

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Arte como desrealización

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1649111> since 2018-02-09T12:50:35Z

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

## Arte como desrealización<sup>1</sup>

ALESSANDRO BERTINETTO

**Abstract:** The paper recognizes the failure of contemporary non-aesthetic theories of art and aims at recovering the phenomenological notion of derealization – which re-emerges in A. Danto's idea of the 'bracketing effect' of art –, in order to explain art and art-experience. The main point is that art makes us free from the 'real world' through an act of derealization that leads to the establishment of possible or fictional worlds different from the one we live in. Artworks are primarily imaginary, unreal objects, due to the fact that they interest us only for its appearance and as appearance. Therefore, art cannot be understood without the frame of a particular kind of experience that we can understand in terms of Kant's notion of disinterestedness. This notion is still productive to understand why art has a certain power to free us from the needs of reality, although through art we do have profound views of certain aspects of reality and our life. Some objections against Kant's theory of aesthetic disinterestedness are discussed and refused, in order to understand the transcendental significance of the aesthetic theory of art.

**Keywords:** Art, Derealization, Aesthetic disinterestedness, Aesthetic experience, Aesthetic appearance.

**Resumen:** El artículo reconoce la quiebra de algunas contemporáneas teorías no-estéticas del arte y trata de retomar la noción fenomenológica de desrealización – que reaparece en la idea de A. Danto del 'bracketing effect' del arte –, para explicar el arte y la experiencia del arte. La idea central es que la experiencia del arte nos libera del 'mundo real' mediante un acto de desrealización que conlleva el establecimiento de mundos posibles o ficcionales, que difieren del mundo en el cual vivimos. Las obras de arte son en primer lugar objetos imaginarios, irreales, debido al hecho que nos interesan tan sólo por su apariencia y como apariencia. Por lo tanto, el arte no puede ser comprendido fuera del marco de un tipo particular de experiencia, que podemos entender en los términos de la noción kantiana de desinterés. Esta noción es aún productiva para comprender porque el arte tiene cierto poder de liberarnos de las necesidades de la realidad, aunque a través del arte conseguimos visiones más o menos profundas de ciertos aspectos de la realidad y de la vida. Algunas objeciones en contra de la teoría de Kant del desinterés son discutidas y rechazadas, al fin de comprender el significado transcendental de la teoría estética del arte.

**Palabras claves:** Arte, Desrealización, Desinterés estético, Experiencia estética, Apariencia estética.

---

Fecha de recepción: 30 septiembre 2006. Fecha de aceptación: 24 octubre 2006.

1 Este artículo es parte del proyecto «*Derealización*»: para una teoría de los fenómenos artísticos, al cual he trabajado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia, gracias a la beca de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (Spain), Programa Nacional de ayudas para la movilidad de profesores de universidad e investigadores españoles y extranjeros (ref.: SB2004-0101). Una versión anterior del artículo ha sido discutida durante una conferencia organizada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia el día 8 de noviembre 2006. Mis sentidos agradecimientos por las preguntas, las críticas y las sugerencias están dirigidos a todos los participantes, y en particular a Francisca Perez Carreño, Eduardo Bello Reguera, Salvador Rubio Marco, María José Alcaraz León, Matilde Carrasco Blanco, José Lorite Mena, Angel García Rodríguez, Lilian Bermejo Luque.

## 1. Introducción

En el libro de *The Art Question*<sup>2</sup>, Nigel Warburton discute y critica una serie de respuestas a la pregunta ¿Qué es el arte?, que derivan de algunas teorías ofrecidas en el siglo XX por parte de filósofos anglosajones de corte sobre todo analítico. El autor desarrolla las distintas argumentaciones y llega a la conclusión que no es posible una teoría general del arte que nos proporcione una definición clasificatoria del arte, es decir, una definición que excluya elementos valorativos, y que nos indique la manera para distinguir, sin ninguna posibilidad de fallar, un objeto o un evento artístico de otros objetos o eventos en el mundo. La única solución, defiende Warburton, sería juzgar empíricamente cada vez el caso particular, a saber, preguntarse si el objeto particular que tenemos delante es o no una obra de arte. A mi entender, esta pretendida solución no es, sino una simple reiteración del problema. Efectivamente, si no disponemos de un criterio para juzgar el caso particular, no se ve como sea posible considerar algo como obra de arte. Estamos entonces ante un dilema: por un lado, todas las teorías sobre el arte que pretenden proporcionar una definición clasificatoria del arte, esto es, que nos digan cuales son las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, parecen no poder conseguir lo que se proponen; por el otro lado, sin un criterio general, es completamente arbitrario considerar un objeto particular como obra de arte o no. ¿Cómo salir de este *impasse*? La propuesta que quiero desarrollar es la siguiente: encontrar un criterio que nos permita hablar de algo como arte, sin que este criterio pretenda proporcionar condiciones necesarias y suficientes para definir de manera clasificatoria algo como arte.

## 2. El concepto de desrealización

Podemos encontrar este criterio, en la estética fenomenológica del siglo XX. Autores cuales J.-P.Sartre, N. Hartmann, R. Ingarden o M. Dufrenne, entre otros, conciben el arte bajo la idea de *desrealización*<sup>3</sup>: según ellos, la experiencia del arte nos aleja y libera del mundo real a través de un acto de desrealización, que consiste en el establecimiento de mundos diferentes del mundo real en el cual vivimos. En consecuencia, las obras de arte son primariamente objetos imaginarios, irreales, y no objetos del mundo real.

Roman Ingarden escribe por ejemplo:

«Nos inclinamos casi en creer en sus realidad [en la realidad de las obras de arte], y sin embargo, debido a la actitud estética, no creemos en esta de manera completamente seria. Precisamente esta disposición hacía una aceptación de la realidad que no consigue nunca una seria consumación, que, para así decir, es siempre retirada al último momento, forma la naturaleza especial de la actitud estética, y conlleva su simulación única, que conseguimos en el ocuparnos en general de obras de arte y en particular de obras de arte literarias. ‘Real’,

2 N. Warburton, *The Art Question*, Cambridge 2003. Para una introducción a las contemporáneas teorías analíticas del arte vease N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

3 Hartmann utilizó en su obra el concepto de «Entwirklichung» para explicar la dimensión ontológica de la obra de arte en tanto que no sumisa a las leyes de la realidad de. Cf. N. Hartmann, *Aesthetik*, Berlin, De Gruyter, 1953. «Entwirklichung», que aquí traduzco con «desrealización» quiere decir literalmente *in-efectualización*.

pero no real en serio; arrebatador, pero no tan doloroso como en el mundo real ‘verdadero’, y sin embargo, sólo imaginativo.<sup>4</sup>

La realidad de las obras de arte, pues, no es la realidad de los objetos comunes del mundo real. Es una realidad imaginaria, una realidad ficticia. La obra de arte, en tanto que objeto estético, es –como defiende Nicolai Hartmann– la aparición para la aparición (*die Erscheinung für die Erscheinung*). En otras palabras, la obra de arte ofrece una experiencia, que llamamos estética, que surge poniendo ‘entre paréntesis’ la creencia natural en la realidad del mundo. Como Husserl, el padre de la fenomenología, escribió en una carta al dramaturgo Hugo von Hoffmanstahl<sup>5</sup>, la experiencia estética es una especie de aplicación no-filosófica del método fenomenológico, que consiste precisamente en poner fuera de juego la actitud existencial hacia las cosas, para captar sus esencias. Entonces –cito un estudioso español contemporáneo, G. Villar– «El arte es, en primer lugar, lo contrario de la realidad, es el lugar de la apariencia, de la ficción, de lo imaginario, de lo irreal en general. Y ese lugar siempre está liberado de los imperativos de la utilidad cotidiana, de la comunicación habitual, etc.; es, pues, el de lo extraordinario.»<sup>6</sup>

En las últimas décadas del siglo pasado, esta concepción de la experiencia estética proporcionada por el arte, experiencia que surge de la puesta entre paréntesis de la realidad existencial del mundo, ha recobrado nuevo impulso en los escritos del filósofo americano A. Danto, que ha hablado del efecto paréntesis del arte («bracketting effect»<sup>7</sup>). Según Danto, una obra de arte requiere una respuesta distinta de las que se merecen las cosas reales; delante de una obra de arte no actuamos de la misma manera con la cual actuamos delante de una cosa real; por ejemplo, delante de una obra de arte sentimos emociones, pero las emociones que sentimos nos hacen actuar de una manera diferente de la manera en la cual reaccionamos cuando las emociones se sienten en situaciones ‘reales’. Si por ejemplo estamos en el cine, asistiendo a la escena de un asesinato, no nos escapamos

4 R. Ingarden, *The Literary Work of Art* (1931), tr. eng. George G. Grabowicz, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 342: «We are then almost inclined to believe in their reality [the reality of artworks], and yet, due to the aesthetic attitude, we never believe this with complete seriousness. It is precisely this disposition for a reality acceptance that never reaches serious consummation, that is always held back at the last moment, as it were, that forms the special nature of aesthetic attitude and carries with its unique simulation we get from dealing with works of art in general and with literary works in particular. ‘Real’, yet not real in earnest; breathtaking, but never as painfully so as in the real world: ‘true’, and yet only ‘imagination’».

5 E. Husserl, *Brief an Hofmannsthal* (1906), in: *Sprache und Politik, Festgabe für Dolf Sternberger*, Hrsg. von C.J. Friedrich, Heidelberg, 1968.

6 G. Villar, *Las razones del arte*, Madrid, La balsa de la medusa, 2005, p. 171. Es muy interesante también como sigue el texto de Villar: «Un segundo rasgo es la negación de lo conocido en lo reconocido, la negación de las formas de percepción y del lenguaje que ya teníamos, y su sustitución por otras nuevas, desconocidas y extrañas que nos permiten ver el mundo con ojos nuevos y pensarlo con nuevas expresiones y palabras. Esta es la esencia de la experiencia estética, el proceso de apertura de mundo, este paso de lo viejo a lo nuevo, de lo conocido a lo desconocido. [...] Un tercer rasgo es la negación de algunas peculiaridades sociales dominantes. La obra de arte es negatividad y un enigma inconmensurable en un medio social que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil. El arte ripresenta lo heterogéneo, lo diferente, lo no idéntico, al decir de Adorno. Esa irreductibilidad tan chocante para la cultura científico-técnica o para la cultura normativa del derecho formal, es el antídoto contra toda pretensión de eliminar el disenso y la soberanía del individuo» (171-172). Lo que extraña, en este ensayo que pretende trabajar una estética pragmática, según la cual «[...] la experiencia del arte es la experiencia de las posibilidades de la experiencia» (p. 27), es que esta concepción del arte, como ‘negación de la realidad’, es decir, como desrealización, se acompañe a la crítica al concepto kantiano de desinterés, que según quien escribe es precisamente la justificación racional de la experiencia del arte como desrealización.

7 Cf. A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986; A. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, 1992.

corriendo, ni salimos a pedir ayuda gritando ‘socorro!’ por la calle, ni llamamos a la policía, sino que nos quedamos sentados, atrapados en la ilusión del drama, y a lo mejor empezamos a comer nuestras palomitas con mas mecánica e incontrolada compulsiva voracidad. Al revés, en los inicios de la época del cinematógrafo, cuando el público sentado en las salas se veía venir en contra a toda velocidad un tren, se salía corriendo para no ser aplastado por él: no reconocía pues la imagen como tal, la veía como algo real, y actuaba de manera correspondiente. En otras palabras, justamente porque el efecto de desrealización no se producía, el público no tenía una experiencia estética y no reconocía la obra de arte como obra de arte<sup>8</sup>.

El problema que me planteo es entonces: La idea de desrealización, entendida en términos de «efecto paréntesis», ¿es una buena manera para comprender el arte? ¿Capta efectivamente esta idea nuestra experiencia del arte? ¿Y podría incluso ayudarnos a definir el arte? En mi opinión, la idea de desrealización sí nos ayuda a comprender nuestra experiencia del arte. Sin embargo, no puede ser utilizada para definir el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes. Es decir, no puede ser considerada como una condición que todos los objetos o eventos tienen que satisfacer para ser obras de arte, ni como condición que garantiza que lo que la satisface es una obra de arte<sup>9</sup>. No es una condición necesaria ni suficiente para que algo sea una obra de arte, sino una manera para comprender lo que nos pasa a nosotros y lo que pasa con las cosas, cuando hablamos de las cosas en términos de obras de arte. No es una condición suficiente, porque puede haber otros fenómenos, que no sean obras de arte, que tengan esta característica; y tampoco me atrevería a decir que es una condición necesaria, porque si quisiéramos poner la cosa en términos de condiciones necesarias nos encontraríamos con una serie circular de definiciones. Efectivamente, una vez producida la definición «algo es una obra de arte, si está en conexión con una experiencia de desrealización», tendríamos que definir qué es la desrealización, y lo podríamos hacer en manera significativa únicamente presuponiendo saber lo que es una obra de arte: por ejemplo así «La experiencia de desrealización es una experiencia como la experiencia proporcionada por las obras de arte». Nos involucraríamos pues en una *petitio principii*.

Sin embargo, sin pretender ofrecer una definición en base a condiciones necesarias y suficientes, es preciso explicar lo que significa ‘desrealización’. Una posible argumentación para explicar la propiedad desrealizadora del arte podría ser la siguiente: se podría decir que las obras de arte tienen un estatuto ontológico deficiente. Se trataría de una versión un poco ingenua de la tanto discutida tesis de Platón, según la cual las obras de arte son copias de las copias del verdadero mundo real, que según Platón es el mundo de las ideas. Sin embargo –dejando a un lado la discusión de la tesis platónica, que es mucho más compleja (aunque solo sea porque lo que nosotros llamamos arte no coincide del todo con lo que Platón llamaba arte<sup>10</sup>)– este argumento platónico ingenuo no es válido.

- 
- 8 Esto quiere decir, que el público no lograba tener la actitud ‘correcta’ respecto a la película. Estoy de acuerdo con J. Searle and J.-M. Schaeffer: la diferencia entre representación ficcional y representación real es pragmática, más bien que semántica. Cf. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, Chapter III, § 5 (tr. es.: *¿Por que la ficción?*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2002).
- 9 Cf. S. Davies, *The Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 26-28. Una crítica, de corte wittgensteiniano, a la pretensión que se pueda definir el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes es ofrecida por R. Tilghman en *But is it Art? The Value of Art and the Temptation of Theory*, Oxford, Blackwell, 1984 (tr. es. de S. Rubio, *¿Pero es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005).
- 10 Cf. L. Wiesing, «Platons Mimesis-Begriff und sein verborgener Kanon», in L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2005, pp. 125-148. Una crítica de la censura platónica del arte es ofrecida en J.-M. Schaeffer, 1999, Chapter I, §§ 2 & 3.

Efectivamente, la experiencia de una obra de arte conlleva en línea general un ‘aumento’ –para así decir– de realidad. Es decir, mediante la experiencia de las obras de arte podemos comprender mejor el mundo en el cual vivimos, descubrimos aspectos de las cosas, que de otras formas se quedarían escondidos o borrosos. Vemos, o escuchamos, o tocamos, la realidad de manera diferente. Y la manera en la cual sentimos emociones en la experiencia de una obra de arte es diferente respecto a la experiencia emotiva en la vida real, también porque las emociones artísticas nos hacen conocer mejor –o desde otros puntos de vista– particulares géneros de emociones. No porque las emociones que sentimos delante o a través de una obra de arte no sean verdaderas emociones: son seguramente emociones reales, pero, precisamente por la manera en la cual son expresadas, son diferentes de las emociones que tenemos en la vida ‘normal’, ‘real’.

Por lo tanto, se podría decir que a través de las obras de arte experimentamos una realidad diferente, muchas veces un surplus de realidad. De manera análoga, si no consideramos la experiencia de las obras de arte, sino las obras como objetos o eventos espacio-temporales, no se puede negar que las obras de arte son objetos o eventos reales en el mundo. Sin embargo, lo que las obras de arte expresan, representan, presentan o significan tiene el sello de la irrealidad<sup>11</sup>. Lo que está ocurriendo a través de la obra de arte no está realmente ocurriendo: está ocurriendo tan sólo en tanto que representado o expresado: es decir, está únicamente apareciendo. La desrealización, así como acabo de describirla, es pues el efecto de la obra de arte *en tanto que* obra de arte<sup>12</sup>.

Según los partidarios de la estética fenomenológica, las obras de arte son objetos intencionales, que no podrían existir –en tanto que obras de arte–, sin la relación con sujetos percipientes, porque una obra de arte es sólo apariencia: su ser es únicamente la manera en la cual aparece a un espectador, a un lector, a un oyente. Es un objeto construido o un evento performado únicamente para aparecer. Sin embargo, la apariencia, es decir, el estatus ontológico de la obra de arte, no debe de ser entendida como ilusión perceptual, como engaño de los sentidos: no es ni privada, ni idiosincrásica; al contrario puede y es compartida intersubjetivamente<sup>13</sup>. Por lo tanto, la experiencia de desrealización generada por la obra de arte puede ser distinguida, por ejemplo, de los efectos alucinantes que pueden tener ciertas drogas<sup>14</sup>.

### 3. La experiencia estética del arte como desinterés

La estrategia que estoy tratando de desarrollar, con la ayuda de la noción fenomenológica de desrealización, es explicar lo que es una obra de arte, a través del particular tipo de experiencia

11 Cf. J. Mitscherling, *The aesthetic experience and the ‘truth of art’*, en «The British Journal of Aesthetics», 28, 1988, pp. 28-39.

12 Tomo la expresión «en tanto que obra de arte» en el sentido de Nelson Goodman (véase. N. Goodman, «When is Art?», en N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1978, pp. 57-70). Por ejemplo, una pintura es un artefacto, del cual se puede gozar como obra de arte, pero podría ser utilizado también como capa o como tabla de planchar. Al final del artículo, volveré sobre esta posible utilización de una obra de arte.

13 Cf. M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006, p. 11.

14 Esta objeción puede ser dirigida en contra de la teoría del arte de J.-P. Sartre. (Cf. J.-P. Sartre, *L’Imagination* (1936), Paris, PUF, 1989<sup>3</sup>). Según Sartre, la verdadera obra de arte no es la cosa real que solemos indicar como obra de arte, sino la ‘imagen’ que de ella tiene en su mente el sujeto que la percibe. Tal teoría tiene muchos inconvenientes que es preciso evitar. En particular, sería imposible referirse a la misma cosa como obra de arte: cada individuo se construiría su propia obra de arte (no su propia interpretación de la única obra de arte) en su propia mente y esto convertiría la experiencia del arte en una experiencia no condivisible, solipsística, y no comunicable. El arte sería un simple instrumento para suscitar visiones paranoides idiosincrásicas.

que ella provoca. Se trata de una jugada tradicional: tradicionalmente –o mejor dicho, en ciertas tradiciones filosóficas, especialmente a partir del siglo decimoctavo, cuando nace la estética como una disciplina filosófica, que es por un lado teoría de los sentidos y por el otro teoría del arte–, el arte ha sido definido o mejor dicho ha sido explicado por el particular tipo de experiencia que genera.

Una obra de arte –así como ha defendido G. Genette– es un objeto con función estética, es decir, un objeto, o un evento, que está hecho o ejecutado con el propósito de proporcionar una experiencia estética<sup>15</sup>. Y es justamente esta particular experiencia que es la experiencia estética, la que los fenomenólogos del siglo pasado –e yo con ellos– intentan explicar a través de la noción de desrealización.

El debate sobre la noción de experiencia estética es, sin embargo, muy intenso. Hay muchas interpretaciones distintas del concepto mismo de experiencia estética. Por ejemplo la de J. Dewey, según el cual estética es cualquier experiencia exitosa; o la noción que M. Beardsley tiene de la experiencia estética como unidad, complejidad e intensidad<sup>16</sup>. Desde mi punto de vista, sin embargo, es más interesante y productivo comprender la experiencia estética a través de los conceptos de *distancia* y *desinterés*, como hacen algunos teóricos más o menos contemporáneos (E. Bullough, J. Stolnitz, G. Genette, entre otros<sup>17</sup>), retomando ideas de grandes pensadores del pasado como Shaftesbury, Addison, y sobre todo Kant. Si logramos entender estos conceptos, entonces podremos comprender también la noción de experiencia estética. Y si entendemos la noción de experiencia estética tendremos un buen criterio para comprender objetos y eventos como obras de arte.

Sin embargo, hoy en día los críticos de la noción de experiencia estética parecen prevalecer. Por ejemplo, es bien conocido que uno de los filósofos del arte más importantes del panorama actual, G. Dickie, considera el concepto de experiencia estética como un ‘mito’, es decir como una invención de ciertos filósofos que no tiene suficientes justificaciones racionales ni fundamentos empíricos compartidos<sup>18</sup>. Y su crítica pivota precisamente en el rechazo de la noción de desinterés. Según Dickie, la noción de desinterés no puede explicar nuestra experiencia del arte, porque, cuando tenemos experiencia de una obra de arte normalmente estamos muy interesados en el objeto artístico. G. Genette –según yo creo, con razón– ya ha demostrado que la crítica de Dickie a la noción de desinterés depende de una confusión entre el trabajo del crítico de

15 G. Genette, *L'Œuvre de l'art. I. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p 10 (cf la tr. es. *La obra de arte. II. La relación estética*, Barcelona, Lumen 2000). Una discusión de la noción de experiencia estética es ofrecida por B. Dziemidok, en el artículo *Controversy about the aesthetic nature of art*, en «The British Journal of Aesthetics», vol. 28, 1988, pp. 1-18.

16 Cf. J. Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books (1934); ahora en: *The Collected Works of John Dewey*, ed. by J.A. Boydston, 37 voll. (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967-1991). Cf. M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), II ed. Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 1981; M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.

17 Cf. E. Bullough, *Psychical 'Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle*, en: «British Journal of Psychology» Vol. 5, 1912, pp. 87-98 and 108-117; J. Stolnitz, «The Aesthetic Attitude», en J. Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism* (New York, Houghton Mifflin, 1960, pp. 32-42); J. Stolnitz, *On the Origin of 'Aesthetic Disinterestedness'*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 20, 1961, pp. 131-144 (estos artículos están reeditados en G. Dickie & R. Sclafani (eds.) *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York, St. Martin's Press, 1977).

18 G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, en «American Philosophical Quarterly», Vol. 1, 1964, pp. 56-65 (publicado también en G. Dickie & R. Sclafani (eds.) *Aesthetics: A Critical Anthology* (New York, St Martin's Press, 1977). Cf. <http://users.ox.ac.uk/~scat2183/Unkantian.PDF#search=%22george%20dickie%20myth%20aesthetic%22>.

arte y la apreciación del arte de la gente común<sup>19</sup>. Sin embargo, la jugada de Dickie tiene una motivación estratégica: él necesita juzgar la experiencia estética, explicada a través de la noción de desinterés, como un mito, para soportar su teoría institucional del arte, según la cual, lo que decide si un objeto o un evento es una obra de arte o no, no es la experiencia que tal objeto o evento proporciona, sino las prácticas y los agentes del «mundo del arte», que confieren a un objeto el estatus de obra de arte. No me detengo en la discusión de esta teoría, que ha sido por su parte ya bastante discutida en los últimos cuarenta años, sobre todo porque su argumentación es claramente y además conscientemente circular. Puedo sin embargo añadir que me sitúo entre aquellos que consideran esta teoría como una defensa de los intereses del mercado del arte y del arte como mercancía<sup>20</sup>. Lo que me parece importante ahora es subrayar que la crítica de Dickie tiene en común con otras críticas a la noción de experiencia estética entendida a través del concepto de desinterés –como las de A. Berleant<sup>21</sup> y N. Carroll<sup>22</sup>– el hecho de considerar el concepto de desinterés en términos psicológicos.

Voy pues a resumir, permitiéndome cierta generalización, la argumentación de Dickie, Berleant y Carroll en contra de las nociones de distancia y desinterés. Estas nociones constituirían un obstáculo a la comprensión estética, porque la atención muy intensa, que es requerida por la apreciación de las obras de arte, no requiere el aislamiento del objeto o evento artístico de la vida real, ni la exclusión de sus propósitos, funciones y finalidades. En todo lo que es ocasión de experiencia artística hay elementos funcionales o elementos que tienen que ver con la realidad social, histórica, económica, etc. en la que vivimos. Según estos filósofos, el desinterés y la distancia son pues maneras decepcionantes de describir nuestra experiencia del arte, porque reducen la situación estética al dualismo psicológico de sujeto percipiente y objeto percibido: esta sería una solución equivocada al problema de la comprensión de la experiencia de la obra de arte, porque excluye la dimensión social del arte para conseguir una comprensión universal de los fenómenos artísticos, la cual es imposible, en tanto que abstracta de la vida real.

Según creo, esta crítica en contra de la noción de desinterés, esta crítica en contra de la noción de experiencia estética, descansa sobre un fundamental malentendido<sup>23</sup>. La manera con la cual estos autores explican la noción de desinterés demuestra que ellos nos entienden el significado kantiano de desinterés, que no es psicológico, sino transcendental. Es decir, tiene que ver con las condiciones de posibilidad de la experiencia estética, no con un tipo particular de experiencia psicológica. Kant utiliza la noción de desinterés para explicar que tener una experiencia estética significa no estar interesado en la existencia del objeto, sino tan sólo en la manera en la cual esto aparece, es decir en su *forma*. Para decirlo de otra manera, estamos interesados en el objeto (o en la ejecución) sólo *en tanto que representación, en tanto que imagen o espectáculo*. La idea kantiana es que el placer que nos ofrece una obra de arte o también un objeto de la naturaleza es desinteresado, y por lo tanto estético, si su existencia no está en conexión con un deseo, es decir, si no tiene nada

19 G. Genette, *L'Œuvre de l'art. II. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, pp. 39-40.

20 He criticado esta consciente circularidad de la teoría de Dickie como ideológica en el artículo: *Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst*, en C. Asmut (Hrsg.), *Leiblichkeit, Interpersonalität, Anerkennung. Transzendentalphilosophie und Person*, Bielefeld, Transcript, 2007.

21 A. Berleant, *Beyond Disinterestedness*, en «The British Journal of Aesthetics», Vol. 34, 1994, pp. 242-254.

22 N. Carroll, *Aesthetic Experience revisited*, en «The British Journal of Aesthetics» Vol. 42, 2002, pp. 145-168.

23 Una crítica a la caracterización de la experiencia estética ofrecida por Carroll es la de Robert Stecker (*Aesthetic Experience and Aesthetic Value*, en «Philosophy Compass» 1, 2006, pp. 1–10), que defiende una teoría estética del arte que entiende el arte como algo valuable por sí mismo.



que ver con la existencia real. En otras palabras, el placer estético no satisface ningún deseo real. Entonces el desinterés no tiene nada que ver con el estado mental consciente de *estar interesado en* o *encontrar algo interesante*, estado mental que estaría opuesto al *estar aburrido* o *encontrar algo aburrido*<sup>24</sup>. Kant efectivamente escribe: «Se quiere saber tan sólo si esa representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación.»<sup>25</sup>

Lo que defiende, entonces, es que hay un claro nexo conceptual entre la idea fenomenológica de desrealización y el concepto de desinterés estético (o de distancia estética).

Seguramente una experiencia estética puede tener, y normalmente tiene, funciones y significados cognitivos, sociales, psicológicos, morales, etc. Sin embargo, *en tanto que* experiencia estética, es desinteresada en sentido kantiano: no nos importa si lo que está representado, expresado, presentado o performado sea real o no. Nos importa únicamente la apariencia. Sin embargo, al definir el arte mediante este concepto de experiencia estética, no negamos que el arte puede tener función y/o contenido social, psicológico, moral, político, cognitivo. Pero el arte desenvuelve funciones sociales, morales, cognitivas, etc. sólo si es considerado de la manera apropiada y la manera apropiada es la estética, es decir con distancia. La ‘distancia’ a través de la cual se percibe algo como una obra de arte no es de tipo psicológico, sino semántico<sup>26</sup>. Es decir: no se trata de no estar interesados en el objeto, sin prestarle atención. Al contrario, se trata de prestar al objeto una atención particular, que tiene que ver no con el potencial informativo que el objeto pueda tener, sino con su potencial significante<sup>27</sup>. Es decir, no nos interesa el carácter informacional, a saber, el hecho que la novela, la representación, la película, es sobre algo en el mundo real, lo cual inhibe las funciones artístico-estéticas para satisfacer funciones no-estéticas. Lo que nos importa es el potencial significante, que está en conexión con las propiedades formales y aspectuales de lo que experimentamos y tiene un efecto distanciante. Esto no quiere decir que la experiencia en cuestión no tenga que ver con conocimientos o contenidos de algún tipo, sino, simplemente, que no está causada por estos conocimientos y contenidos. Podemos aclarar la cosa con un ejemplo: lo que nos interesa en un telediario o en un periódico es que nos informe sobre el mundo. Lo que nos importa es que nos cuente como están los hechos, aunque, claro está, cada telediario o periódico nos cuenta los hechos desde la perspectiva política, económica, social del grupo editorial que lo publica, y en base a esta perspectiva elige los hechos que nos quiere contar. Nos importan menos los aspectos estéticos de la manera en la cual las noticias son presentadas, aunque podamos reflexionar sobre el modo en la cual ciertos rasgos estéticos son utilizados para apoyar de manera más o menos subliminal ciertas interpretaciones de los hechos. Al revés, en una novela, también en una novela realista, no nos importa –en primer lugar– que los eventos de los cuales habla la novela hayan o no acontecido realmente. Lo que nos importa es la narración de los eventos, los eventos contados y la manera en la cual se nos cuentan estos eventos. Y el hecho que un evento haya ocurrido realmente nos importa únicamente si desenvuelve un papel en el conjunto de la obra de arte. Es verdad que

24 Véase N. Zangwill, *Unkantian Notions Of Disinterest*, en «*British Journal of Aesthetics*», Vol. 32, 1992, pp. 149-152; Ahora también en P. Guyer (ed.) *Essays on Kant's Critique of Judgement* (URL: <http://users.ox.ac.uk/~scat2183/Unkantian.PDF#search=%22george%20dickie%20myth%20aesthetic%22>).

25 I. Kant, *Crítica del Juicio*, tr. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (V ed.), § 2, p. 133.

26 Aunque el origen de la diferencia entre el potencial informativo y el potencial significante sea pragmático, es decir, dependa de la actitud que tomemos respecto al contenido semántico.

27 R. Lind (*The Aesthetic Essence of Art*, en «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», Vol. 50, 1992, pp. 117-129) diferencia al respecto entre «significant meaning» y «informative meaning».

podemos buscar en una novela informaciones sobre el mundo, es decir, la podemos utilizar, por ejemplo, como documento de una época; pero de esta manera no la consideramos como una obra de arte, sino como fuente de información. Paralelamente, es verdad que los elementos cognitivos nos ayudan a disfrutar de manera más satisfactoria de la obra de arte, pero no nos acercamos a la obra de arte *en tanto que obra de arte* para conseguir informaciones sobre estos elementos cognitivos, sino para disfrutar estéticamente de la obra de arte, incluidos sus elementos cognitivos. Es decir, hay una intencionalidad estética en la recepción de la obra de arte, que es reclamada –por así decir– por la obra misma.

Si así están las cosas, no hay entonces ninguna contradicción en considerar la experiencia estética como simultáneamente desinteresada y simpatética, como por el contrario defiende N. Carroll<sup>28</sup>. El desinterés no excluye –por el contrario implica– la atención psicológica a las propiedades estético-perceptuales, es decir a propiedades que el objeto o el evento artístico posee únicamente en relación con el sujeto que tiene la experiencia y que comparte esta experiencia con otros sujetos. Además, la producción intencional del objeto artístico o de la performance presupone que el objeto es para ser exhibido, para aparecer.

Puedo explicar con otro ejemplo lo que quiero decir. Una moto Ducati tiene muchas propiedades<sup>29</sup>: algunas de ellas son estéticas. Si consideramos sólo las propiedades estéticas, es decir, las propiedades que conciernen únicamente a su apariencia, con el propósito de ser apreciada, entonces la miramos como obra de arte, y la juzgamos de manera artística. Pero esto significa poner entre paréntesis otras cualidades importantes de la moto como objeto existente, propiedades que conciernen por ejemplo su importancia como *status symbol*, como objeto social, como medio de transporte, etc. Si la consideramos como obra de arte, tenemos que aislar sus propiedades estéticas: lo podemos hacer exhibiéndola en un museo o simplemente mirándola sin considerar su función como *status symbol*, como medio de transporte, etc., y prestando atención únicamente a sus propiedades aspectuales, fenoménicas. Esto significa desrealizarla de tal manera que no estamos interesados en su existencia como objeto funcional, sino simplemente en su apariencia.

En la experiencia estética de la obra de arte, tenemos entonces dos ‘movimientos’ desrealizados. Por un lado, el objeto artístico es un objeto que suscita un efecto desrealizante, trasladándonos –por expresarme con una metáfora– a la dimensión de la apariencia, de la ficción, de los mundos ficcionales; por lo tanto, nos conduce lejos de la vida real, porque tiene el sello de la desrealización o de la irrealización: es un objeto que es sólo para ser mostrado. Por otro lado, se disfruta estéticamente de algo, sólo si se considera exclusivamente su apariencia, es decir, sólo si el objeto es intencionalmente desrealizado, de manera que pierda las funciones que tiene en el mundo real y que se preste atención sólo a su apariencia<sup>30</sup>.

En este sentido, debido a su efecto desrealizador, podemos decir con filósofos como Schopenhauer y Marcuse, que el arte sirve a la causa de la liberación humana, porque está separado

28 N. Carroll, *Art and the Domain of the Aesthetics*, en «British Journal of Aesthetics», Vol. 40, 2000, pp. 193-208.

29 Tomo el ejemplo del artículo de D. Matravers, *The Institutional Theory: a Protean Creature*, en «The British Journal of Aesthetics» Vol. 40, 2000, pp. 242-250.

30 Respecto a la relación entre atención estética y apreciación estética estoy de acuerdo con G. Genette. Según el, «[...] l'attention aspectuelle est une condition, nécessaire mais non suffisante, de la relation esthétique, la quelle ne s'établit qu'en la présence d'une autre condition: l'appréciation esthétique – ou peut-être, plus précisément ou plus simplement, la *question* de l'appréciation esthétique. En sorte que l'attention esthétique serait définie comme une attention aspectuelle animée par, et orientée vers, une question d'appréciation – ou, ce qui revient au même, comme une question d'appréciation [...] posée sur la base d'une attention aspectuelle [...]» (G. Genette, *L'Œuvre de l'art. II. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 16).

de los procesos de la realidad y adquiere un significado y una verdad propia<sup>31</sup>. No sólo la música instrumental pura, como defiende el filósofo contemporáneo de la música Peter Kivy<sup>32</sup>, sino el arte *en tanto que* arte genera el vislumbrar de la liberación de la realidad y una nueva dimensión de la realidad, justamente porque la razón de su ser es «ser apariencia». El arte –si es tal– nos enfrenta con la irrealidad, nos libera de la realidad, nos abre mundos ficcionales y abre formas de comunicación y de sociabilidad distintas e innovadoras respecto a las modalidades comunicativas no artísticas<sup>33</sup>. El hecho de que el arte sea, ontológicamente, fuerza de ruptura se debe –según Marcuse– precisamente a la *forma estética*, es decir, a la transformación de un contenido en una totalidad autosuficiente, en virtud de la cual el arte remodela el lenguaje, la percepción, la comprensión comunes, se aleja de la realidad, y adquiere una verdad propia. Forjando un mundo distinto, autónomo, respecto del mundo real, el arte abre el contraste entre realidad y apariencia. Su potencial político, subversivo y educativo descansa, pues, en su estructura ontológica de apariencia y autonomía.

#### 4. Conclusión: ¿Rembrandt o tabla de planchar?

En este artículo he tratado de retomar la noción fenomenológica de desrealización para explicar el arte y la experiencia del arte. He tratado de mostrar que el arte puede ser explicado como desrealización, porque el objeto artístico nos interesa por su apariencia. Por lo tanto, el arte no puede ser comprendido fuera del marco de un tipo particular de experiencia, que podemos entender en términos de distancia y desinterés. Distancia y desinterés son nociones que pueden ser aún productivas para comprender porque el arte tiene cierto poder de liberarnos de las necesidades de la realidad, aunque a través del arte conseguimos visiones más o menos profundas de ciertos aspectos de la realidad.

Esta concepción del arte tiene, a mi manera de ver, algunas ventajas significativas:

- 
- 31 Sobre la cuestión, me permito señalar mi artículo *Arte, experiencia estética y liberación*, que aparecerá en las «Actas del I Encuentro de filosofía de la fundación Casa Pintada *La educación estética: arte moderno y democracia*», en el num. 8 de la revista de Filosofía «Espinosa».
- 32 Cf. P. Kivy, *Philosophies of Arts: A Study in Differences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. N. Zangwill (*Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?*), en «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», Vol. 60, 2002, pp. 111-137) critica la idea de Kivy de las diferencias entre las artes a partir de una defensa de la teoría estética del arte.
- 33 En el presente contexto prefiero la noción de *mundos ficcionales* respecto a la noción de *mundos posibles*. K. Walton diferencia entre los conceptos de mundo ‘ficcional’ y ‘posible’, argumentando que un mundo *posible* puede ser ficcional pero también real y necesita algunas características, que no son todas ficcionales; un mundo *ficcional* puede ser posible, pero también imposible, y no es real (cf. K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Ma) – London, Harvard University Press, 1990). Esta distinción es defendida también por D. Lewis (*Truth in fiction*, en «*American philosophical quarterly*», XV, 1978, pp. 36-46), L. Dolezel (*Mimesis and possible worlds*, en «*Poetics today*», vol. 9, n.3., 1988, pp. 475-496), R. Howell (*Fictional objects: how they are and how they are not*, en «*Poetics*», VIII, 1979, pp. 129-178), y J.-M. Schaeffer (1999, Chapter III, § 5): en general se argumenta que los mundos ficcionales, a diferencia de los mundos posibles, pueden ser incompletos, semánticamente no homogéneos y pueden ser producidos sin ningún procedimiento formal de corte restrictivo. Sin embargo la distinción puede ser entendida más bien como borrosa: por ejemplo, G. Villar (*Las razones del arte*, Madrid, La balsa de la medusa, 2005) defiende la dimensión desrealizadora del arte por su poder de crear ‘mundos posibles’ (véase también E. Franzini, *Arte e mondi possibili*, Milano, Guerini, 1994).

- Proporciona una comprensión del arte en general, no sólo del arte del así llamado ‘sistema de las artes’ (que se desarrolla históricamente a partir del siglo XVIII)<sup>34</sup>; es decir, puede ayudarnos a comprender las pinturas de las cuevas prehistóricas, así como la música dodecafónica, la *body art*, el *happening* y el arte conceptual.
- Entonces puede hacernos entender cómo también un objeto cualquiera puede ser considerado una obra de arte. Es decir, ofrece una explicación al problema de los *ready-mades*, más eficaz de la proporcionada por la teoría institucional.
- Ofrece una manera de comprender los fenómenos artísticos, también si se considera –como hacen los postmodernos– que vivimos en una época de estetización, en la cual toda la experiencia padece un proceso que convierte cualquier acontecimiento en espectáculo, cualquier objeto en imagen, de manera tal que tendencialmente se borraría la diferencia entre arte y vida. Según la tesis que he defendido son pues artísticas sólo aquellas prácticas que no se dejan arrastrar por la pretendida equivalencia entre arte y vida.
- En fin, nos proporciona una manera para huir del acoso del mercado del arte y salir de las restricciones de la historia del arte, sin rechazar esta historia y sin olvidar de manera irreflexiva e ingénuo que el arte ha sido siempre –inevitablemente– un producto social, obviamente en conexión con las relaciones económicas y posee un valor económico, un precio, además de su valor artístico.

Sin embargo, tengo al fin que admitir que el concepto de desrealización es vago. Presupone la definición del concepto del cual surge, es decir, el concepto de realidad. Y definir qué es la realidad es una tarea complicada. Así que explicar un concepto vago, pero intuitivamente compartible, como el concepto de arte, mediante un concepto más vago y extraño como el concepto de desrealización podría parecer como una extrategia completamente equivocada. Si mi intención hubiera sido la de proporcionar condiciones necesarias y suficientes para definir qué es una obra de arte, esta objeción hubiera encontrado su blanco. Pero, mi intención no es la de proporcionar estas condiciones y creo, al contrario, que tales condiciones precisamente en el caso del arte no se pueden proporcionar. No creo pues que sea posible, ni productivo, intentar encontrar una definición clasificatoria de las obras de arte, como podemos encontrar definiciones clasificatorias de otros objetos, conceptos, y estados de cosas. Decir que algo es una obra de arte significa conferir a este objeto o evento un particular status. Significa reconocer su valor estético. Entonces, la distinción entre definiciones clasificatorias y definiciones valorativas no puede funcionar en el caso de objetos como obras de arte, cuyo *ser en sí* depende del valor que tienen *para nosotros*. Es decir: comprender algo como arte significa adplicar no un juicio determinante, sino lo que Kant llamó juicio reflexionante: se trata de reflexionar sobre el sentimiento que el objeto o el evento suscita en el sujeto, en tanto que –por su forma– corresponde a una finalidad indeterminada, una finalidad universal-intersubjetiva que no es dada, sino que tiene que ser buscada a partir del caso particular. No tenemos una regla universal, en relación a la cual determinamos el caso particular; sino que tenemos sólo casos particulares, juzgados a partir de sus capacidad de dar lugar a una experiencia intersubjetivamente compartida que llamamos estética. Así, podemos comprender la experiencia estética como una

---

34 Véase P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, en «Journal of the History of Ideas», voll. 12, 1951, pp. 496-527, and 13, 1952, pp. 17-46; L. Shiner, *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2001 (tr. es. *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, Barcelona, 2004).

especie de «condición de *background*»<sup>35</sup> de la experiencia del arte y, en este marco, la noción de desrealización y sus correlatos (abertura de mundos posibles, distancia, desinterés) parece ser una buena manera para interpretar nuestra experiencia del arte como una experiencia estética.

Una vez M. Duchamp<sup>36</sup>, anticipando la teoría funcionalista de N. Goodman<sup>37</sup>, según la cual una obra de arte es tal sólo si es considerada como tal, es decir de manera estética<sup>38</sup>, dijo que utilizar un cuadro de Rembrandt como una tabla de planchar sería el gesto igual y contrario de la exhibición de un pissoir en tanto que obra de arte. Mi personal opinión es que es preferible considerar y utilizar los Rembrandt como obras de arte, es decir contemplarlos estéticamente, sin convertirlos en tablas de planchar. A menos que, debido a algún evento catastrófico, cuya asombrosa violencia y espantosa amplitud cósmica no logro, ni tampoco quiero, imaginar, el cuadro de Rembrandt se convirtiera en nuestra única posible tabla de planchar, y entonces, puestos ante el dilema de si utilizar al Rembrandt como tabla de planchar, corriendo riesgos muy concretos de destruirlo, o ir por ahí con la camisa arrugada, tuvieramos el valor, o la arrogancia, de considerar una experiencia más satisfactoria, en este mundo tan arruinado por esta misteriosa catástrofe, la proporcionada por la camisa planchada, que aquella que se supone tendría que suscitar el cuadro de Rembrandt. Esta sí sería la verdadera muerte del arte. Pero poco importaría: dada las circunstancias en las cuales se encontraría un semejante mundo real, a nadie le haría gracia aguantar más desrealización.

---

35 Cf. R. Schusterman, *The End of Aesthetic Experience*, en «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 55, 1997, pp. 29-42.

36 M. Duchamp, «Ready-Mades», en H. Richter, *DADA: Art and Anti-Art*, New York and Toronto, Oxford University Press, 1978, p. 89.

37 See. N. Goodman, «When is Art?», en N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1978, pp. 57-70 (tr. es., «¿Cuándo es arte?», en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990).

38 La tesis de Goodman es sin embargo más complicada. Él defiende que, por un lado, un cuadro de Rembrandt deja de ser obra de arte si utilizada por ejemplo para tapar una ventana rota; pero, por el otro lado, afirma que la pintura de Rembrandt sigue siendo una obra de arte. Según yo creo, si el cuadro de Rembrandt funciona *únicamente* como tapa para cubrir una ventana, entonces deja de ser obra de arte, porque ya no es mirado cómo tal.