSTITUCIÓN DE UNA ONTOLOGÍA DEL MUNDO DEL ARTE

¿Si no es posible ni dable pretender tener una única definición de arte como podríamos configurar la noción de mundo del arte?, es más ¿cómo podríamos configurar y constituir un/el mundo del arte? Evidentemente, no es una tarea sencilla, ante todo porque aquello que denominamos mundo del arte, como hemos visto en este trabajo, es algo tan difuso. Danto manifestaba que: «Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un *mundo del arte*». Esta definición con ser restrictiva y limitada, hemos de reconocer, tiene la ventaja de ubicarnos dentro del debate acerca de la constitución y configuración del mundo del arte. Por similitud, esta definición nos remite a las nociones de *ontología y mundo regional* de Edmund Husserl y de *dominio* de Rudolf Carnap — que por las limitaciones de este trabajo no las abordaré aquí, pero sus detalles pueden consultarse en mi 2015) —.

Husserl que es uno de los más claros precursores filosóficos, en nuestro tiempo, en tratar el problema de la constitución de un mundo, ha sido poco aprovechado en el ámbito de la estética analítica y continental. Husserl respecto de este problema, en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, manifiesta que en la medida en que se constituye un mundo, esto es la totalidad de los elementos inherentes a un conjunto concreto que puedan agruparse en torno de un objeto peculiar y cerrado de investigación, puede constituirse una ontología regional (con más detalle *vid.* mi 2015). En otras palabras, de acuerdo con Husserl, para cada mundo regional existe una ontología regional, lo que para nuestros efectos significa que para cada mundo del arte existe una ontología del arte. Esto quiere decir que, para que se constituya un mundo del arte, es necesario que la totalidad de los elementos inherentes a dicho conjunto

concreto (del *arte*) puedan agruparse en torno de un objeto peculiar y cerrado de investigación (*obra de arte*, *i.e.*, el modo concreto de representación o expresión de  $\mathfrak{K}$ ). Sólo a partir de esto se puede constituir una ontología del arte. En consecuencia, en tanto en cuanto se constituye un mundo del arte, se constituye también su ontología. Esto significa, de acuerdo a nuestros propósitos, que es necesario determinar la totalidad de dichos elementos inherentes (historia, instituciones, prácticas, resultados, artistas, curadores, públicos, etc...) a dicho conjunto concreto (*mundo del arte*  $\mathfrak{K}$ ), lo cual implica que debemos tener un mapa correcto y adecuado que designe y represente no sólo los elementos implicados sino sobre todo las distintas relaciones entre ellos, que sea coherente a nivel interno y bien definido, al tiempo que fomente la interoperabilidad de los distintos niveles de relaciones y elementos, ofreciendo precisión de los hechos de la realidad en dicho mundo. Carnap considera que esto puede hacerse a través de una caracterización de estructuras, o por utilizar un término más actual, una cartografía lógico conceptual que represente la relación de correspondencia entre los signos y los objetos empíricos. De lo anterior, resulta que, si queremos constituir y configurar un/el mundo del arte y por ende su ontología, ante todo, en primer lugar, debemos contar con un mapa que nos permita dar el paso a la elaboración conceptual y categorial. ¿En la actualidad poseemos dicho mapa? Con rigor y precisión no. De modo que, si queremos hablar acerca del mundo del arte y su ontología, de manera no especulativa, ya no se diga de modelarla o describir su funcionamiento, resulta imprescindible avanzar en esta dirección, sólo de esta manera parece ser plausible y viable en sentido estricto y riguroso una ontología de mundo del arte. Antes de avanzar, debo aclarar, que una ontología de este tipo no procura definir lo que es el arte, sino tan solo representar estructural, conceptual y categorialmente el mundo del arte, para una mayor comprensión de este, a nivel formal.

Por otra parte, y en este sentido, Aristóteles sostiene en *Met.* 1011b20–30: «lo que es, es, y lo que no es, no es», y como se sabe, esto podemos entenderlo en un sentido de existencia. Así, a nuestros propósitos, y dado lo asentado por Weitz y Gombrich, reitero que, no es posible dar con una teoría del arte que pueda ser considerada unánimemente correcta y

definitiva y que sea capaz de ofrecer consistentemente una única definición de arte, pero sí que podemos dar con una que ofrezca buenas explicaciones del mundo arte; dicho de otra forma, no nos es plausible dar una única y definitiva definición de arte, aunque sí que podemos decir que: *existe un conjunto de prácticas, hechos, acontecimientos, eventos y resultados que a lo largo de la historia hemos reconocido e identificado como arte*, y sabemos esto porque a este conjunto lo hemos distinguido de otras prácticas, acontecimientos, eventos y resultados. Dicho esto, ¿a qué prácticas y resultados podemos considerar arte? La respuesta, por más trivial y simple que pueda parecer es evidente, es a aquellas que han sido consideradas como arte, e.g.: la escultura, la pintura, el dibujo, la música, el teatro, la danza, la poesía, la arquitectura... a diferencia de la historia, la psicología, la filosofía, la matemática, la biología molecular, etc., que han sido concebidas con un propósito diferente, por cuanto obedecen a una naturaleza fundacional distinta. Si representamos esto en un elemental análisis de conjuntos (*vid.* Gráfico n.º. 1), obtendríamos una representación que se expresaría de la siguiente forma:

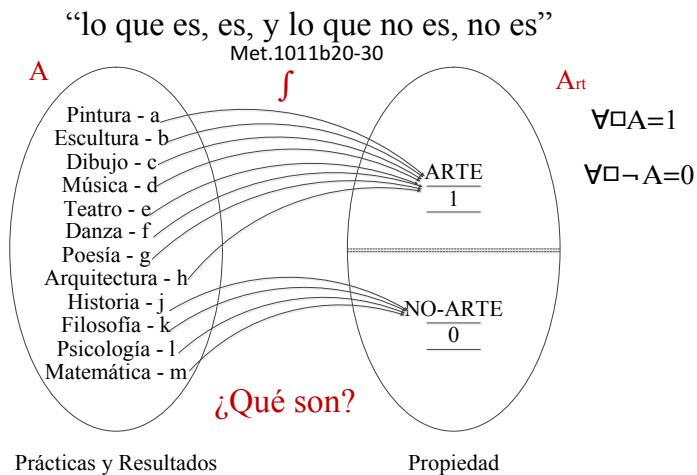


Gráfico n.º. 1. Elementos relativos al conjunto mundo del arte. Elaborado por el autor.

Estimo que nadie en su sano juicio objetaría la existencia de la pintura, la escultura, el dibujo, la música, el teatro, la danza, y la poesía como tal. Independientemente de nuestros gustos y preferencias reconocemos que

existen unas prácticas y resultados propios en cada una de ellas, en esto no hay verdad o falsedad, pues en cuanto tales son, existen. Ahora bien, aunque no hay unanimidad, el criterio más comúnmente aceptado, hasta el momento, es que desde antiguo a estas prácticas y resultados les hemos reconocido e identificado como arte, les hemos atribuido esta propiedad. En sentido estricto, como puede suponerse, esta atribución en cualquier momento puede ser objetable y por tanto la propiedad que le hemos atribuido a una determinada práctica o resultado puede ser falsa o verdadera, es decir la atribución puede ser refutable, tal es el caso del conflictivo cambio de paradigma del siglo XVIII o de las diversas concepciones de lo que es arte en los griegos.<sup>2</sup> Sin embargo, no hemos de perder de vista que, lo que podemos rebatir es la atribución que le otorgamos a una determinada práctica o resultado, no su existencia. Si damos por bueno este razonamiento, es notorio que de alguna manera esto da las bases elementales para constituir un conjunto al que denominamos «arte», y que se distingue de otro que «no-es-arte» porque sus prácticas y resultados reconocemos e identificamos como distintos de aquel que denominamos arte. Naturalmente, dentro de él se puede seguir indagando y relacionado propiedades, con el mismo tipo de análisis y herramientas más sofisticadas, a fin de encontrar patrones y estructuras comunes que los relacione, pero ahora bajo la pregunta: *¿Qué pueden ser?*, así podríamos averiguar y relacionar el modo de darse, el modo de acaecer (exposición, feria, muestra, concierto...), el modo de expresarse o representarse, la forma de darse..., en fin, los análisis pueden llevarse *ad infinitum* en función de los intereses y finalidades que se persigan. Después de todo, como bien sostiene el profesor Jesús Mosterín: «el mundo no está dividido, articulado o estructurado de por sí de modo unívoco. Somos nosotros los que lo dividimos, articulamos o estructuramos, proyectando

<sup>2</sup> Para ver en profundidad esta problemática, puede consultarse: L. Shiner (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós. G. Dickie (2003). *El siglo del gusto: La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid: Antonio Machado. P. O. Kristeller (1951). «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I». *Journal of the History of Ideas* 12:4, pp. 496-527. P. O. Kristeller (1952). «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II». *Journal of the History of Ideas* 13:1, pp. 17-46.

sobre las diversas zonas de la realidad nuestros esquemas conceptuales y teóricos, observando hasta qué punto esas zonas de la realidad encajan en los esquemas que sobre ellas proyectamos o hasta qué punto los rechazan» (2008, pp. 212–13; 1989, p. 117 ss.); de lo cual se sigue que conviene tener en cuenta que cada uno de nuestros esquemas designa y representa distintas relaciones y grados de interacción del mundo (y la realidad) por lo que estos deben ser coherentes a nivel interno y bien definidos, al tiempo que fomenten la interoperabilidad de los distintos niveles de relaciones y datos, ofreciendo precisión de los hechos de la realidad en un determinado dominio o mundo. Cada uno de los datos, elementos, categorías, y demás de cada uno de los sistemas del mundo del arte, ciertamente y en efecto tienen sus particularidades, pero comparten ciertos patrones dado que obedecen a una estructura (del arte) que hace posible este tipo de análisis, dado que, como lo observa Mosterín: «Una estructura es algo que tienen en común varios sistemas distintos que no sólo son similares (pertenecientes al mismo tipo de similaridad), sino que además se parecen a algún aspecto de su organización interna», dicho de otro modo, una estructura es «una forma que comparten varios sistemas» similares entre sí que comparten el hecho de ser algo más que similares (Mosterín 2008, pp. 217–18; 1989, pp. 124–26). De allí que se identifica una estructura con aquello que tienen en común todo los grupos (intensional) o con la clase de todos los grupos (extensional); ciertamente el enfoque extensional es el más sencillo, pero un análisis como el que proponemos debe adoptar un enfoque intensional, sobre todo, pues la construcción de una ontología de este tipo requiere identificar de manera correcta sus patrones para identificar claramente la clase de todos los sistemas que la realizan o incorporan (Mosterín 2008, p. 218), en otras palabras debemos adoptar un enfoque en mayor medida intensional, descriptivo no especulativo si deseamos construir una ontología del arte materialmente adecuada y formalmente correcta dentro de un marco enunciativo apropiado en sus expresiones y relaciones existenciales, axiomáticas y normativas.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En un trabajo futuro desarrollaré con mayor detalle las consideraciones a tener en cuenta en la construcción de una ontología.

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

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

### Referencias

- Alcaraz, María José (2006). «La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados». Tesis Doctoral, Universidad de Murcia.
- Castro Rodríguez, Sixto (2005). *En teoría, es arte*. Salamanca: San Esteban.
- Danto, Arthur (1964). «The Artworld». *The Journal of Philosophy* 61 (19): pp. 571–584.
- Danto, Arthur (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Los Angeles, CA: University of California Press.
- Danto, Arthur (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur (2013). «El mundo del arte». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 2 (3): pp. 53–71.
- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gombrich, Ernst H. (2011). *La historia del arte*. Madrid: Phaidon Press.



- Guzmán, Julián Eduardo (2009). «El problema de los indiscernibles: un análisis de la teoría de Arthur C. Danto». Tesis de Grado, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Mosterín, Jesús (1989). «Teorías y modelos». En: *Lógica y Lenguaje*, editado por Manuel Garrido, Madrid: Tecnos, pp. 117–150.
- Mosterín, Jesús (2008). *Conceptos y teorías en la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vélez León, Paulo (2006a), «Aproximaciones a la obra de arte». En: *Políticas al borde. Una investigación sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*, editado por Paulo Vélez León y Hernán Pacucuru. Cuenca: Universidad de Cuenca/Bienal Internacional de Cuenca, 2006, pp. 1–12.
- Vélez León, Paulo (2006b), «Aproximaciones a la ontología del arte». *Analysis. Documentos de Investigación* 9 (1): pp. 1–21. doi: 10.5281/zenodo.155120.
- Vélez León, Paulo (2012a), «¿Hay un arte islámico? Una posible pregunta sobre el estatuto del arte islámico desde una perspectiva occidental». *Arte y sociedad. Revista de investigación* 2: 7 págs.
- Vélez León, Paulo (2012b), «Intuiciones sobre la noción de obra del arte». En: *Políticas al borde. Una investigación estética sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*. 2da. ed. Toronto–Madrid: Redesep, 2012, pp. 25–56. [Version extendida de Vélez León 2006a]. doi: 10.5281/zenodo.159430.
- Vélez León, Paulo (2013), «¿Relaciones entre metafísica y arte?». *Eikasia. Revista de Filosofía* 48: pp. 131–138.
- Vélez León, Paulo (2014), «Conjeturas sobre la relación entre filosofía y mundo del arte». *Analysis. Documentos de Investigación* 17 (2): pp. 1–19.
- Vélez León, Paulo (2015). «¿Ontología u Ontologías?». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 4 (5): pp. 299–339.

Weitz, Morris (1956). «The Role of Theory in Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1): pp. 27–35.

Wojcicki, Ryszard (1988). *Theory of logical calculi. Basic theory of consequense operations*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.