

Crítica y realismo estético: un acercamiento normativo y plural al arte contemporáneo

Bernardo Gutiérrez*



Recepción: 22 de abril de 2024
Aprobación: 31 de mayo de 2024

Resumen. Gutiérrez, Bernardo. *Crítica y realismo estético: un acercamiento normativo y plural al arte contemporáneo*. En el presente artículo propongo un método filosófico de acercamiento al arte *contemporáneo*. Formulo una estrategia filosófica que responde a la necesidad de decir algo sobre el pluralismo artístico y sobre cierta idea de crisis que se cree sufre el arte actual. A través de la creación de principios básicos pienso brindar una manera crítica de abordar el arte contemporáneo, de juzgarlo y de apreciarlo correctamente. Postulo que discutimos en torno al arte y que, cuando lo hacemos, creemos decir lo cierto; la comunidad estética es realista y, por ende, podemos apelar a la objetividad de las enunciaciones que elaboramos acerca de las obras artísticas. La palabra “crítica”, sin embargo, no se refiere aquí a lo que se pensaría como una “crítica profesional”, sino a un *pensamiento crítico* respecto del arte, basado en razones justificadas a través de su posicionamiento en categorías.

Palabras clave: arte contemporáneo, realismo estético, crítica de arte, razones justificadas, categoría artística, pluralismo artístico.

Abstract. Gutiérrez, Bernardo. *Criticism and aesthetic realism: a normative and plural approach to contemporary art*. In this text I propose a philosophical method for approaching *contemporary* art. I formulate a philosophical strategy that responds to the need to say something about artistic pluralism and about a certain idea of crisis that today’s art is thought to be suffering.

* Doctorando en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. berniz_14@outlook.com.

Through the creation of basic principles, I want to offer a critical way of approaching contemporary art, of judging it and appreciating it correctly. I point out that we discuss art and when we do so we believe that what we say is true; the aesthetic community is realistic and therefore we can appeal to the objectivity of the enunciations we make about works of art. The word criticism, however, does not refer here to what one would think of as professional criticism, but to a *critical thinking* about art based on reasons justified through their positioning in categories.

Keywords: contemporary art, aesthetic realism, art criticism, justified reasons, artistic category, artistic pluralism.

Everything is possible. Everything can be art.

—ARTHUR DANTO¹

Introducción

El arte de los siglos XX y XXI ha retado a sus receptores de una manera que, pienso yo, no tiene precedentes. La ruptura del arte de nuestros días con el arte anterior es drástica, directa, intencional. Este periodo de cambios parece ser el más radical en la historia artística. Cuando una persona no involucrada dentro de la avalancha de movimientos, ideas, teorías y obras que conforman el mundo del arte actual se encuentra con ejemplares que desafían su concepto de arte surge una crisis conceptual que suele desembocar en afirmaciones del tipo “eso lo pudo hacer mi hija”, “esto es una estafa” o “esto no es arte”. Parte de lo anterior se debe a que algunas obras contemporáneas están intencionalmente hechas para poner nuestras concepciones en crisis o desafiar ciertas creencias que tenemos, como asumir que el arte debe ser bello, original o mimético. Con todo, lo anterior no significa que nuestras creencias deben coincidir con lo que el arte es o puede mostrar; es decir, no tiene por qué ser lo que decimos —con cierto grado de arbitrariedad— que es. Cynthia Freeland apunta que “Muchas obras de arte modernas nos desafían a descifrar por qué, en cualquier

1. Arthur Coleman Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 2014, p. 127.

teoría, pueden ser contadas como arte”.² Este desafío por parte del artista genera que, por algún motivo, no entendamos o no alcancemos a vislumbrar cómo es que un cierto objeto como un urinal o un tiburón en una pecera gigante pueden ser obras de arte.

La generación de desconcierto entre los interesados en el arte —a quienes aquí se les denominará “comunidad estética”— se debe, entre otras cosas, al pluralismo artístico contemporáneo. En otras palabras, actualmente, cuando todo puede ser arte —un plátano en la pared o un crucifijo en orina— el reto de la valorización se vuelve central. Lo anterior es debido a que pretendemos despejar la controversia que el arte contemporáneo plantea para la comunidad estética que lo produce y consume. Abordar el arte contemporáneo exige tratos y acercamientos distintos de los que exigía en tiempos anteriores (como los del impresionismo o el clasicismo). No se puede pensar ni experimentar al arte de la misma manera que hace 50, 100 o 500 años, pues el concepto *arte*, simplemente, no es el mismo. Los conceptos cambian a través del tiempo y, con ello, su uso y la manera de entenderlos. Esto sucede continuamente en las llamadas “ciencias duras”, como la física, las matemáticas o la biología, *ceteris paribus*, el concepto de arte no tiene por qué ser la excepción. Ahora bien, responder al estado del arte actual no se trata solamente de trazar la distinción entre arte y no arte —aunque esta distinción sea en sí misma valiosa—, sino también de elucidar el confuso y controvertido ejercicio que supone enfrentar obras sin tener muy claro cómo hacerlo. No es sólo cuestión de crear distinciones de clases de objetos, de saber que lo intuitivo por nosotros era cierto o no, sino de decir algo significativo para nuestra experiencia con el arte en general. El presente trabajo, en consecuencia, tiene la intención de formular un método que nos permita hablar de arte contemporáneo de una forma que le sea justa, que lo aborde en sus propios términos y

2. Cynthia Freeland, *But is it art? An introduction to art theory*, Oxford University Press, Nueva York, 2001, p. XVII. Traducción propia.

que nos brinde una herramienta para hacer una crítica objetiva y puntual. Así pues, el propósito de este trabajo es presentar un conjunto de axiomas válidos a través de los cuales pueda teorizarse acerca de estos casos de difícil apreciación para descubrir qué valor poseen. Estos axiomas buscan ofrecer una forma filosóficamente justificada de hablar de arte contemporáneo que nos permita encarar las obras mismas de modo objetivo y normativo.³ Podemos decir que este artículo sugiere una manera de enfrentarse a las obras que no concuerdan con nuestro concepto de arte, a través de una especie de ilustración artística que lleve a formular una crítica propia. El filósofo estadounidense Peter Kivy señala que “si los críticos no quieren solamente ganar argumentos sino servir a un propósito útil, entonces parece razonable creer que el motivo principal en la discusión es uno de cierto tipo benevolente: ayudar que sea posible para otros el percibir en las obras de arte lo que ellos perciben”.⁴ Si concebimos la comunidad estética de esta manera, podremos apostar a que la finalidad de la conversación es abonar a la riqueza del arte y a su papel en la vida humana. De esta manera, el resultado del argumento presentado será una herramienta que posibilite el abordaje del arte contemporáneo —y del arte en general, como se verá después— desde una crítica personal basada en razones para localizar y converger con otros en el valor que posee una obra artística.⁵

El trabajo se desarrollará en tres momentos. El primero dará cuenta de cómo afrontar el pluralismo artístico sin caer necesariamente en

3. Entiendo aquí la *normatividad* en el sentido de la posibilidad de elaboración de juicios que tengan peso de objetividad sobre otros juicios. Los *axiomas* que se pretende formular son principios meta-teóricos que nos permiten fundamentar un acercamiento filosófico al arte contemporáneo.

4. Peter Kivy, *De Gustibus. Arguing About Taste and Why We Do It*, Oxford University Press, Nueva York, 2015, p. 8. Traducción propia.

5. Claro que esto no significa que tal acercamiento sea el único, sino que se propone como *una* forma de abordar el arte, justificada y objetivamente, desde una perspectiva filosófica. De nuevo: esta propuesta no afirma ni pretende ser ni describir la *única* manera en que apreciamos o nos aproximamos al arte. Es claro que pueden existir acercamientos radicalmente distintos al presente, que nos sirvan para enfrentar el arte contemporáneo. La apuesta del argumento es *una* manera en que podemos hablar de arte. Ahora bien, lo anterior tampoco significa que el argumento creado sea excluyente respecto de otras aproximaciones para abarcar y decir todo lo que queremos acerca del tema.

el relativismo y abordará algunas cuestiones acerca de cómo vislumbrar el valor de las obras de arte particulares. El segundo apartado plantea ciertos principios críticos para tratar objetivamente las obras artísticas. El último apartado es una propuesta reflexiva en torno al realismo estético como un incentivo para encaminarnos hacia futuros acercamientos filosóficos al arte en general.

I

Nuestro momento histórico es de alguna manera susceptible a una revisión de los grandes estatutos y conceptos que comandan nuestras presuposiciones acerca del mundo. Las discrepancias, incluso entre las ciencias duras, hacen que la pluralidad de posturas asome; por ejemplo, Newton tenía razón, pero no del todo. La sed de certezas absolutas se confronta con el hecho de que toda creencia puede ser revisada y, a partir de una cierta teoría, desechada. Lo mismo sucede en el terreno del arte. Giotto fue un gran artista, pero Duchamp también. Esta pluralidad de posibilidades de creación, llevada al terreno de lo artístico, se refleja en la frase “cualquier cosa puede ser arte”, sea para bien o para mal. Ahora bien, el pluralismo artístico contrasta con el relativismo, ya que el primero es una apertura de las posibilidades poéticas de creación, mientras el segundo parece otorgar el mismo valor a todos los objetos de arte e imposibilita los juicios de valor en el terreno artístico. Es fácil imaginar la contradicción que experimenta una persona cuando sus concepciones artísticas no concuerdan con lo que experimenta al llegar al museo o a la sala de conciertos. En el caso anterior el problema reside en que el sujeto es incapaz de responder de manera adecuada a la pieza. La valorización dentro del pluralismo artístico es una tarea innegablemente urgente en nuestro tiempo; sin embargo, sólo podremos hacer juicios de valor atinados después de identificar el objeto con el que nos estamos relacionando. Las intrincadas relaciones del mundo del arte con la política y la economía, por ejemplo, hacen que se vuelva un fenómeno complejo y, con ello, que las aproximaciones de épocas anteriores se

tornen obsoletas. Ya no podemos pensar el arte en términos esencialistas de belleza, de representación o imitación, pues ha demostrado no necesitarlos. La tarea, entonces, es desarrollar una estrategia filosófica que responda a la necesidad de decir algo sobre el arte de vanguardia y sobre cierta idea de crisis que, con frecuencia, se sostiene que atraviesa. El pluralismo que vivimos es posible gracias al despliegue de la historia del arte, y, conforme se diversifica y amplía la práctica artística, deben también desarrollarse el público, la teoría y la crítica.

Nuestra época no se siente a gusto con la idea de universalidad subjetiva. La frase suena un poco presuntuosa, muy coercitiva, para nuestros sensitivos y pluralistas oídos posmodernos. Suponer que a todos les gusta el mismo tipo de cosas puede parecernos muy cercano a una gran exigencia, lo que ofende los ideales de la democracia y las prácticas de consumo. Podemos felicitarnos a nosotros mismos de vivir en una época en la cual los miopes cánones autoritarios del gusto fueron desechados en favor del eclecticismo y la diversidad. O —lo que apunta a lo mismo— podemos lamentar la pérdida de estándares claros y evidentes por sí mismos, que han sido oscurecidos por el relativismo y la sobreabundancia de placeres baratos.⁶

Abordar ese pluralismo con pretensiones de ser objetivos supone que una vista unidireccional se vea anulada lógicamente, es decir, no podemos atender todo el arte de la misma manera, desde la misma perspectiva y con las mismas herramientas. Uno de los logros del pluralismo ha sido permitirnos notar que, si queremos tratar de manera justa el arte contemporáneo, debemos hacerlo en sus propios términos, categorías, campos semánticos, etcétera. Este fenómeno creciente y disperso al que nos enfrentamos tiene por consecuencia que una mirada totalizadora para hablar de las obras de arte contemporáneo sea poco factible. No obstante, aun con la existencia de un pluralismo radical,

6. Anthony Oliver Scott, *Better Living Through Criticism. How to Think About Art, Pleasure, Beauty and Truth*, Penguin Books, Nueva York, 2016, p. 66. Traducción propia.

podemos proponer un acercamiento que nos sirva para tener un terreno en el cual pararnos de manera firme al momento de su abordaje. La propuesta aquí es que este terreno sea el de la crítica del arte. La tesis central de este apartado es la siguiente: podemos aceptar el pluralismo artístico y, al mismo tiempo, aspirar a que los juicios en torno a las obras de arte particulares sean objetivos e, incluso, *normativos* sobre otros juicios. Normativos en el sentido de que pueden poseer peso de validez sobre otros. De nuevo: podemos enfrentar el caos que propone el arte contemporáneo a través de una crítica objetiva y normativa. Esta última, desde esa perspectiva, servirá para desvelar el valor de una obra artística, escudriñar sus logros y propuestas.

Siguen en discusión cuestiones acerca del tipo de valor que poseen las obras de arte. No obstante, el suelo obvio de la contienda es que el arte posee valor. Ahora, pensar que este valor tiene que ser uno y el mismo en todas las obras no parece estar de acuerdo con la práctica artística actual. Sería difícil pensar que el valor de una pieza de Bach es el mismo que posee una obra de teatro del absurdo o un *happening*. No valoramos la originalidad y el ingenio de Picasso, Borges o Cage de la misma forma. Con todo, es necesario solamente que aceptemos como un supuesto básico que toda obra de arte tiene un valor, por mínimo que pueda ser. El arte de nuestros días muestra que el valor es tan plural como el arte mismo; por ende, una concepción que pretenda juzgar el valor de las obras de arte de manera unilateral o esencial parece difícil de sostener. Un ejemplo claro de concepto que pretendió abarcar el arte en general a través de muchos pensadores es el de *belleza*. El arte bello era, por así decirlo, el auténtico, el que merecía la pena, el único y verdadero. El valor de la obra, entonces, se *calculaba* en la medida en que resultaba bella. Aun así, el arte mismo logró revelar que la belleza no es una condición necesaria ni para su definición ni para su valor. Así, con el gran arquetipo de la belleza descartado, ¿dónde buscar el valor ahora? La relación del valor con el pluralismo se da de distintas maneras; pero el sentido en que nos interesa el de una obra de arte

consiste en cómo se hacen enunciaciones evaluativas de obras artísticas particulares, es decir, cómo podemos emitir juicios evaluativos de obras de arte contemporáneo. Estas evaluaciones tienen el propósito de ser objetivas,⁷ y esta objetividad parte de que se tenga una respuesta apropiada a la obra de arte. Una idea presente en el debate filosófico actual respecto del valor estético es que, al menos, una parte del valor de las obras artísticas tiene que ver con la manera en que éstas logran ciertos propósitos. El valor, entonces, se encuentra en la medida en que las obras particulares consiguen determinadas cosas o en que poseen ciertas características. Según Noël Carroll, “decir que algo tiene valor (o es valorable) es apelar a que tiene una o ciertas características que merece la pena tener o ser”.⁸ Por supuesto, como consignamos líneas atrás, esta característica o características no tienen por qué ser las mismas en todas las obras. Lo que es valorable en una pieza musical no tiene que serlo en la arquitectura o, incluso, en otra pieza musical de diferente género, estilo o época. Robert Stecker, en su obra *Value in art*, elabora una triple distinción de las relaciones que puede tener el concepto “valor” en el arte: 1) la naturaleza de los juicios de valor artístico, 2) el valor en sí mismo y 3) *qué* es lo valioso, artísticamente hablando, en el arte y cómo *eso* puede ser evaluado. El tipo de valor que interesa por el momento es el tercero. Tiene que ver con los juicios —en tanto evaluaciones— sobre obras artísticas.⁹ Así, el valor a tratar se relaciona con aquél del cual es posible hacer enunciaciones verbales de aquéllas. Como se expuso antes, estos enunciados pretenden tener la capacidad de ser objetivos y se apuesta por el tipo de respuesta que cada obra implica de modo individual. De esta manera podemos terminar este apartado sosteniendo que es posible seguir hablando de pluralismo, valor y objetividad con miras a una evaluación basada en razones.

7. La *objetividad* aquí se entiende como la posibilidad del lenguaje de enunciar cuestiones de hecho.

8. Noël Carroll, *On Criticism*, Routledge, Nueva York, 2009, p. 51. Traducción propia.

9. Ver Robert Stecker, “Value in art” en Jerrold Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Norfolk, Reino Unido, 2005, pp. 307–324.

II

De acuerdo con lo anterior, la problemática por abordar es cómo establecer principios críticos objetivos y normativos cuando “Hoy el arte puede hacerse de cualquier cosa, con cualquier cosa, y para presentar ideas de cualquier signo. Esta evolución pone grandes presiones interpretativas sobre los espectadores, a la hora de comprender la forma en que el espíritu del artista se comprometió a presentar las ideas que le preocupaban a él o a ella”.¹⁰ Una manera de resolver tales presiones —que pueden ser no solamente interpretativas— es pensar que la obra puede ser objetivamente abordada. La pregunta ahora es, pues, la siguiente: ¿cómo justificar que los principios críticos son posibles? Una primera exploración es la evaluación de obras artísticas individuales por parte de un crítico. La anterior posibilidad es ofrecida por Noël Carroll en su libro *On criticism*. En sus palabras: “Mi intención es intentar desarrollar un marco en el cual las prácticas de la crítica puedan ser inteligibles y ordenadas —al menos en la medida en que sea posible hacerlo— y, en general, también respetar las formas en las cuales factualmente se guía la crítica”.¹¹

La argumentación de Carroll, al tener en mente el dilucidar la manera en que la crítica artística es hecha, llega a la propuesta de que ciertas críticas pueden estar basadas en razones y, por ende, se puede aspirar a esta forma de enunciaciones. A lo largo de su texto se reitera que la evaluación es esencial para la crítica de obras artísticas.¹² Carroll escribe: “Yo sostengo que en la esencia de la crítica está la evaluación, especialmente en términos del tipo de categoría artística o género en el cual la obra de arte dicha se posiciona”.¹³ Con todo, esta noción del

10. Arthur Coleman Danto, *Qué es el arte*, Paidós, Buenos Aires, 2013, p. 129.

11. Noël Carroll, *On Criticism*, p. 10. Traducción propia.

12. Mas no por ello las cuestiones evaluativas son todo lo que puede haber en una crítica; es decir, no por ello la crítica se reduce a la evaluación. En el siguiente párrafo se explica esta cuestión.

13. Noël Carroll, *On Criticism*, p. 5. Traducción propia.

crítico es la visión, por así decirlo, del espectador ideal, aquél versado en arte y que puede fundamentar sus opiniones en razones. El conocimiento previo de este espectador ideal hace que sus enunciaci-ones de ciertas obras artísticas puedan ser verdaderas,¹⁴ y, en tanto pueden serlo, pueden también proponer un acercamiento para que la comunidad estética comience un diálogo valorativo que dé cuenta del estado del arte actual y tenga herramientas para discernir cuándo nos encontramos ante algo realmente valioso, y no frente a un mero ejercicio conceptual de aceptación institucional. Este acercamiento lingüístico sirve para dejar de lado las posiciones *subjetivistas* —en el sentido de razones meramente personales— y hablar de arte con base en razones. A continuación se ofrece una breve reformulación del argumento general de Carroll:¹⁵

1. La crítica artística es una verbalización que refiere a una obra de arte. Refiere a ella evaluándola.

14. Como un ejemplo para ilustrar este punto podría decirse que el enunciado “el *Guernica* de Picasso tiene tintes de antifascismo” es verdadero; los análisis de la obra y la intención de Picasso pueden dar razones de ello. Sin embargo, el enunciado “el *Guernica* de Picasso tiene tintes de feminismo” o “el *Guernica* trata sobre la violencia animal, dado que aparecen algunos en la pintura en estado de sufrimiento” es falso, pues no hay evidencia que dé razón para ello.

15. Los siguientes ocho supuestos se encuentran a lo largo del texto de Noël Carroll, *On Criticism*. Se hace esta reconstrucción con la finalidad de sintetizar tales argumentos y continuar con su desarrollo desde el punto de vista que interesa al trabajo.

2. La evaluación es la esencia de la crítica. No obstante, es una condición necesaria, pero insuficiente. Debe estar basada en al menos una de las seis formas de ofrecer razones, a saber, 1) descripción, 2) clasificación, 3) contextualización, 4) elucidación, 5) interpretación y 6) análisis.¹⁶
3. Las razones que se pueden ofrecer son independientes de las creencias del crítico.
4. La evaluación se basa en las categorías o géneros artísticos a los que pertenece la obra.
5. Cada categoría, género artístico, movimiento, tiene ciertos propósitos propios (de tal división).
6. La tarea de la crítica es descubrir el valor de la obra particular.¹⁷
7. La obra de arte es un producto intencional; sin embargo, aunque relevantes, no se evalúan las intenciones del artista al hacer la obra (dado que éstas pueden fallar).

16. Parfraseo lo que Carroll entiende por cada una de estas categorías:

1. Descripción: es describir la obra, figuras, colores, cualidades estéticas y expresivas. Es selectiva y puede ser adecuada, pero no completa.
2. Clasificación: es la colocación de la obra en categorías, ramas artísticas, estilos, movimientos, etcétera.
3. Contextualización: es la posición artística/sociocultural en la cual la obra en cuestión se desenvuelve.
4. Elucidación: es la operación de identificar el sentido literal de la obra. Localización de símbolos y lo que simbolizan; lo que se nos da directamente por el artista. Semántica.
5. Interpretación: es el desciframiento de lo que nos da el artista. Establece el significado de lo que se presenta directamente. Sirve para hablar de la unidad de la obra; de cómo sus distintas partes unifican un tema, concepto o mensaje.
6. Análisis: Puede ser parcial o total, son las características que son relevantes para la obra. Es holístico dado que analiza los propósitos de la obra y la manera en que son alcanzados –o no– por el artista. Toda interpretación es análisis, pero no todo análisis es interpretación.

Este parfraseo se hace porque la separación de estos elementos constituye la parte más grande del texto. Lo que se está parfraseando son las conclusiones de lo que fundamenta tales distinciones.

Ver Noël Carroll, *On Criticism*, especialmente el capítulo titulado “The Parts of Criticism (Minus One)”, pp. 84–152.

17. Aunque esto no significa que no se puedan hacer críticas (juicios evaluativos objetivos) en sentidos más amplios que el de una obra particular. Podemos, por ejemplo, proponer que el surrealismo se basa en ciertos conceptos psicoanalíticos y, a partir de ello, evaluar la originalidad que supuso tal movimiento. Otro ejemplo es hacer estos juicios acerca de la obra general de un artista. El enunciado: “La obra cubista de Picasso es valiosa en tanto que —aunque ésta no sea la única razón— retoma el arte africano y hace una crítica al concepto de belleza propio del concepto histórico/artístico en el que el pintor español se encontraba”. Si lo anterior es cierto, podemos hacer enunciados objetivos y normativos acerca de, incluso, movimientos completos (normativos en cuanto a que tienen validez, ya que están basados en “cuestiones de hecho”; mientras que aquellos que no lo están pierden su fuerza enunciativa).

8. La obra en sí es la principal fuente de evidencias y lo que se evalúa, ya que es la realización material de los propósitos y las acciones del artista.
9. La obra es un artefacto, y los artefactos tienen funciones específicas. Evaluar una obra de arte es, pues, evaluar el cumplimiento de su función.

Dentro de la crítica de arte fundamentada en razones —como la que se formula líneas atrás— se ve desplazada la discusión a la que puede dar pauta el famoso adagio “*de gustibus non est disputandum*”.¹⁸ Del hecho, de que se pueda preferir el cine de Marvel por encima del de Ingmar Bergman no se sigue que no haya razones —por ejemplo, de lo que el cine de Bergman ha logrado y significó en su debido contexto histórico/artístico— suficientes para discutir al respecto. De nuevo: el relativismo en la evaluación artística se ve anulado por las formas justificadas de hacer juicios de valor respecto de las obras de arte. El crítico es, entonces, “Una persona que es capaz no solamente de evaluar obras de arte, sino que es también un experto en el sentido de que es capaz de fundamentar esos veredictos en razones”.¹⁹ Estos juicios de valor parecen tangibles después del estudio de la propuesta anterior y dan oportunidad, de hecho, de entablar una conversación justificada filosóficamente acerca del arte. Esto se plantea como un primer asentamiento de principios para enfrentar el arte contemporáneo de manera objetiva, pues sólo después de establecer un lenguaje común podemos empezar a comunicarnos.

La argumentación de Carroll puede pensarse —independientemente de si se quiere hacer o no crítica artística en el sentido en que la entiende

18. Las evaluaciones, aun cuando podrían basarse en el gusto, pueden ser justificadas o injustificadas. La relación entre el gusto y la evaluación es un tema que escapa al foco del presente trabajo. Por el momento sólo es necesario fundamentar que ciertas enunciaciones son verdaderas y otras no, independientemente de los motivos personales que tuvieron los agentes para hacerlas.

19. Noël Carroll, *On Criticism*, p. 15. Traducción propia.

el autor— como una forma de hacer juicios evaluativos objetivos con fuerza normativa sobre otros juicios. Es decir, podemos pensar en las evaluaciones como enunciaciones que hablan acerca del valor de una obra. Este valor se encuentra en la obra misma y pueden darse razones de ello, a saber, podemos enunciar las propiedades que la pieza encarna. La crítica —esencialmente evaluativa— debe incluir al menos una de las seis categorías para proporcionarle sustento. Esas razones, conformadas por descripción, clasificación, contextualización, elucidación, interpretación y análisis, son perfectamente aplicables para dilucidar cómo es que el artista adopta ciertas acciones en tanto medios para hacer una obra de arte y cómo la pieza en cuestión las encarna al ser ésta la realización material de los propósitos y acciones de aquél. El resultado de la aplicación de esas herramientas a una obra artística específica tiene como fin, entonces, el desvelamiento del valor de la obra, lo cual es, en última instancia, la tarea del crítico, según Carroll. Ahora bien, teniendo en cuenta lo que escribe Stecker en cuanto a las evaluaciones cuando expone que “las evaluaciones son objetivas si enuncian algo verdadero o falso, y esta verdad es independiente de los estados subjetivos de los que hacen dichos juicios evaluativos”,²⁰ podemos pensar que, si las evaluaciones dadas por el crítico de Carroll son verdaderas, son asimismo normativas. Así pues, la crítica de arte objetiva se vuelve una opción para los que no somos críticos de arte. Con lo anterior quiero explicitar una posibilidad que se desprende de la argumentación seguida hasta el momento: cualquier persona lo suficientemente interesada o versada en arte es capaz de hacer tales evaluaciones. Para la comunidad estética la crítica se torna una práctica a la que podemos aspirar cuando se trata de arte en general; esto es, pensar la argumentación de Carroll como una estrategia para hacer juicios objetivos basados en razones. Tal proceder en razones resulta perfectamente posible aun cuando uno no sea “crítico a la Carroll”. Así como no sólo los geólogos pueden decirnos cómo apreciar la naturaleza correctamente, los críticos no son los únicos seres capaces

20. Robert Stecker, “Value in art”, p. 319. Traducción propia.

de realizar evaluaciones artísticas con base en razones. El caso es que, cuando discutimos de arte, damos razones todo el tiempo, y queremos que los otros vean lo que nosotros vemos, que encuentren el valor que nosotros encontramos. Lo anterior no se contradice con la crítica basada en razones, sino que ésta es una suerte de aspiración a lo primero.

Ahora bien, en cuanto al pluralismo y la crítica de quienes no somos críticos de arte profesionales podemos afirmar que, pese a no existir un principio general para evaluar todas las obras artísticas, la división en categorías y en propósitos de tales categorías es lo suficientemente general para que la evaluación sea razonable. En el caso del arte contemporáneo la obra es descifrada por el receptor informado, quien es capaz de posicionar la obra correctamente dentro de un marco histórico-artístico.²¹ Ahora bien, a partir de lo anterior se abre la posibilidad de que esas evaluaciones sean aplicables a las obras artísticas de cualquier época. Esto se debe a que, con el posicionamiento correcto de la obra en cuestión, se la puede apreciar de una manera adecuada y, por lo tanto, es factible emitir juicios enunciativos de ella. Una forma de asegurar cierta objetividad es a través de las categorías que existen para juzgar, evaluar o caracterizar las obras de arte en general.²² La tesis principal de Carroll es que existen principios lo suficientemente generales para apoyar las evaluaciones, en contraposición con el argumento según el cual no puede existir un principio general para determinar el valor de una obra. La clasificación en categorías puede proporcionar un principio lo *suficientemente general* para ser aplicable a una categoría artística determinada (sin

21. Ver Noël Carroll, "Avant-Garde Art and the Problem of Theory" en *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Champaign, Estados Unidos, vol. 29, N° 3, otoño de 1995, pp. 1-13.

22. El argumento que busca desarrollarse aquí en cuanto a la categorización artística pertenece al último capítulo de Noël Carroll, *On Criticism: "Evaluation. Problems and Prospects"* (pp. 153-197). Ahora bien, Carroll aclara que las obras pueden tener una cierta pertenencia a más de una categoría. El estadounidense ofrece el ejemplo de *Beetlejuice*, película que pertenece tanto a la categoría de comedia como a la de terror. Sin embargo, ese largometraje cumple con los propósitos de ambas categorías: causar risa y susto en el público, respectivamente. Aun cuando una obra pertenezca a más de una categoría artística, de ello no se sigue que no se puedan cumplir los principios suficientemente generales de cada una.

que por ello tenga que ser aplicable a todos los casos del corpus de las obras artísticas). Carroll ofrece tres razones para el argumento:

1. *Estructura*. Las obras de arte poseen ciertas características que permiten posicionarlas dentro de categorías. Por ejemplo, una película de misterio supone un hilo argumentativo por el cual el espectador enfrenta determinadas dificultades para entender de qué trata todo o cuál será el desenlace de los acontecimientos ocurridos. Podría decirse, entonces, que una característica de la categoría de misterio es la forma en que el espectador trata de descubrir lo que está aconteciendo en la obra.
2. *Contexto artístico/histórico*. Las tradiciones artísticas permiten colocar temporalmente una obra específica como perteneciente a una categoría. Las producciones dadaístas, por ejemplo, pueden categorizarse en cuanto no pretenden lo mismo que el futurismo (por sus bases contextuales).
3. *Intención del artista*. La manera en que un artista quiere que sus obras sean pensadas, vistas, categorizadas, conceptualizadas. Es decir, el que un artista haga un *ready-made*, un retrato, un poema, o una pieza musical indica el modo en que el propio autor sitúa la obra y, por ende, una manera en la que debe ser recibida. Daniel Kaufman afirma que las obras de arte están hechas con ciertos propósitos específicos, en tanto que las piezas artísticas se entienden como “artefactos culturales”. Estos fines se infunden en la obra —si el artista logra hacerlo, dado que puede fallar en sus intenciones— y son propensos a su inteligibilidad —y, por ende, a su crítica—. ²³

Con todo lo anterior se puede pensar que la clasificación de las obras de arte —y, en consecuencia, su evaluación como pertenecientes a categorías— es objetiva. Aun cuando no exista un criterio general aplicable

23. Daniel Kaufman, “Normative Criticism and the Objective Value of Artworks” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, American Society for Aesthetics, Denver, vol. 60, N° 2, octubre de 2002, pp. 151–166, p. 157.

transversalmente al arte, podemos pensar en principios lo suficientemente generales para formular enunciados acerca de las obras. Con base en las tres razones anteriores podemos elaborar juicios como el siguiente:

La danza contemporánea surge como una respuesta a las formas clásicas (de la misma); intenta salir de una cierta rigidez técnica para dar más libertad al movimiento del cuerpo. La coreógrafa contemporánea X expresa maravillosamente —a través de los movimientos de sus bailarines— libertad y juego de los cuerpos. Por ende, la pieza de X es un buen ejemplar de la danza contemporánea.

Con lo anterior se pretende afirmar, en palabras de Carroll, que

[...] por lo tanto, si el crítico puede objetivamente —que sería, una forma intersubjetivamente verificable— establecer que una obra de arte pertenece a cierta categoría y, por ende, que esa categoría o categorías tienen ciertos propósitos que son bien cumplidos por la posesión de ciertas características, el crítico podrá tener los medios lógicos y conceptuales para emitir veredictos objetivos.²⁴

III

Lo hasta aquí escrito hace emerger un supuesto filosófico inherente al argumento: el realismo estético. En efecto, lo desarrollado hasta este momento presupone la realidad de las propiedades estéticas. La persona que hace estas evaluaciones es un realista estético, en tanto cree que lo enunciado es verdadero. De nuevo: cuando emitimos juicios de obras artísticas suponemos que las piezas, de hecho, poseen las propiedades que les atribuimos, y no que solamente nos *parece* a nosotros *que las poseen*. El realismo estético propuesto por Peter Kivy es compatible con la manera de hacer evaluaciones como las entiende Carroll. De su conjugación se desprenden dos principios: 1) que

24. Noël Carroll, *On Criticism*, p. 170. Traducción propia.

esas enunciaciones son aplicables no solamente a quienes pretenden hacer crítica de arte profesional sino a cualquier persona, y 2) que se pueden hacer juicios evaluativos objetivos de cualquier obra localizable en la historia del arte. De los dos principios anteriores se abre un panorama de comunicación en el seno de la comunidad estética, con un suelo firme compartido entre los críticos profesionales y el público *común* (todos aquellos interesados en arte que no somos críticos). La discusión de Kivy en *De Gustibus* versa en torno a la cuestión de por qué nos involucramos en discusiones de gusto. La respuesta es porque tenemos una creencia —de la que no tenemos por qué ser conscientes— en el realismo estético. Creemos que las propiedades están en las obras *realmente*. Ahora, al momento de hablar de por qué discutimos sobre gusto y suponemos esta creencia en el realismo estético surge la pregunta de si ese realismo está justificado en primera instancia. A esto responde Kivy de la siguiente manera:

[...] la motivación de ser realistas en este sentido es para hacer que otros reconozcan la existencia de las propiedades de las obras de arte, las cuales se cree firmemente que tienen. E independientemente de si la creencia en esta forma de realismo artístico es verdadera o no, es suficiente que se tenga la creencia para explicar por qué, en este caso, discutimos sobre gusto.²⁵

Sustentar lo dicho hasta ahora es afirmar que las obras poseen ciertas características que *están en o son parte* de la obra misma. Así, no se trata de la atribución de tales propiedades a la obra por parte del sujeto que las percibe, sino de que el sujeto es capaz de aprehenderlas y enunciarlas. Esto no significa que en un encuentro directo el sujeto sea capaz de *ver* todo lo que hay en la obra sin más. El conocimiento de las obras es de alguna manera paulatino, como cualquier conocimiento en la vida humana. Conforme nos encontramos con ellas su lectura se vuelve más completa para nosotros (aunque no exista como tal una visión completa

25. Peter Kivy, *De Gustibus*, p. 118. Traducción propia.

de una obra dada, así como no existe una descripción total de cualquier ciudad o persona). El encuentro con el arte, para los interesados en él, no termina simplemente cuando reconocemos la obra. Esperamos que nos diga algo, que haga lo que el arte hace. Pienso que, una vez dilucidado el estatus del objeto como arte, su evaluación subsiguiente es una acción legítima y que, en realidad, hacemos muy a menudo. En *Normative Criticism and the Objective Value of Artworks* Daniel Kaufman sostiene que “al menos algo del valor en arte es de naturaleza objetiva y, como resultado, algunos de los juicios evaluativos que hacen los críticos sobre arte son verdaderos y tienen fuerza normativa sobre los juicios de otros”.²⁶ Esto significa que podemos atender de esta manera *al menos* alguna parte de la pieza. Y aunque hay valor que escapa a esta perspectiva, es un punto de partida para comenzar a pensar.

En el encuentro con las piezas de arte surgen las enunciaciones acerca de ellas. En efecto, no es posible hablar de una obra sin haber tenido cualquier tipo de contacto con ella —o, mejor dicho, sí es posible; sin embargo, es injustificado—. Cuando un público se encuentra con una obra X, en la cual encuentra, por ejemplo, la propiedad de la unidad, se piensa que aquélla es en realidad así, que posee tal cualidad. El valor descubierto en la obra conduce a pensar que lo dicho de ella es verdadero independientemente del observador (siempre y cuando sea un observador en las condiciones regulares o normales que posee el común de observadores). Cuando afirmamos que una obra es trágica, argumentamos que lo es en sí misma (el destino de Edipo es terrible con independencia de mí, de Sófocles o de Esquilo). Según Kivy, los espectadores “ven los juicios concernientes al valor relativo de las obras de arte como expresando creencias, algunas de las cuales son verdaderas, y verdaderas en virtud de que reportan correctamente hechos de valor”.²⁷ Este reporte es una enunciación acerca de la obra; estos hechos, aprehendidos por

26. Daniel Kaufman, “Normative Criticism...”, p. 151. Traducción propia.

27. Peter Kivy, *De Gustibus*, p. 100. Traducción propia.

la comunidad de interesados en arte, no son en absoluto extraños a otro tipo de hechos que damos por verdaderos y respecto de los cuales elaboramos juicios. Nuevamente, en palabras de Kivy,

[...] la mayor parte de las personas, cuando dicen que algo es bello quieren decir exactamente lo que la gramática de su lenguaje sugiere que dicen: que están predicando literalmente la propiedad de belleza al objeto. Ellos creen que la belleza es una propiedad del objeto que están llamando “hermoso”. Solamente el raro filósofo escéptico es el que no cree lo que dice cuando dice que un objeto es bello.²⁸

La cuestión es, pues, que la manera en la que hablamos comúnmente de las propiedades de las obras artísticas o su pertenencia a cierta categoría tiene tintes realistas. Y, como bien señala Kivy, no necesitamos demostrar que el realismo estético es verdadero: simplemente, así pensamos y actuamos. Es decir, no se requiere que “el mundo” sea así; lo es para nosotros, así lo observamos y así funciona. Podemos hablar del mundo aun sin saber “cómo es en realidad”; podemos hablar de arte aun dejando de lado la pregunta por su esencia. Una posición escéptica respecto de las creencias que nos mueven y dan orientación a nuestra vida no tiene mucho sentido al momento de enfrentar el mundo.

Ahora bien, la postura del realismo estético puede llevarse más allá de lo que Kivy explica. Así, concuerdo con que es una condición suficiente, mas no necesaria, la creencia en el realismo estético para entablar discusiones sobre gusto (o, para fines de este trabajo, hablar de arte basándonos en razones). Pese a ello, esta creencia también está presente en momentos en los que no estamos discutiendo, sino más bien evaluando una obra de arte. Cuando enfrentamos una obra junto con otra persona o más y comenzamos a decir lo que creemos hay en ella, estamos teniendo tal creencia. La cuestión del surgimiento del

28. *Idem.*

desacuerdo, podemos decir, es una posibilidad lógica del desarrollo de tal conversación; no obstante, durante ésta lo que intentamos es hacer ver al otro lo que nosotros vemos. Esto es, procuramos demostrar que lo encontrado por nosotros es cierto y debería considerarse. Si dos o más personas, después del encuentro con una obra dada, concuerdan en que tal pieza posee las propiedades A, B y D, no hay razón para pensar que no tienen la creencia de que esas propiedades están en la obra. Así, siguiendo las conclusiones del artículo “Aesthetic Realism” de Nick Zangwill, “la comunidad estética es en consecuencia realista. Si el supuesto metafísico acerca de los hechos estéticos o estados de hechos estéticos están justificados es otro asunto, sin embargo, nuestros juicios estéticos presuponen dicha metafísica”.²⁹ Vivimos y pensamos de esta manera. Imaginar que en algún momento podremos acceder al principio último del ser y de la razón es, al menos en este momento, justamente eso, imaginar. Estos principios críticos pueden ser de gran utilidad para abordar el arte contemporáneo, independientemente de que sepamos a ciencia cierta lo que el arte es. Esta creencia en el realismo estético se refleja en posturas como la de la filósofa Marcia Eaton y en las posiciones realistas en general, pues, según Eaton, lo esencial para entender la justificación estética es que los juicios que emitimos están basados en las propiedades intrínsecas de la pieza; es decir, cuando formulamos un juicio somos conscientes de que éste se encuentra ligado o dirigido a esas propiedades.³⁰ Las atribuciones de propiedades que hacemos a las obras artísticas, entonces, descansan en la creencia del realismo estético. Esto, por supuesto, no significa que la base para hacer tales atribuciones sea arbitraria o no esté justificada. La pregunta por la justificación de lo que aquí hemos tratado como evaluaciones y aquella interrogante de la justificación del realismo son cuestionamientos diferentes entre sí. En otras palabras, la verdad de

29. Nick Zangwill, “Aesthetic Realism 1” en Jerrold Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook...*, pp. 63-79. Traducción propia.

30. Ver Marcia Muelder Eaton, *Merit, Aesthetical and Ethical*, Oxford University Press, Nueva York, 2001, p. 49.

la tesis ontológica del realismo es independiente de la manera en que elaboramos enunciaciones de las propiedades estéticas de los objetos.

Pensemos ahora en la manera en que los propósitos de una pieza pueden ser esclarecidos. La inteligibilidad de los fines de las obras da pauta para que la obra misma pueda ser aprehendida. Es decir, si la realización de los propósitos es llevada a cabo exitosamente en la pieza por parte del artista, se puede comenzar a discutir el valor que la obra posee y, por lo tanto, permite que se empiece a hablar de ella o a teorizarla. Por ejemplo, el papel de la conciencia y de la culpa en la obra *Crimen y castigo* es inteligible, y, a partir de esta afirmación, podemos sostener que la manera en que Dostoievski lo ilustra es, cuando menos, ejemplar. De este modo, un desconcertado, al elucidar una obra, está “descubriendo” lo que de hecho *hay* en ella. A partir de tal esclarecimiento basado en razones puede brotar una suerte de riqueza para hablar sobre la obra. Hablar, por supuesto, normalmente se hace con otras personas interesadas en la pieza en cuestión. Uno raramente entra en un soliloquio para discutir una obra de arte (aunque esto no descarta la posibilidad de que se haga o se hable con personas que están interesadas). El esclarecimiento de los propósitos realizados *en* la obra sienta las bases para la evaluación.

Anthony Cross distingue entre dos tipos de modelos para la reacción a las enunciaciones de un crítico (en nuestro caso, cualquier persona interesada en arte que tenga forma de basar sus juicios en razones). Tales modelos son el *teórico* y el *práctico*. El primero consiste en hacer razonable una creencia del valor de una obra. El segundo argumenta que las caracterizaciones de las obras se dan con fines prácticos; funcionan como consideraciones para favorecer creencias que llevan a acciones y actitudes concentradas en las características de la obra en cuestión. Ahora bien, para nosotros la distinción entre ambos modelos no afecta el argumento central del texto. Esto se debe a que la distinción supone el argumento mismo: que es posible dar razones genuinas

para persuadir a otra persona de que hay algo en la obra. A estas razones Cross las llama “caracterizaciones”. Cuando el crítico, desde una creencia realista, proporciona esas caracterizaciones, se piensa que están, de hecho, en la obra. La cuestión de si las razones deben incitar una creencia de valor o una práctica no parece ser un problema para lo referido hasta el momento.³¹ Con lo anterior Cross asegura que su modelo práctico da lugar a explicar la crítica personal, es decir, la posibilidad de hablar de una obra desde un punto de vista más “íntimo”, por ponerlo en algún término. Este fenómeno, en realidad, existe; pero no tiene por qué ser contradictorio con lo expuesto hasta ahora, pues del hecho de que existan casos o maneras en que podemos tener una “relación” o afecto personal por una obra no se sigue que no existan criterios objetivos para hablar de ella. Por ejemplo, puede que yo sienta una especial afición por la obra de Van Gogh, mas no por ello todo lo que yo vea o pueda decir que a *mí* me hace sentir o pensar debe ser el caso. Y tampoco elimina la opción de que, a partir de ciertos enunciados verdaderos de una obra, yo pueda hacer analogías con mis propias experiencias personales y encuentre *un valor en la obra que es especial para mí*. Sin embargo, son dos momentos distintos.

Conclusiones

El adagio latino “*de gustibus non est disputandum*”, presumiblemente acuñado en la Edad Media, señala que, sobre el desacuerdo en gustos, no vale la pena pelearse. Es, de alguna manera, una forma pacífica de

31. Me gustaría hacer notar, también, que las opciones consignadas no parecen ser necesariamente autoexcluyentes. Parece muy factible pensar que, a través de una creencia razonable, una persona vislumbre el valor de una obra y, al mismo tiempo, asuma una actitud que no tenía antes hacia ella o viceversa. Esto además de que Cross afirma en su artículo que “Aun y cuando los críticos apunten a proveer a sus audiencias con razones para una acción —en lugar de apoyo teórico para creencias evaluativas— no se sigue que tales razones sean completamente irrelevantes cuando se trata de las creencias personales acerca del valor”. Anthony Cross, “Art Criticism as Practical Reasoning” en *British Journal of Aesthetics*, British Society of Aesthetics, Oxford, Reino Unido, vol. 57, N° 3, julio de 2017, pp. 299–317, p. 310. Traducción propia. Así, los dos pasos del argumento presentado siguen en pie: 1) podemos ofrecer razones para después hacer enunciaciones objetivas acerca de las obras, y 2) se pueden seguir cuestiones evaluativas de esas razones.

solucionar problemas. La lógica detrás de la frase parecería tener algo de parecido a “si ninguno tiene razón, para qué perder el tiempo discutiendo”. No estaría de más pensar en la diferencia entre “ninguno tiene razón” y “no te puedo convencer”.³² Cuando traigo a colación la frase escolástica, tengo en mente en específico el caso de discusión de obras artísticas particulares; es decir, sitúo el uso de la frase en el ámbito artístico y en la discusión de sus ejemplares. Como hemos visto hasta el momento, el interesado en arte puede brindar evaluaciones basadas en razones y, con ello, señalar el valor en una pieza. Estos juicios ayudan a descubrir el valor que una obra posee y, por ende, abonar a una suerte de ilustración artística entre los involucrados en la conversación.

La función primaria del crítico, parafraseando a Noël Carroll, es posibilitar el reconocimiento del valor que tiene una obra; esto es, el crítico es un realista estético que quiere que los demás puedan apreciar lo que hay *en* la obra. Así, la crítica es el reconocimiento del valor. Y, como se ha dicho antes, no se necesita ser crítico para hablar objetivamente con base en razones. Si la crítica razonada puede darse y se puede aspirar a ella, es factible pensar que esto mismo sucedería con nuestra manera de enfrentar el arte contemporáneo. Este modo de atender el arte, por lo tanto, necesita más que solamente el enfrentamiento o la mera identificación del objeto. En palabras de Marcia Eaton:

Uno no sólo aprecia la pintura sino cómo es que llegó a donde está, donde cómo no es solamente una cuestión de la habilidad de manipular el medio sino también un asunto acerca de cómo colocar el artefacto dentro de un contexto de libertad y responsabilidad; uno percibe el objeto como el producto de una elección. Uno no puede apreciar algo como una elección solamente mirando, uno tiene que, por supuesto, observar.³³

32. El matiz que puede resultar diferente entre ambas expresiones es que en “ninguno tiene razón” no parece haber espacio para brindar motivos acerca de quién puede estar en lo correcto. En el segundo caso se puede pensar que sí existen esas razones, pero la persona en desacuerdo no quiere atenderlas.

33. Marcia Muelder Eaton, *Merit, Aesthetical and Ethical*, p. 48. Traducción propia.

El crítico está, de alguna manera, versado en arte, y, por ello, puede ofrecer razones para sustentar una evaluación. Este conocedor irrumpe en el adagio latino, ya que él, justamente, sí puede discutir sobre esas cuestiones.³⁴ Tal agente calificado tiene la facultad de echar luz sobre la problemática que subyace a este artículo, a saber, cómo hablar de arte de una forma filosóficamente justificada. Ahora bien, ¿es el crítico la única persona capacitada para hacer esos juicios? No. Pienso que puede ampliarse a cualquier persona con capacidad suficiente para cimentar sus juicios en razones, sean éstas sobre arte conceptual, cine popular, *reggae* o arquitectura. El espectro de las artes es sumamente amplio, como son los campos en los que uno puede instruirse. Cualquier sujeto está en posibilidades de argumentar de diferentes maneras el valor de una obra y puede guiarnos para encontrar lo que él encuentra, hacernos ver lo que él ve y, de esta manera, realizar lo mismo que el crítico... sin serlo en sentido estricto. El realista estético brinda razones para sustentar sus evaluaciones, sea ésta la persona que sea.³⁵ Enfrentar el arte en general conlleva una apertura a él, abrimos al diálogo y escuchar al otro. Las razones para su evaluación son medios para experimentar su valor y su significado, que es por lo que volvemos a él una y otra vez.

Como vimos a lo largo del trabajo, el pluralismo no descarta *per se* la posibilidad de objetividad, y esta última no descarta el diálogo de razones entre interesados en arte. Como bien apunta Peter Kivy, nuestro mismo lenguaje supone que, cuando hablamos de las propiedades de los objetos, lo hacemos como si éstas estuvieran *en el objeto*, y no en el sujeto. Este tipo de realismo estético retrata lo que, pienso yo, es parte de nuestras actividades de todos los días y de la manera en que enfrentamos el mundo. Podemos ser de lo más escépticos, pero aun así

34. Lo anterior además de la observación de Kivy, según la cual entramos en este tipo de discusiones todo el tiempo. Así pues, de hecho, sí discutimos sobre gusto, y lo hacemos como realistas estéticos.

35. Este sujeto es perfectamente posible —y, de hecho, muy posiblemente existente— aun cuando desconozca la teoría de Carroll. Con esto quiero decir que —si pensamos esa teoría como una suerte de estrategia para hacer tales evaluaciones— este ejemplo no necesariamente es contradictorio respecto del crítico o de la crítica enunciada por Carroll.

debemos hacer frente a la realidad todos los días. Para este encuentro poseemos creencias básicas que dan sentido a nuestra vida y nuestro desenvolvimiento tanto personal como social. Creemos, por ejemplo, que la gravedad existe de suyo, que el racismo es malo, que ayudar a un niño a no sufrir daño es bueno, que la mesa frente a mí es café o que la música tiene importancia y valor difíciles de explicar; pero un mundo sin música es inconcebible. El arte no tiene por qué ser la excepción a estas creencias, a las cuales, tras ser cuestionadas, debemos volver irremediabilmente para contar con ellas. Por eso volvemos a hablar de lo bello y lo sublime, de la tragedia y lo grotesco; porque lo encontramos en el arte y nos dice algo del mundo en que vivimos, al mismo tiempo que nos narra algo de nosotros mismos. Podemos enfrentarnos a las piezas que desafían nuestras concepciones del arte sobre un suelo firme y ver qué tienen que decirnos. Pensamos que lo mostrado por el arte es verdadero, y no sólo una mera construcción arbitraria sin sentido. A menos que se demuestre que somos efectivamente cerebros en cubetas o nóúmenos kantianos, por el momento podemos pensar de esta manera.✕

Fuentes documentales

- Carroll, Noël, “Avant-Garde Art and the Problem of Theory” en *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Champaign, Estados Unidos, vol. 29, N° 3, otoño de 1995, pp. 1-13.
- _____. *On Criticism*, Routledge, Nueva York, 2009.
- Cross, Anthony, “Art Criticism as Practical Reasoning” en *British Journal of Aesthetics*, British Society of Aesthetics, Oxford, Reino Unido, vol. 57, N° 3, julio de 2017, pp. 299-317.
- Danto, Arthur Coleman, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 2014.
- _____. *Qué es el arte*, Paidós, Buenos Aires, 2013.
- Eaton, Marcia Muelder, *Merit, Aesthetical and Ethical*, Oxford University Press, Nueva York, 2001.

- Freeland, Cynthia, *But is it art? An introduction to art theory*, Oxford University Press, Nueva York, 2001.
- Kaufman, Daniel, “Normative Criticism and the Objective Value of Artworks” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, American Society for Aesthetics, Denver, vol. 60, Nº 2, octubre de 2002, pp. 151-166.
- Kivy, Peter, *De Gustibus. Arguing About Taste and Why We Do It*, Oxford University Press, Nueva York, 2015.
- Scott, Anthony Oliver, *Better Living Through Criticism. How to Think About Art, Pleasure, Beauty and Truth*, Penguin Books, Nueva York, 2016.
- Stecker, Robert, “Value in art” en Levinson, Jerrold (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Norfolk, Reino Unido, 2005, pp. 307-324.
- Zangwill, Nick, “Aesthetic Realism 1” en Levinson, Jerrold (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Norfolk, Reino Unido, 2005, pp. 63-79.