

collecció estètica & crítica

B. R. Tilghman

Pero, ¿es esto arte?

21

Pero,
¿es esto arte?

El valor del arte
y la tentación de la teoría

Pero,
¿es esto arte?
El valor del arte
y la tentación de la teoría

Introducción, traducción y notas de Salvador Rubio Marco

 B. R. Tilghman

Colección estètica & crítica

Director de la colección:

Romà de la Calle



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© De la introducción, traducción y notas: Salvador Rubio Marco, 2005

© De esta edición: Universitat de València, 2005

Producción editorial: Maite Simón

Fotocomposición y maquetación: Inmaculada Mesa

Corrección: Pau Viciano

Diseño de la cubierta: Manuel Lecuona

ISBN: 84-370-6198-9

Depósito legal: V-3714-2005

Impresión: GUADA Impresores, SL

INTRODUCCIÓN	9
Algunas consideraciones previas.....	11
El nacimiento de la estética analítica.....	13
La primera generación de la estética analítica.....	15
La segunda generación de la estética analítica	19
La tercera generación: extensión, profundización y heterogeneidad de la herencia analítica	23
La aportación de B. R. Tilghman.....	31
La aportación de <i>Pero, ¿es esto arte?</i>	33
Panorama de aproximaciones crítica actuales a la estética analítica. La vigencia de la estética analítica.....	40

PERO, ¿ES ESTO ARTE?

INTRODUCCIÓN del autor a la edición española.....	51
PREFACIO.....	53
1. El propósito y la estructura de la teoría tradicional	59
2. El ataque a la teoría y la apelación a Wittgenstein	83
3. Mundos del arte y los usos de <i>arte</i>	105
4. El <i>shock</i> de lo nuevo	129
5. El retorno a la teoría y la nueva ontología.....	151
6. La estética y la complejidad de la percepción	179
7. La estética y el sentido secundario de las palabras.....	207
EPÍLOGO	241
BIBLIOGRAFÍA.....	245

■ INTRODUCCIÓN ■

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Este estudio preliminar tiene un doble objetivo. En primer lugar, proporcionar al lector del texto de B. R. Tilghman un marco histórico y conceptual adecuado en relación con las ideas, los problemas y la discusión en que cobra sentido esta aportación a la estética. En segundo lugar, pero al mismo tiempo, rellenar un hueco en la bibliografía sobre estética en castellano, dado que no existe prácticamente ninguna publicación¹ que proporcione un panorama suficientemente detallado de una corriente estética contemporánea tan relevante (por más que su relevancia haya sido dominante, ciertamente, en el ámbito anglosajón) como la estética analítica.

No resulta fácil, en el contexto de la filosofía y de la estética españolas, mostrar los logros, los fracasos y la regeneración de una tradición de reflexión estética prácticamente ignorada en nuestro país durante muchas décadas. Es significativo, a este respecto, que la inmediata publicación en castellano de los libros de Danto (un *analítico*, con sus peculiaridades) en los últimos años coincida con la inexistencia de una antología en

1. Una excepción, de carácter obligadamente sintético, es el capítulo que Francisca Pérez Carreño dedica a la estética analítica en V. Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de los movimientos artísticos contemporáneos*, vol. II, Barcelona, AKAL, 1996, pp. 79-98. Como también las traducciones de obras de Beardsley y Hospers de Román de la Calle han sido excepcionales pioneras en la introducción de estas nuevas ideas estéticas en nuestro país.

castellano de los artículos fundamentales de la estética analítica (Weitz, Mandelbaum, Kennick, Beardsley, etc.). Si bien se me puede acusar de cierta deformación profesional al observar la carencia didáctica que supone el segundo hecho para los docentes en estética, es innegable que el primero supone una excepción (una loable excepción, sin duda) en el marco de la casi nula difusión en nuestro país de una corriente tan importante en el debate estético anglosajón (y no sólo anglosajón) de los últimos cincuenta años.

Y no resulta fácil tanto más cuanto que mi objetivo no es quedarme en un resumen de posiciones (algo que por sí solo ya justificaría la pertinencia de una nueva publicación en castellano), sino que pretendo (en sintonía con el texto de Tilghman) llevar a cabo, desde la actualidad, una evaluación crítica de dicha tradición reflexiva en estética y, aún más allá, reivindicar la vigencia de una posición que se considere, de uno u otro modo, y al margen de denominaciones y etiquetas analíticas, heredera (crítica, pero heredera) de la misma.

Tampoco quiero dejar de señalar aquí (aunque ya lo he hecho en otros textos) que aquellos a quienes considero mis maestros en la investigación de la estética wittgensteiniana no se encuentren en el *main stream* de la estética analítica anglosajona, sino más bien en la periferia (incluso en el sentido estrictamente geográfico del término). Es el caso del francés Jacques Bouveresse y también del estadounidense Benjamin R. Tilghman. El primero puede considerarse, incluso más allá del ámbito francófono, como uno de los estudiosos que más lúcida y extensamente ha comprendido la obra y el pensamiento de Wittgenstein. Aunque no se haya prodigado especialmente en la reflexión estética, su aportación a la estética wittgensteiniana en *Wittgenstein: la rime et la raison*² resulta de una clarividencia y riqueza singulares. Tilghman, por su parte, lleva a cabo una reflexión más centrada en lo estético desde el pensamiento wittgensteiniano, y tanto su crítica de la estética analítica como sus aportaciones originales a partir de la dimensión abierta por el legado de Wittgenstein gozan de un rigor y una riqueza de la que carecen otros desarrollos más

2. Véase en castellano *Wittgenstein y la estética*, Valencia, Universitat de València, Col. Estètica & Crítica, 1993, introducción, traducción y notas de Salvador Rubio y J. J. Marzal.

 Introducción

ortodoxos y menos *periféricos* de la corriente analítica anglosajona. Ello no es óbice para que ambos sean perfectamente conocidos en los foros de discusión más consolidados de esta corriente (congresos y revistas especializadas), en los que han participado puntualmente.

EL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA ANALÍTICA

Todos los estudiosos coinciden en señalar los años cincuenta como la década del nacimiento de la estética analítica, un nacimiento relacionado directamente con el influjo que ejerció la publicación póstuma de las *Investigaciones filosóficas* de L. Wittgenstein en 1953. Los textos fundacionales de esta corriente son, sin duda, una serie de artículos, aparecidos primero en revistas especializadas y más tarde recogidos, principalmente, en tres antologías. La primera, W. Elton (ed.): *Aesthetics and Language* (1954), incluye artículos de W. B. Gallie, G. Ryle, B. Lake, A. Isenberg, S. Hampshire, J. A. Passmore, O. K. Bouwsma, M. McDonald, H. Knight y P. Ziff. La segunda, J. Margolis (ed.): *Philosophy Looks at the Arts* (1962), incluye a su vez textos de A. Isenberg, P. Ziff, M. McDonald, J. O. Urmson, V. Tomas, M. Weitz, F. Sibley, Wimsatt and Beardsley, J. Margolis, Ch. Stevenson, J. Hospers y M. Black. Otra antología capital (y complementaria, en cierto modo, de la anterior), es la de C. Barrett (ed.): *Collected Papers on Aesthetics* (1965), que incluye también a Kennick, Meager y Weitz.

Todo lo dicho en el párrafo anterior está comúnmente aceptado en la bibliografía especializada y constituye, en tanto que consideración general, una visión acertada del asunto. No obstante, he de hacer algunas precisiones que no aparecen en los manuales al uso.³ En primer lugar, hay que dar cuenta de una serie de textos que no se explican por la influencia directa del llamado «segundo Wittgenstein» (recordemos

3. Me ha sido especialmente iluminador al respecto el artículo de Anita Silvers: «Letting the Sunshine In: Has análisis Made Aesthetics Clear?», (1987). Es significativo también que Tilghman sea uno de los pocos autores que describen acertadamente este asunto en el capítulo 1 («Modernism, Modern Aesthetics and Wittgenstein») de *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (1991).

que las *Investigaciones filosóficas* se publican en 1953).⁴ Algo que llama la atención con sólo ver que el lapso temporal entre esos artículos de las antologías está entre el más moderno de todos, el de Ch. Stevenson, antologado en Margolis (ed.): «On the Reasons that Can Be Given for the Interpretation of a Poem» (1962), y el de Beardsley & Wimsatt «The Intentional Fallacy», incluido en Margolis (ed.), originalmente publicado en 1946. En segundo lugar, hay que considerar otra fuente comúnmente ignorada: A. Isenberg: «Analytical Philosophy and the Study of Art: A Report to the Rockefeller Foundation», de abril de 1950. El *report* de Isenberg, aunque nunca fue publicado, circuló privadamente en 1950 e influyó en los autores del Elton (ed.). El propio B. R. Tilghman⁵ considera que el primer artículo «analítico» aparecido en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* es el de R. Rudner: «On Semiotic Aesthetics» (1951), una detallada y argumentada crítica de la aplicación de la teoría de los signos de C. W. Morris a la estética.

Y es que, si bien la influencia wittgensteiniana fue la principal, tanto en lo que respecta al carácter de la nueva corriente como a la filiación de sus principales protagonistas y argumentos en los debates venideros, hay que reconocer otras dos influencias anteriores en los textos que confluyen en las citadas antologías: la influencia de la tradición que podríamos denominar, en un sentido amplio, «semiótica» y la influencia del pragmatismo americano. A este respecto, es necesario mencionar la producción de estudios de estética de corte claramente analítico escritos bajo la influencia de estas tradiciones (antes y después de la publicación de las *Investigaciones*). Quizás el más significativo ejemplo sea la figura de J. Hospers, autor de *Meaning and Truth in the Arts* (1946), de quien dice Román de la Calle (en el proemio a la traducción castellana):⁶

4. En su introducción a la antología, Elton hace referencias explícitas a la relevancia del pensamiento del segundo Wittgenstein (p. 12, n.1), aunque reconoce que su influencia está presente sólo en algunos de los contribuyentes al libro (p. 11).

5. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (1991), p. 9.

6. *Significado y verdad en el Arte*, Valencia, Fernando Torres, 1980; trad. y proemio de Román de la Calle.

Introducción

Muy influido por las corrientes teóricas del naturalismo estético (sobre todo por J. Santayana y John Dewey, aunque también por otros cultivadores de orientaciones similares como D. W. Prall, L. I. Lewis, Stephen C. Pepper...) y buen conocedor de los enfoques «ampliamente» considerados como semióticos (Ch. S. Peirce, I. A. Richards, Ch. W. Morris, W. M. Urban, S. K. Langer...) [...].

En general, al influjo en estética de *The Meaning of Meaning* (1923) de C. K. Ogden e I. A. Richards, hay que sumar dos líneas americanas más, como son la del influjo de Peirce (transmitido a su vez por Morris en textos como «Aesthetics and Theory of Signs» (1939) o «Science, Art and Technology» (1939), y la del influjo de Cassirer y su teoría de las formas simbólicas (transmitido a través de W. M. Urban en los años treinta y por S. Langer en los cincuenta).

LA PRIMERA GENERACIÓN⁷ DE LA ESTÉTICA ANALÍTICA

El presente recorrido no pretende ser exhaustivo en la enumeración de los autores ni, menos aún, profundizar en la aportación de los mismos (mucho más compleja de lo que aquí pueda parecer). He escogido los autores buscando las muestras más representativas y he sintetizado (más allá quizás de lo posible) sus posiciones para que el recorrido continúe teniendo un carácter de panorama histórico-conceptual.

Anita Silvers⁸ ha resumido en tres tesis el programa de reforma de la estética que funciona a modo de común denominador de esta primera hornada de la estética analítica (la de las antologías recién citadas): 1) la *sustitución* de las ideas típicamente oscuras de la estética tradicional por

7. Empleo aquí *generación* en un sentido no estrictamente cronológico, sino más bien como sinónimo de *oleada* o *etapa*. En mi tesis doctoral (*La estética desde el pensamiento filosófico del segundo Wittgenstein*, Valencia, Universitat de València, 1991) sugerí las denominaciones genéricas «primera generación de antiesencialistas» y «segunda generación de antiesencialistas» para la estética analítica. En este texto distingo más *generaciones* que en aquél.
8. «Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?».

otras claras, 2) la prohibición de *generalizaciones* hechas a partir de la experiencia sobre obras de arte particulares y destinadas a funcionar como *reglas* en argumentos estéticos, y 3) el reconocimiento de que el arte no admite *propiedades esenciales*.

Es un común denominador de la corriente el rechazo de la estética idealista dominante aún en la primera mitad del siglo XX (Croce, Collingwood, Pepper...) y su uso acrítico de términos como *arte*, *sentimiento*, *intuición*, *objeto artístico*, *expresión*, etc. Es la *dreariness* (aburrimiento, monotonía) a la que se alude en la antología de Elton. El antisencialismo, deseoso de imprimir un marchamo de rigor y modernidad filosófica a un territorio tradicionalmente aburrido y poco riguroso, se convierte, pues, desde los inicios, en la empresa fundamental de la misma.

Para caracterizar el ámbito filosófico en el que surge la estética analítica, no conozco mejor guía (ni más oportuna aquí, por su autoría) que el capítulo 1 («Modernism, Modern Aesthetics and Wittgenstein») del libro de Tilghman *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (1991). Tilghman describe una estética de la primera mitad del siglo XX dominada, de una parte, por la tradición idealista (Bosanquet, Croce, Collingwood), y de otra, por el naturalismo y pragmatismo (Santayana, Dewey,⁹ Prall, Pepper). Los teóricos americanos de la estética confiaban en que una teoría general del valor (de corte psicológico o naturalista) resolvería todo lo concerniente a las *subespecies* constituidas por los valores estéticos y morales. De otro lado, la filosofía analítica (Frege, Moore, Russell y los positivistas lógicos) prestaba nula atención a la estética (salvo las pocas páginas dedicadas por Moore a la estética en los *Principia Ethica*, de escasa influencia).¹⁰ La indiferencia de la filosofía analítica por la estética tenía

9. Hay en Tilghman un ataque/reivindicación de Dewey que explica su posición dual con respecto a la tradición del pragmatismo americano: Tilghman considera que Dewey, aunque bajo el confuso saco del término «experiencia», dirige la atención de la estética a cosas como la percepción, sensación, atención, intención, emoción, etc., con lo que la estética ha de pasar por una cierta filosofía de la mente. Pero será el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* quien proporcione realmente una nueva perspectiva adecuada. (Véase Tilghman: *Language and Aesthetics*, pp. 2-3.)

10. Tilghman considera paradigmático el caso de Carnap, quien escoge «This rock is sad» («Esta roca es triste») como ejemplo de expresión gramaticalmente bien

Introducción

diversas causas: la falta de interés por estas materias o la asociación de la dicotomía cognitivo / emocional con la distinción sentido / sinsentido. Pero, a su vez, había también un desinterés de la estética por la filosofía analítica. Prueba de ello es que el primer artículo «analítico» en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism* no surja hasta 1951 (el ya citado de R. Rudner), por más que siete años antes ya apareció un editorial de la revista en el que se sugería la relevancia del *meaning-analysis* para la estética. No obstante, a finales de los 40 y en los 50 ya se habían producido cambios fundamentales (como la aparición de *Significado y verdad* (1946) de Hospers o el *report* a la Rockefeller Foundation (1950) de Isenberg. La primera recepción estética de Wittgenstein insistió en tomarlo por un filósofo del lenguaje y, por tanto, en aplicar sus enseñanzas al «lenguaje» del arte. En los 50, dicha aplicación señaló, en una dirección, hacia el antiesencialismo en la cuestión de la definición del arte (derivado de la crítica wittgensteiniana a la concepción referencialista del significado de las palabras) en autores como Weitz y Ziff, y, en otra dirección, hacia el desplazamiento de la tradicional noción de belleza por las cualidades, términos estéticos, juicios estéticos y su lógica (por ejemplo en Sibley). En los cincuenta y sesenta, la estética analítica es marcadamente antimetafísica y antiteórica (en el sentido de que la teoría sólo acepta aproximaciones teóricas a problemas particulares, y no teorías generales). Pero veamos un repaso más detallado por algunos de los protagonistas destacados de este periodo fundacional.

Morris Weitz («The Role of Theory in Aesthetics», 1956) es quizás el teórico más característico de esta primera generación. Empieza por denunciar la insuficiencia de las definiciones de arte emitidas hasta entonces por la estética tradicional para acabar afirmando que los objetos que llamamos *arte* sólo comparten un cierto «aire de familia» (tomando prestada la reflexión de Wittgenstein sobre «juego»), por lo que no es posible una definición. El concepto de arte (y sus subconceptos: pintura, novela, poesía, escultura, etc.) es, por tanto, para Weitz, un concepto *abierto* (*open concept*), de carácter adaptativo (históricamente). No puede

formada, pero sin significado. La cita es de «Pseudoproblems in Philosophy», en *The Logical Structure of the World*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 326.

haber una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Las teorías tradicionales fracasan precisamente en eso. En conclusión, no es necesaria una teoría del arte, podemos seguir hablando tranquilamente de arte sin ella. La tarea principal de la estética no es buscar una teoría sino elucidar el concepto de arte, esto es, describir las condiciones bajo las cuales empleamos correctamente este concepto. *Arte* es un concepto evaluativo y descriptivo. Cuando decimos «X es una obra de arte», nuestros criterios de reconocimiento se asientan en «playas de similitudes» y no en condiciones necesarias y suficientes. Las teorías estéticas tradicionales caen en la trampa del uso evaluativo del concepto: transforman un criterio de excelencia en un criterio de reconocimiento pensado en términos de condiciones necesarias y suficientes. La aportación de Weitz es paradigmática, no sólo por su clara deuda wittgensteiniana y por ser característica de esta generación inaugural de los cincuenta, sino también por ser un texto seminal e influyente en su época.

Monroe Beardsley (que ya había publicado en 1958 su *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*) está más relacionado (al menos en su primera etapa) con las teorías del New Criticism americano y del pragmatismo de Dewey. Beardsley es, probablemente (con Wimsatt) uno de los más acerados críticos de lo que llaman la «falacia intencional» y la «falacia afectiva» de las teorías estética tradicionales. La finalidad de una obra de arte es la creación de una «experiencia estética», que no es reductible ni al conocimiento del mundo ni a la ética. Pero también propone una nueva caracterización de la obra de arte a partir de los rasgos de coherencia y completud.

Paul Ziff («The Task of Defining a Work of Art», 1953) no hace referencia a Wittgenstein, sino que está influenciado por la filosofía lingüística de Oxford. Asumiendo provisionalmente, a modo de hipótesis de trabajo, el proyecto de las teorías estéticas tradicionales, trata de extraer de *El rapto de las Sabinas* de Poussin las características de una obra de arte y de decidir, por similitudes con ella o con listas de «análogos» por géneros (poesía, pintura, etc.), si una cosa es o no una obra de arte (en un uso claramente clasificatorio, diríamos nosotros, de *obra de arte*). Las revoluciones artísticas suscitan polémicas que oponen diferentes empleos de *obra de arte* y *arte*. La conclusión de Ziff es que «ninguna

 Introducción

definición única puede reflejar esta multiplicidad y variación del uso». El teórico sólo puede intentar resolver ciertos problemas suscitados por la situación en la que los artistas se encuentran *hic et nunc*, pero no llegar a una definición única desligada de las implicaciones sociales e históricas.

W. E. Kennick («¿Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», 1958), evocando a Wittgenstein, declara que la pregunta «¿Qué es el arte?» no puede ser abordada como una pregunta científica del tipo «¿Qué es el helio?». (Recordamos la cita wittgensteiniana de San Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si me piden que lo explique, no lo sé.») Así, *arte* acoge una diversidad compleja de usos (una «lógica compleja»). Sabemos reconocer una obra de arte porque sabemos castellano; es decir, sabemos usar correctamente la palabra *arte* y aplicar la expresión *obra de arte*. El arte propiamente dicho es simplemente aquello que se puede llamar propiamente arte. Aquí *correctamente* y *propiamente* no remiten a una *naturaleza común* o denominador común de todas las obras de arte, sino que tienen que ver con las reglas que rigen el uso efectivo y comúnmente admitido del término *arte*. El error de la estética tradicional radica precisamente en confundir lo anterior. Kennick, como Weitz, habla de *open texture* a propósito del concepto de arte, pero les reconoce a las teorías estéticas tradicionales el mérito de subrayar los «parecidos de familia» en su búsqueda del denominador común.

LA SEGUNDA GENERACIÓN DE LA ESTÉTICA ANALÍTICA

Los años sesenta y setenta vieron surgir una reflexión estética que, por una parte, se situaba en línea con la tradición inaugurada por los pioneros de los cincuenta, pero que a la vez hacía una crítica bastante severa a algunos de los planteamientos típicos de éstos. La pregunta «¿Qué es el arte?» sigue siendo el hilo conductor de la polémica, por lo que la segunda generación de la estética analítica continúa teniendo medularmente un carácter antiesencialista (algo que, de uno u otro modo, seguirá siendo una marca de fábrica de toda la corriente hasta hoy). El blanco de esas críticas son, a menudo, los aspectos más propositivos de los textos de la primera

generación, esto es, los intentos de construir alguna caracterización de lo artístico o lo estético después de la crítica más o menos radical de las teorías tradicionales. La segunda generación, a su vez, no escapa al afán de caracterizaciones del arte más o menos cautas, que se quieren a salvo de la crítica antiesencialista que ellos mismos representan.

Maurice Mandelbaum elabora una crítica explícita a la primera generación (Weitz, Ziff, Kennick y los antologados en el libro de Elton) cuyo denominador común es, según él, pensar que es un error intentar discutir sobre lo que sea *esencialmente* el arte, la belleza o un poema. Mandelbaum arranca con una crítica a la noción de «parecidos de familia» dirigida directamente contra el propio Wittgenstein. Según Mandelbaum, Wittgenstein usa metafóricamente «parecidos de familia» sin reparar en que literalmente remite a una vinculación genética y unos ancestros comunes; Wittgenstein parece sugerir (por sus ejemplos) que todos los parecidos en nuestro uso de la palabra «juego» hayan de ser «directamente manifiestos». Por contra, Mandelbaum habla de una cierta «herencia» (ancestros compartidos), si no de una «estructura genética» común, como factor característico del arte. La crítica de Mandelbaum a Weitz y Ziff se despliega en diversos frentes: por una parte, les acusa de que no se fijan en los diferentes usos de *arte*, sino sólo en los escritos de la tradición de la teoría estética; por otro, les acusa de que no se esfuerzan en encontrar los parecidos de familia en arte, sino que usan el término, muy wittgensteinianamente, de un modo negativo; por último, Mandelbaum cree que la noción de parecidos de familia no impide la búsqueda de un denominador común y que los propios Weitz y Ziff no logran escapar, mediante el análisis lingüístico, a los problemas que plantean las cuestiones estéticas fundamentales: Ziff utiliza ciertos presupuestos y exige (implícitamente) una precomprensión de qué sea el arte en su búsqueda de características (una «teoría estética mínima»), y también Weitz recurre a ciertos prejuicios sobre las teorías tradicionales y el arte, a saber, la idea de que una definición esencial del arte hace que prescriban las condiciones de creatividad (no fue la existencia de una definición de obra de arte previa el obstáculo para que la fotografía y el cine fueran admitidos como arte; que ciertas definiciones hayan podido constituir obstáculos no permite tildar de obstáculo cualquier generalización sobre el arte). En resumen, como hemos visto, Mandelbaum inflige un severo

 Introducción

correctivo al antiesencialismo de la primera generación de la estética analítica, al tiempo que entra de lleno en la polémica.¹¹

George Dickie (*Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, 1974) retoma la tradición de la estética analítica wittgensteiniana y algunas de las críticas de Mandelbaum a Weitz para formular su «teoría institucional del arte». Para él, una obra de arte en el sentido clasificatorio es, primero, un artefacto, y, segundo, un conjunto de aspectos que ha hecho que se le confiera el estatus de candidato a la apreciación por una o varias personas que actúan en nombre de cierta institución (el propio mundo del arte). Dickie entiende el arte como «artefacto» en un sentido amplio (propiedad no manifiesta) y toma prestado de Danto el concepto de «mundo del arte» (*artworld*): ciertas prácticas institucionalizadas regidas por convenciones en un momento histórico y en un marco geográfico determinado. Dado el carácter ‘definitorio’ de su teoría, a Dickie no le han faltado críticas tanto de neoesencialismo como de circularidad. En 1988, asumiendo conscientemente el carácter circular que se le achaca a su «teoría institucional del arte», publica *The Art Circle*.

Richard J. Sclafani («Art, Wittgenstein, and Open-textured Concepts», 1971) no es un nombre destacado dentro de esta generación, pero nos interesa por su aportación a la polémica iniciada por Weitz y continuada por Mandelbaum en torno a la ‘apertura’ del concepto de arte. Sclafani pone de relieve que Weitz no toma *open-textured* de Wittgenstein, sino de Waismann (el miembro del Círculo de Viena cuyas conversaciones con Wittgenstein están publicadas como *Ludwig Wittgenstein y el Círculo de Viena*).¹² Wittgenstein habla de conceptos de límites difusos en relación con los parecidos de familia, pero en los ejemplos de parecidos de familia que pone, los límites difusos no son el único rasgo que le interesa al hablar de esos diferentes conceptos. Sclafani distingue en Wittgenstein tres modos, al menos, en que puede decirse que los conceptos

11. El lector puede encontrar en R. M. Seltzer: «Wittgenstein on aesthetic practice: A critique of Weitz and Mandelbaum» en VV.AA.: *Wittgenstein Studies*, Diskette 1/1995, ISSN 0943-5727 (disponible en internet en <<http://sammelpunkt.philo.at:8080/archive/00000436/01-1-95.TXT>>) una versión concentrada de las críticas más importantes a Weitz y Mandelbaum. En su mayor parte, coincide con las que esgrime Tilghman (a quien cita Seltzer) en *Pero, ¿es esto arte?*

12. México, FCE, 1973.

son *abiertos*: 1) casos cuya anticipación es posible (*caja*), 2) casos de imposible anticipación (*número*) y 3) casos de un tipo límite (*juego* o *montaña*). Cada una de las tres maneras en que ‘arte’ puede decirse que es un concepto abierto implica, pues, problemas diferentes.

Pero el más completo (y complejo) de los autores de esta generación es, sin duda, Nelson Goodman (*Los lenguajes del arte*, 1968 y *Maneras de hacer mundos*, 1978). Su estética se encuadra dentro de una concepción filosófica global que responde a la filiación de Goodman a los llamados «nominalistas» de Harvard (con Quine y Putnam); «nominalistas», sin duda, por su compromiso en mostrar que a las palabras no les corresponden propiedades o esencias del mundo (*rojeidad* o *universalidad*, etc.). Para Goodman, la experiencia artística no es básicamente expresiva o formal, sino también (y fundamentalmente) cognitiva: las artes constituyen formas adecuadas de conocimiento del mundo (como también la ciencia, por ejemplo), un/os sistema/s simbólico/s, una «versión» del mundo y una «manera de hacerlo» (no existe un mundo con independencia de que lo nombremos o simbolicemos; los dos mundos se constituyen en paralelo y simultáneamente). Cada arte utiliza un lenguaje (un sistema de simbolización) distinto. Los símbolos sólo tienen valor *en* el sistema y, especialmente en las artes, no sólo sirven para denotar, sino también para mostrar, señalar, expresar, representar, ejemplificar, etc. La obra de arte representa (denotación no verbal), ejemplifica y expresa. El *Guernica* de Picasso *representa* un episodio de la Guerra Civil, pero también *expresa* la crueldad de la guerra y *ejemplifica* un uso particular del color gris. En las representaciones artísticas el criterio de realismo no es el parecido, sino la familiaridad con un sistema de símbolos, de modo que la experiencia estética es una experiencia activa de interpretación de signos, aun cuando no hay reglas para la interpretación del arte ni tampoco definiciones de obra de arte o de experiencias y actitudes estéticas. No obstante, Goodman propone que pueden señalarse cuatro síntomas de lo estético (que constituyen tendencias, pero no características necesarias ni suficientes): los símbolos estéticos suelen ser «sintácticamente densos», «semánticamente densos», «semánticamente repletos» y «ejemplificacionales» (o «expresivos»). Los tres primeros síntomas se refieren fundamentalmente a las imágenes, mientras que el cuarto se refiere fundamentalmente al arte de la expresión (literatura, teatro, etc.). En *Maneras de hacer mundos*

 Introducción

Goodman añade un quinto síntoma: la «referencia múltiple y compleja» (un símbolo ejerce diversas funciones referenciales, integradas entre sí y en interacción). Todo ello no nos dice *qué* sea el arte, pero sí *cuándo* hay arte. Goodman privilegia, pues, el carácter cognoscitivo del arte (en el arte, las emociones son instrumento de conocimiento), mientras que calificar algo de estético no supone ningún nivel de excelencia o valoración.

LA TERCERA GENERACIÓN: EXTENSIÓN, PROFUNDIZACIÓN Y HETEROGENEIDAD DE LA HERENCIA ANALÍTICA

Si anteriormente advertía de mi uso no estrictamente cronológico del término «generación», es preciso que insista en ello especialmente en este capítulo. Lo que llamo «tercera generación» de la estética analítica acoge a autores y textos que son, en parte, contemporáneos de las generaciones anteriores. Mi criterio ha sido el de una cierta evolución conceptual con respecto al estadio de ideas de la segunda generación. Dicha evolución no está exenta, naturalmente, de un alto grado de generalización que no puede ser reducido automáticamente a cada uno de los autores y los textos considerados. Con esa salvedad han de ser tomados en cuenta los rasgos característicos de la tercera generación que expongo en lo que sigue.

Como B. R. Tilghman (entre otros) ha sabido ver,¹³ la rápida asimilación del pensamiento del segundo Wittgenstein como *padre* de la filosofía analítica en el ámbito académico anglosajón coincide con la desactivación de su influencia efectiva, no sólo en estética, sino también en filosofía. La razón es que, según Tilghman, Wittgenstein fue apresuradamente tomado por un filósofo del lenguaje (en línea con la filosofía analítica anglosajona), y, por tanto, simplemente cabía aplicar sus enseñanzas al «lenguaje» del arte. Esa comprensión superficial del legado del segundo Wittgenstein que surge en los cincuenta-sesenta y que desemboca en una teoría estética de carácter antimetafísico y antiteórico (entendiendo por antiteórico el abandono de las teorías generales y la opción por una teoría

13. Véase la introducción de *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, 1991.

ISBN 84-370-6198-9



9 788437 061986

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**