

# ¿QUÉ ES EL ARTE Y QUÉ CONSTITUYE EL VALOR ARTÍSTICO? ALGUNAS APORTACIONES A PARTIR DE LA TEORÍA DE LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA DE JON ELSTER<sup>1</sup>

JORDI TENA SÁNCHEZ  
Universitat Atònoma de Barcelona

INDIRA CENTELLAS

RESUMEN: El presente artículo se basa en la teoría de la creatividad artística de Jon Elster para tratar de ofrecer un esbozo de definición del concepto de arte, así como las bases para una teoría del valor artístico. Se sostiene que una obra de arte es una creación humana realizada con la intención de provocar una experiencia estética, así como que el principal valor de una obra de arte radica en su capacidad para producir emociones estéticas y no estéticas. Dicha concepción pone en dificultades a algunas importantes formas de arte contemporáneo, como el arte conceptual.

PALABRAS CLAVE: Teoría del arte; arte contemporáneo; posmodernismo; emociones estéticas; valor estético.

## *What are art and artistic value?*

### *Some contributions based on Jon Elster's theory of creativity in the arts*

ABSTRACT: This paper, building on Jon Elster's theory of creativity in the arts, tries to offer a draft of a definition of art as well as the basis for a theory of artistic value. It is argued that a work of art is a human creation made with the intention of inducing an aesthetic experience, as well as that the main value of a work of art consists on its capacity to produce aesthetic and non-aesthetic emotions. This conception implies some serious difficulties for some important forms of contemporary art, as conceptual art.

KEY WORDS: Art theory; Contemporary art; Postmodernism; Aesthetic emotions; Aesthetic value.

## INTRODUCCIÓN

El concepto de arte ha generado una gran controversia en las últimas décadas, tanto en lo que respecta a su definición como a la identificación de criterios de valor artístico. La postura mayoritaria, defendida por los teóricos posmodernos, ha sido que el arte no se puede, ni se debe, definir (o que, a lo sumo, lo único que se puede ofrecer es una definición de tipo constructivista que sostenga que arte es aquello que un determinado sujeto colectivo —como el «artworld»— considere arte) ni valorar objetivamente y universalmente. En general, los intentos de ofrecer una definición *sustantiva* y unos criterios de valoración del arte son hoy minoritarios y se suelen

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha beneficiado de la concesión de un proyecto de I+D financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), con referencia PID2019-107589GB-I00.

considerar infructuosos o incluso nocivos. Esta postura se resume en el famoso credo posmoderno según el cual, en arte, *anything goes*.

A riesgo de ser tachados de *premodernos*, en este trabajo sostendremos que esta postura es errónea. Permítasenos decir en esta introducción que, además, consideramos que la situación actual es indeseable a todos los niveles. Piénsese en las consecuencias que tendría aceptar realmente que el arte no puede ser definido ni valorado. Deberían desaparecer los museos y galerías, determinadas profesiones como la de crítico o marchante de arte y, por supuesto, deberían eliminarse las políticas (y subvenciones) de promoción del arte y clausurarse los departamentos de Historia del Arte. ¿Cómo puede estudiarse, promocionarse o financiarse una cosa que no se sabe qué es? ¿Cómo podemos decidir qué debe ser expuesto en los grandes museos y estudiado en las facultades si no existen criterios para distinguir las obras maestras de las mediocridades? Si esto no ha sucedido es porque, *de facto*, en todos esos ámbitos los individuos actúan en base a nociones intuitivas y no explícitas sobre lo que es arte y lo que es buen arte<sup>2</sup>. No obstante, mantener este estado de cosas no ha salido gratis y, desde nuestro punto de vista, la actual situación de confusión se encuentra tras la crisis y pérdida de peso y reconocimiento social que en las últimas décadas se viene produciendo en el campo del arte de élite y de los críticos de arte, así como en el mundo académico de las humanidades<sup>3</sup>.

Desde luego, no será este trabajo el que solucione los problemas señalados y ofrezca una definición y una teoría del valor artístico que hayan de generar consenso en el mundo del arte durante las próximas décadas. No obstante, sí que pretende ser una modesta aportación en esa dirección. El artículo se basa en la teoría de la creatividad de Jon Elster. Elster es uno de los teóricos sociales más destacados de la segunda mitad del siglo XX y la primera parte del XXI y su trabajo ha sido enormemente influyente en el ámbito de las ciencias sociales<sup>4</sup>, no obstante, sus aportaciones en el ámbito de las humanidades, a nuestro juicio, merecerían una mucho mayor atención<sup>5</sup>. En sus trabajos, el noruego no pretende elaborar una definición de arte ni desarrollar una teoría del valor artístico o estético, sino más bien estudiar el proceso de creación artística. No obstante, su teoría contiene las bases de una definición del arte y un esbozo de teoría del valor artístico. En el presente trabajo trataremos de presentar explícitamente ambos elementos y de defender que constituyen un buen punto de partida para una discusión analíticamente rigurosa en este terreno.

El resto del trabajo se organiza como sigue. En el siguiente apartado se presenta la controversia actual acerca de la definición del arte. En el tercer apartado se hace lo propio con el debate acerca de lo que debería considerarse (si algo) el *valor artístico*. En el cuarto apartado se presentan las aportaciones de Jon Elster y se discute la definición de arte y el esbozo de teoría del valor que se deriva de las mis-

<sup>2</sup> Otra posibilidad sería la mera hipocresía. Todos saben la verdad del fraude pero actúan como si no la supiesen: creen que no hay criterios de valor, y que todo es una farsa, pero no actúan en consecuencia.

<sup>3</sup> Véase PINKER (2003 [2002]: 586) para una breve descripción de dicha crisis.

<sup>4</sup> Para una panorámica, véase NOGUERA y TENA-SÁNCHEZ (2013).

<sup>5</sup> Una excepción en este sentido es OSBORNE (2011).

mas. En el quinto se exploran algunas consecuencias que aceptar las concepciones defendidas tendría para algunas importantes manifestaciones del arte *moderno* y *posmoderno*. Finalmente, el trabajo se cierra con un apartado de conclusiones en el que se abordan de manera tentativa algunas cuestiones que van más allá de los temas discutidos en el trabajo.

## 1. LA CONTROVERSIA EN LA DEFINICIÓN DEL ARTE

### 1.1. Algunas consideraciones previas sobre la estrategia a seguir para definir el arte<sup>6</sup>

Contra lo que en ocasiones se supone en buena parte de las humanidades y las ciencias sociales, contar con definiciones precisas de los conceptos que se utilizan es una condición necesaria fundamental para el avance de cualquier disciplina académica. Entre otros importantes problemas, los conceptos mal definidos vician las teorías en que están incluidos, mientras que las definiciones precisas permiten la inteligibilidad de las teorías, hacen posible la comunicación exitosa entre los investigadores, y facilitan la replicación de investigaciones y resultados. Por otro lado, la existencia de acuerdo en torno a las definiciones de los conceptos empleados permite evitar las insustanciales discusiones sobre palabras o etiquetas. La definición de un concepto debe permitirnos discernir de forma precisa, sistemática y rigurosa (no de forma intuitiva o subjetiva) que casos caen dentro del concepto definido y que casos no lo hacen. Dicho de otro modo, una definición debe ofrecer criterios que nos permitan establecer de forma *epistémicamente objetiva* si un determinado caso constituye o no una muestra del tipo definido.

Como argumentara Hempel (1952), una definición propiamente dicha es una definición *sustantiva*, esto es, trata de identificar algún tipo de propiedad compartida por toda una serie de fenómenos y que justifica que sean englobados por un mismo concepto teórico. La estrategia de definición de conceptos más habitual en ciencia consiste en la identificación de *clases naturales*. Los elementos que forman una clase natural comparten *todos* ellos y *solo* ellos una serie de propiedades necesarias y suficientes que permiten identificarlos como miembros de esa clase. Suele afirmarse que las clases naturales «cortan la realidad por sus junturas». Esto es, su existencia es objetiva y no depende de la voluntad o percepción de los seres humanos<sup>7</sup>.

No obstante, las clases naturales parecen no existir en el mundo social o, como mínimo, su relevancia parece ser mucho menor que en el mundo físico-natural, y la mayoría y los más importantes de los fenómenos sociales (como la familia, la religión o la nación) parecen no ajustarse a ese patrón. Esos fenómenos varían a lo largo del tiempo y el espacio y parecen no existir conjuntos de propiedades necesarias y suficientes que resulten estables y configuren la «esencia» de los mismos. Este es, de forma paradigmática, el caso del arte.

<sup>6</sup> El presente apartado se basa en NOGUERA (2013).

<sup>7</sup> Por ejemplo, al definir el agua como H<sub>2</sub>O estamos identificando una clase natural. Siempre que encontremos un elemento constituido por moléculas de H<sub>2</sub>O se tratará de agua y, a la inversa, el elemento que tenemos delante será agua solo si está compuesto por moléculas de H<sub>2</sub>O.

La conclusión habitual que muchos humanistas, filósofos y científicos sociales extraen de este problema es que, al menos en dichas disciplinas, es imposible, innecesario o incluso indeseable contar con definiciones precisas y sustantivas. A nuestro modo de ver, tal conclusión, no solo implica los problemas mencionados más arriba, sino que además no resulta justificada. Existen otras estrategias que pueden permitir ofrecer definiciones precisas y sustantivas de los conceptos relevantes para las ciencias sociales y las humanidades.

Noguera (2013) sostiene que la estrategia de definición de conceptos más adecuada para las ciencias sociales es el *equilibrio reflexivo*. A su vez, la propuesta de Noguera se basa en la célebre tipología de estrategias de definición de conceptos en ciencia de Hempel (1952), que incluía (si bien Hempel le prestó escasa atención) la *reconstrucción racional* (también denominada *explication* o *ellucidation*). Según Hempel, definir un concepto de este modo consiste en tratar de capturar el significado habitual del mismo, pero tratando al mismo tiempo de dotarlo de coherencia lógica.

Según Noguera, además, esta estrategia guarda similitudes muy importantes con la estrategia del *equilibrio reflexivo*, propuesta por John Rawls (1971) para la formulación de teorías normativas en filosofía política. Noguera (2013: 12) propone seguir los siguientes pasos en el proceso de definición de un concepto:

Articular, en primer lugar, nuestras intuiciones más sólidas sobre el significado del concepto en una definición formal (preferiblemente especificando condiciones necesarias y suficientes para la aplicación del concepto a ejemplares concretos).

En segundo lugar, intentar hallar contraejemplos, esto es, casos que intuitivamente quedan cubiertos por el concepto pero que la definición propuesta no captura, o, a la inversa, casos que son capturados por la definición, pero que intuitivamente resulta problemático considerar como ejemplares de ese concepto.

Finalmente, alcanzar un equilibrio reflexivo mediante la modificación de las condiciones incluidas en la definición y/o el abandono como erróneas o confusas de algunas de las intuiciones en disputa; en el límite ideal, esta operación se llevaría a cabo hasta que sea difícil o imposible encontrar nuevos contraejemplos.

Noguera no solo sostiene que esta es la estrategia de definición de conceptos más adecuada para las ciencias sociales y las humanidades, sino que además esta es de hecho la estrategia que implícitamente emplean muchos teóricos e investigadores cuando definen algunos conceptos clave de sus teorías.

Esta estrategia de definición es especialmente adecuada para conceptos que, como el de arte, entre otras cosas: a) tienen un uso habitual en la vida cotidiana (es decir, son conceptos pre-teóricos, pre-existentes a la ciencia social y a las humanidades, pero que éstas toman «prestados» para ciertos propósitos), b) carecen de un significado preciso y claramente delimitado, sus fronteras son vagas y su sentido es a menudo objeto de disputas, y c) son, sin embargo, teóricamente relevantes, y por tanto exigirían una definición rigurosa.

En lo que resta de este apartado se revisará brevemente la controversia acerca de la definición del arte a la luz de la propuesta que acaba de formularse.

### 1.2. Definiciones clásicas<sup>8</sup>

Las definiciones clásicas de arte han tratado de identificar alguna propiedad común y exclusiva de las obras de arte. Habitualmente se han señalado propiedades representacionales, expresivas o formales. En la que probablemente ha sido la caracterización más influyente de los últimos siglos, Kant (1977 [1790]: 211) consideraba que el arte era «un tipo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social».

Las definiciones tradicionales como la de Kant han sido criticadas porque estas resultan a la vez demasiado estrechas y demasiado amplias. Por un lado, existen muchos casos que intuitivamente no desearíamos denominar arte, pero que a partir de esas definiciones nos veríamos obligados a aceptar como tal. Por ejemplo, los manuales de instrucciones de los electrodomésticos contienen representaciones, mientras que las caras de las personas o las de los perros expresan emociones y sentimientos. Por otro lado, existen otros casos que intuitivamente consideramos obras de arte pero que quedan fuera de las definiciones propuestas. Por ejemplo, la pintura abstracta o buena parte de la música no son representaciones.

Como se discutirá enseguida, las dificultades para identificar lo que constituía la «esencia» del arte abrieron la puerta al escepticismo sobre la posibilidad misma de hallar una definición. No obstante, tal y como se ha visto más arriba, tal conclusión resulta precipitada. En este sentido, cabe señalar que el *equilibrio reflexivo* evita el riesgo de *esencialismo*. Tal y como argumenta Noguera, que una definición sea teórica no implica que ésta no pueda dar cuenta de lo que histórica y socialmente se considera arte. Se trata de encontrar una definición que capture nuestras intuiciones actuales acerca de lo que consideramos arte. Si en el futuro aparecen nuevas formas de arte que dejan de encajar en esa definición (como ha venido sucediendo de forma habitual en el último siglo y medio), se tratará simplemente de retomar el ejercicio de equilibrio reflexivo para adaptar la definición a las nuevas circunstancias.

### 1.3. La supuesta imposibilidad de definir el arte

La postura más habitual hoy en día pasa por sostener que definir el arte es imposible, innecesario o incluso nocivo. Esta postura ha sido defendida a partir de diversos argumentos.

En línea con lo que acaba de argumentarse, ya en 1956, Weitz sostuvo que el arte constituía un *open concept*, a saber, cualquier definición establecida se enfrenta al problema de que el arte cambia a lo largo del tiempo, de manera que siempre aparecen (o existe la posibilidad de que aparezcan) nuevos casos (obras, géneros, estilos...) que no encajan en dicha definición y que nos obligan a extender el uso del concepto para tratar de cubrirlos o a cerrar el concepto e inventar uno nuevo que permita tratar con ese caso. Weitz concluía que, por esa razón, el arte, como

<sup>8</sup> Lo que resta del presente apartado se basa libre pero extensamente en Adajian (2012) y en DAVIES (2001). Allí pueden encontrarse discusiones más detalladas de buena parte de los autores citados en este apartado, así como de otros que no se tratan en este trabajo.

cualquier otro *open concept*, resulta indefinible. En la misma línea, se ha sostenido que hoy en día los artistas tratan de destruir intencionalmente cualquier intento de definición del arte (Dissanayake, 1995). Así, en cuanto un determinado teórico argumenta que una obra de arte es alguna cosa que alberga la propiedad X, inmediatamente los artistas crean obras sin ese elemento, con la finalidad de demostrar que el arte carece de «esencia» alguna.

Otro argumento muy en boga actualmente en los círculos intelectuales posmodernos es el que reza que tratar de definir el arte no es más que la expresión de una ideología nociva. Las definiciones de arte cumplirían una función ideológica, la de conferir respetabilidad a fenómenos que en realidad deben ser sometidos a la crítica (Eagleton, 1990).

Un tercer argumento que, igual que los dos anteriores, goza actualmente de un amplio predicamento en determinados ambientes intelectuales, es el de que el arte es una creación occidental con poco más de dos siglos de historia. Las gentes pertenecientes a otras culturas o que vivieron en otros momentos históricos no tendrían arte o, como mínimo, no tendrían «nuestro» concepto de arte. Suele argumentarse que en esas culturas ni siquiera existían los términos «arte» u «obra de arte» o que, si existían, estos no tenían el sentido que tienen hoy en día; que los objetos que hoy denominamos obras de arte se creaban siempre con una finalidad instrumental (para utilizarlos en el culto religioso, por ejemplo), nunca para su mera contemplación y disfrute; o que muchas de las ideas y valores que hoy asociamos al arte (genialidad, medio para la expresión del yo y para la autorrealización, emoción, creatividad, etc.) no habrían estado vinculadas al mismo hasta el siglo XVIII<sup>9</sup>. De este modo, la imposibilidad de definir el arte se derivaría de la inexistencia de un *definiendum* estable, no existiría un conjunto de cosas a las que tenga sentido tratar de capturar con un único concepto teórico (Adajian, 2012).

Desde nuestro punto de vista, los tres argumentos pueden y deben ser rechazados. Por un lado, los argumentos à la Weitz se basan en una confusión que ya ha sido discutida en la sección anterior. El hecho de que quizá no sea posible definir el arte en términos de clases naturales no implica que no sea posible ofrecer una definición sustantiva del mismo. Como se ha argumentado, las definiciones basadas en el equilibrio reflexivo son flexibles y nada impide modificarlas si aparecen nuevos casos que intuitivamente consideramos arte pero que no son englobados por la definición actual.

En segundo lugar, contra los argumentos à la Eagleton, cabe señalar que definir un concepto no tiene por qué suponer atribuirle respetabilidad a los casos englobados en dicha categoría y que, aunque de facto dichos casos ganasen respetabilidad al ser cualificados de arte, no se entiende qué tiene eso de nocivo. Muy al contrario, como se ha argumentado más arriba, es precisamente el hecho de carecer de una definición sustantiva precisa lo que resulta nocivo desde diferentes puntos de vista.

Finalmente, argumentar que en otras culturas o momentos históricos la gente no tenía arte o que no tenía «nuestro» concepto de arte se encuentra al borde de la ininteligibilidad y resulta rechazable tanto desde el punto de vista empírico como del lógico-conceptual.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, CAREY (2005) o DISSANAYAKE (1995).

En primer lugar, actualmente viene siendo reconocido que en décadas precedentes los antropólogos e historiadores han exagerado las diferencias culturales entre sociedades y han prestado poca atención a las enormes similitudes que también existen. Desde luego, las prácticas artísticas son universales y han existido en todas las culturas conocidas<sup>10</sup>. También en todas las culturas y períodos históricos los individuos han albergado criterios estéticos y de belleza que han aplicado a la valoración de esas formas de arte. Por ejemplo, cosas como la agilidad, la resistencia o la gracia en el baile son valoradas universalmente (Dissanayake, 1995). Existen muchas culturas que no tienen nada que ver con la Europa de la Ilustración, como muchas de las tribus del río Sepik (Papúa Nueva Guinea) o los Gola (Liberia), en las que los artistas conforman una categoría social, gozan de un elevado estatus y se les atribuyen determinados rasgos de carácter como el carisma, la excentricidad, así como una inspiración de origen sobrenatural. Finalmente, centrándonos exclusivamente en Europa, cabe mencionar que antes del s. XVIII existían también manifestaciones artísticas que no tenían más motivación que su propio disfrute, como buena parte de la música o como muchas de las manifestaciones pictóricas o teatrales de la antigua Grecia. Al contrario, hoy en día existen todavía otras manifestaciones que continúan estando prácticamente siempre vinculadas a alguna finalidad instrumental, como la arquitectura<sup>11</sup>.

Pero, más allá de argumentar que el arte constituye un universal humano y que las diferencias entre culturas y épocas históricas se han sobredimensionado, la cuestión crucial es que autores como Carey confunden el hecho de que la palabra «arte» (o una determinada acepción de la misma) u otras relacionadas con la misma (como estética) tengan un origen histórico identificable, con el hecho, muy diferente, de que el arte sea un invento de la Ilustración. Que la palabra «arte» (o su acepción más habitual actualmente) no se inventase hasta la Ilustración no significa que antes de eso no hubiese arte. Puede incluso que hasta entonces nadie hubiese considerado pertinente englobar en una misma categoría cosas como la música o la literatura, pero eso no significa que esas prácticas no posean algunos elementos comunes que hagan que tenga sentido englobarlas en una misma categoría abstracta. Siguiendo a Noguera (2000), se puede argumentar que el hecho de que el concepto de arte sea histórico y no universal ni eterno (esto es, que no constituya una *clase natural*), no implica que no se pueda aplicar al estudio de otros contextos sociales e históricos. Según el propio Noguera, Marx ya anticipó esta propiedad de las definiciones cuando en sus *Grundrisse* argumentó que la definición de trabajo de Adam Smith como actividad creadora de riqueza, si bien constituía una abstracción históricamente condicionada, podía aplicarse retrospectivamente al análisis de sociedades anteriores. Así, si en la sociedad X la gente desarrollaba unas actividades asimilables a lo que hoy en día denominamos arte (o trabajo), podemos hablar legítimamente del arte (o del trabajo) en la sociedad X, aunque en la sociedad X no existiese la palabra con la que designar la idea o concepto o incluso ni el concepto mismo.

<sup>10</sup> Las primeras muestras de arte conocidas se sitúan en la fase pre-paleolítica de la evolución de los homínidos (DISSANAYAKE, 1988: 8).

<sup>11</sup> Para una discusión detallada de los argumentos que acaban de ofrecerse, así como para numerosos ejemplos, véanse DISSANAYAKE (1988, 1995) y DUTTON (2010, especialmente cap. 4).

#### 1.4. Definiciones construccinistas o *emic*

Tras la tesis de la imposibilidad de definir el arte, la postura más habitual consiste en sostener alguna definición de tipo *convencionalista* (ya sea *convencionalista institucional* o *histórica*).

Las definiciones *institucionales* acostumbran a sostener que arte es aquello que una determinada institución (habitualmente el *artworld*) considera arte. Probablemente la definición de este tipo más influyentes sea la de Dickie. Éste ha ido variando su postura a lo largo de los años. En su versión más actual (1984, cf. Adajian, 2012), (i) un artista es una persona que participa con discernimiento en la elaboración de una obra de arte. (ii) Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado ante un público del *artworld*. (iii) Un público es un grupo de personas preparadas para comprender el artefacto que se les presenta. (iv) El *artworld* es la totalidad de los sistemas del *artworld*. Finalmente, (v) un sistema del *artworld* es el marco en que un artista presenta una obra de arte a un público del *artworld*.

En una versión extrema de este tipo de definiciones, John Carey (2007 [2005]: 43) sostiene que una obra de arte es «cualquier cosa que alguien la (sic.) considere como tal, aunque solo sea para ese alguien»<sup>12</sup>.

Muchas de las propuestas concretas de definiciones institucionalistas tienen importantes problemas particulares que bastan para descartarlas como propuestas útiles. Sin ir más lejos, la definición de Dickie es manifiestamente circular. No obstante, merece la pena centrarse aquí en un problema que las afecta a todas conjuntamente. Éstas constituyen ejemplos de lo que Noguera (2013) denomina definiciones *construccinistas* o *emic*, que gozan de un amplio predicamento en disciplinas como la sociología o la antropología. Nótese que, en realidad, las definiciones de Dickie y Carey no son definiciones sustantivas. No nos ofrecen criterios que nos permitan determinar de forma epistémicamente objetiva si un caso X es o no una obra de arte. En realidad se trata de una *pseudo-definición* con la que lo único que se hace es traspasarle a un tercero (ya sean los miembros del *artworld* o a la gente en general) la responsabilidad de determinar si algo es o no una obra de arte.

Un problema adicional igualmente grave es que dentro del *artworld* no existe consenso acerca de qué es una obra de arte. Así, existen casos que para algunos miembros del *artworld* son obras de arte y que no lo son para otros (los *ready-made* de Duchamp, sin ir más lejos). Este problema es, por motivos obvios, aún más grave en el caso de la definición de Carey. Dickie o Carey, al no ofrecernos un criterio sustantivo para determinar si algo es o no una obra de arte y limitarse a señalar que debemos obedecer al *artworld* o a los legos, se verán obligados a aceptar que un determinado caso (por ejemplo, el urinario de Duchamp) al mismo tiempo es y no es una obra de arte. Como señala Noguera para las definiciones *construccinistas* en general, quizá este problema no preocupase a Dickie o a Carey (de hecho, este último lo encuentra una implicación divertida de su punto de vista), pero lamentablemente afecta y mucho a los académicos, directores de museos, políticos

<sup>12</sup> Probablemente pueda decirse que la definición de Carey es «individualista» más que institucionalista, ya que para él lo que es arte lo determinan los individuos aislados, no una determinada institución.



culturales, etc. que necesitan contar con una definición sustantiva que les permita discernir objetivamente si algo es o no una obra de arte<sup>13</sup>.

El segundo tipo de definiciones convencionalistas son las *históricas*. En este tipo de definiciones, algo es una obra de arte si y solo si se encuentra relacionada con otras obras de arte que la preceden en el tiempo en un determinado contexto cultural (Adajian, 2012). En la que quizá sea la versión más conocida de este tipo de definiciones, Levinson (1990) sostiene que una obra de arte es algo que ha sido planeado para que sea contemplado en cualquiera de las formas en que las obras de arte preexistentes son o fueron correctamente contempladas. Un segundo ejemplo particularmente influyente de definición de este tipo (en este caso en el marco del *narrativismo histórico*), es el de Noel Carroll (1993), para quien una condición necesaria pero no suficiente para que algo sea una obra de arte es que exista una narrativa histórica verdadera según la cual la obra fue creada por un artista, en un contexto artístico, con una motivación artística, de modo que dicha obra se asemeja a otras obras de arte existentes.

Nótese que aunque quizá a primera vista pueda parecer lo contrario, las definiciones de tipo histórico comparten el *relativismo* de las institucionalistas y padecen de problemas similares. Una vez más, no se nos ofrece un criterio sustantivo que nos permita determinar si algo es o no una obra de arte sino que simplemente se nos indica que arte es aquello que en un determinado período histórico se considera arte<sup>14</sup>.

### 1.5. Definiciones estéticas

Las definiciones estéticas forman parte de lo que se ha denominado *definiciones funcionales*. Esto es, se define el arte por la función que este tiene, en este caso, producir experiencias estéticas. Por ejemplo, una de las definiciones más destacadas es la de Beardsley, para quien una obra de arte es «either an arrangement of conditions intended to be capable of affording an experience with marked aesthetic character or (incidentally) an arrangement belonging to a class or type of arrangements that is typically intended to have this capacity» (Beardsley, 1982: 299).

Las definiciones estéticas han sido ampliamente criticadas. Se ha sostenido que, como en el caso de las definiciones clásicas, son a la vez demasiado amplias y demasiado estrechas. Serían demasiado amplias porque obligarían a aceptar que determinadas cosas con un diseño muy elaborado y que han sido creadas para producirnos una impresión estética, como los coches de lujo o jardines palaciegos como los de Versalles, constituyen obras de arte. Serían demasiado estrechas porque dejan fuera buena parte de las obras más influyentes del arte contemporáneo, como los *ready-made* de Duchamp que carecen de propiedades estéticas (y que precisamente fueron «creadas» por esa razón)<sup>15</sup> (Adajian, 2012). Otros autores,

<sup>13</sup> Sin ser un autor institucionalista en sentido estricto, los problemas señalados afectan igualmente a las propuestas de definición de A. C. DANTO (1997, 1986, 1981, 1964), quien en última instancia también hace depender del juicio del *artworld* que algo pueda ser o no considerado una obra de arte.

<sup>14</sup> Véase el citado ADAJIAN (2012) para una discusión de varios problemas adicionales de las definiciones de Levinson y Carroll.

<sup>15</sup> Se entiende que nos referimos a propiedades estéticas creadas o concebidas por el artista. Obviamente, el urinario de Duchamp tenía propiedades estéticas.

como Dickie (1969), han rechazado este tipo de definiciones argumentando que el concepto de estética (o de actitud estética) carece de sentido.

Algunos autores que proponen definiciones estéticas han tratado de salvar las críticas por la vía de matizar sus argumentos<sup>16</sup>. Desde nuestro punto de vista empero, probablemente la mejor vía de respuesta pasa por rechazar las críticas. Por un lado, intuitivamente no existe ningún problema en ampliar el concepto de arte para que incluya cosas como la jardinería<sup>17</sup>. En segundo lugar, el equilibrio reflexivo es un proceso bidireccional, no unidireccional. Esto es, si hemos formulado una definición teórica que nos parece válida pero que deja fuera algunos casos que habitualmente se consideran arte (como los trabajos de Duchamp), la única salida no consiste en modificar de las condiciones incluidas en la definición para que ésta englobe esos trabajos. Como se dijo, también podemos abandonar como erróneas algunas de las intuiciones en disputa, es decir, también podemos preferir dejar de considerar arte a las creaciones de Duchamp. Ésta es precisamente la opción de Beardsley para quien no existe ningún problema en negar la condición artística a determinados productos del arte contemporáneo como los *ready-made*.

Finalmente, obviamente las definiciones estéticas son muy dependientes de lo que se considere que es una experiencia o un juicio estético. Y, a su vez, estos son conceptos que gozan de un amplio descrédito hoy en día. No obstante, a nuestro modo de ver, el concepto de estética debe continuar desempeñando un papel central en las discusiones sobre arte. En este sentido, sin ser estrictamente una definición de tipo estético, el concepto de estética tiene una relevancia fundamental en la definición de arte que se propondrá en este trabajo.

## 2. LA CONTROVERSIA EN LA VALORACIÓN DEL ARTE

### 2.1. Algunas consideraciones previas sobre el tipo de valor que debemos buscar

Antes de empezar a revisar las diferentes teorías sobre el valor de las obras de arte, es necesario decir alguna cosa sobre el tipo de valor que se está tratando de definir. Podemos valorar una determinada obra de arte por una infinidad de razones. Las obras tienen, por ejemplo, un valor económico. Valoramos muchas obras de arte de la antigüedad o de otras culturas por su valor patrimonial o porque nos permiten conocer mejor aquellas sociedades (valor histórico o antropológico). La música electrónica resulta especialmente útil para las sesiones de actividades dirigidas en los gimnasios, y se ha dicho que la música clásica es buena para las plantas. Todas estas, y muchísimas más, pueden ser razones por las que valoremos una obra de arte, pero probablemente ninguna de ellas casa demasiado bien con nuestras intuiciones sobre lo que constituye el *valor artístico* o *estético* del arte. Como argumentara Malcom Budd (1996: cap. 1), intuitivamente parece razonable suponer que una obra también debe poder ser valorada *intrínsecamente*, en tanto

<sup>16</sup> Por ejemplo, ZEMACH (1997) concede que trabajos como los de Duchamp sí que albergan propiedades estéticas y argumenta que éstas serían sensibles a la localización temporal del observador.

<sup>17</sup> Véase SCHAEFFER (2015) para un argumento similar.

que obra de arte<sup>18</sup>. Con todo, si definir qué es el arte resulta una tarea enormemente difícil, la de determinar qué es una buena o una mala obra de arte, o que hace que una obra de arte sea mejor que otra, resulta si cabe aún más ardua<sup>19</sup>. En lo que resta de la presente sección se discutirán brevemente algunas de las principales aproximaciones a la cuestión.

## 2.2. La supuesta imposibilidad de valorar el arte

### 2.2.1. El valor unitario de las obras de arte

Numerosos autores, especialmente en los círculos intelectuales posmodernos, han sostenido que el ejercicio que se plantea no tiene sentido ya que no pueden existir criterios de valoración generales aplicables a cualquier obra de arte (Goldman, 2004: 94). Para estos autores, lo que constituye el valor cambia entre las formas de arte, o incluso entre los distintos estilos y entre las diferentes obras de arte (y hasta en las distintas partes de una misma obra). De este modo, cada obra de arte tendría un valor único e incomparable.

No obstante, como señala el propio Budd (1996), si bien es cierto que lo que hace buena a una novela, no es lo mismo que lo que hace bueno a un cuadro, esto solo muestra que el valor artístico puede ser alcanzado de diferentes maneras, aunque su fundamento sea el mismo. Así, *a priori*, no existe ninguna razón que haga imposible identificar algunos criterios generales de valor artístico, por mucho que posteriormente estos necesiten ser concretados a la hora de analizar obras de arte concretas pertenecientes a disciplinas o estilos específicos.

### 2.2.2. La supuesta relatividad de los criterios de valor

Los teóricos del arte posmodernos ofrecen un segundo argumento para rechazar la posibilidad de hallar criterios intrínsecos de valor artístico. Éste reza que no existe ninguna propiedad que nos permita decir que una determinada obra de arte es transhistórica y transculturalmente buena o mala, o mejor o peor que otra. Lo que hace buena o mala a una obra de arte no son más que valores relativos a un determinado contexto cultural o histórico (Novitz, 2001). Estos teóricos se esfuerzan en recordar cómo la historia del arte está repleta de artistas, como los mismísimos Shakespeare o Van Gogh, hoy considerados grandes genios universales, que gozaron de muy escaso reconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Este es el punto de vista dominante hoy en día en el mundo del arte contemporáneo. Más aún, actualmente las visiones tradicionales y nociones como las de *high art*, *apreciación estética*, *emoción estética*, *belleza*, *gusto* o *calidad técnica* son ampliamente rechazadas, cuando no manifiestamente despreciadas. Para los teóricos posmodernos todos estos conceptos no serían más que productos de normas e

<sup>18</sup> Se ha discutido si el tipo de valor al que se refiere Budd es realmente intrínseco o si por el contrario resulta instrumental. En cualquier caso, como señala KIERAN (2001), aunque se trate de un valor instrumental, es un valor instrumental analíticamente distinguible de los demás.

<sup>19</sup> Véase ELSTER (2002 [2000]: 208-209) para un breve repaso de las principales dificultades para valorar el arte.

ideologías que servirían a intereses de poder y dominación. Lo que históricamente se habían considerado grandes obras universales, no serían más que la expresión de los gustos subjetivos y de los intereses de la élite de hombres blancos occidentales (Dissanayake, 1995: 206 y ss., Goldman, 2004).

No obstante, desde nuestro punto de vista, el argumento posmoderno no se sostiene. En primer lugar, sin duda es cierto que los criterios de valoración del arte han variado a lo largo de la historia, así como que existen muchos casos de artistas muy valorados hoy en día que no fueron apreciados por sus contemporáneos, y a la inversa. Pero de aquí no se sigue que no sea posible establecer criterios intrínsecos universales de valor artístico. Lo único que demuestran estos ejemplos es que el *estatus* o reconocimiento que las personas le ofrecemos a los demás (entre ellos, a los artistas y a sus creaciones) no se corresponde exactamente con la calidad objetiva de los mismos. Las investigaciones sociológicas más solventes sobre esta materia<sup>20</sup> han mostrado cómo los procesos de influencia social pueden hacer que dos individuos (por ejemplo, dos artistas) con una calidad objetiva similar obtengan un reconocimiento social muy distinto (puede incluso que el individuo con menos calidad obtenga más reconocimiento). Pero esto no implica que no exista calidad objetiva (de hecho, esos estudios empiezan siempre necesariamente identificando la jerarquía de calidad objetiva). De hecho, la propia idea de la existencia de una actividad humana en la que no es posible identificar individuos o casos mejores y peores resulta contraintuitiva. Las personas educamos a los hijos, jugamos al fútbol o al ajedrez, tratamos a nuestros amigos, conducimos, cocinamos, planchamos la ropa, estudiamos, damos clase, hablamos en público, etc., mejor, igual o peor de lo que lo hacen otros. Parece sorprendente que esto no suceda cuando creamos obras de arte.

En segundo lugar, si bien vuelve a ser cierto que, como denuncian los posmodernos, durante siglos las élites culturales de Occidente han despreciado el arte popular (cosa que, por cierto, siguen haciendo los artistas y teóricos posmodernos<sup>21</sup>) así como las manifestaciones artísticas provenientes de otras culturas, en base a simples prejuicios, de este hecho simplemente no se sigue que buscar criterios que permitan valorar objetivamente las obras de arte resulte imposible o pernicioso. De hecho, sería precisamente la existencia de unos criterios de valoración objetiva adecuados lo que mejor permitiría valorar correctamente esas manifestaciones artísticas dejando de lado los prejuicios subjetivos del crítico.

### 2.3. *Concepciones del valor artístico*<sup>22</sup>

#### 2.3.1. Concepciones estéticas

La teorización sobre la evaluación del arte no fue un tema central hasta el s. XVIII. Antes de esa época, se solía asumir que lo que hacía buena a una obra eran sobre todo cosas como la belleza, la habilidad técnica y la precisión representacio-

<sup>20</sup> Véase MANZO y BALDASSARRI (2015) y SALGANIK, DODDS y WATTS (2006).

<sup>21</sup> Por ejemplo, refiriéndose a la cultura de masas, Geoffrey Hartman, apoyándose en Baudrillard, sostiene que las masas, bombardeada por las imágenes de los medios, viven hoy sin estar seguras de si son personas reales o más bien meros «androides» o «replicantes» (CAREY, 2007 [2005]: 70).

<sup>22</sup> Este apartado se basa en gran medida en DICKIE (1998) y en KIERAN (2001).

nal o *mimesis* (en el caso de las artes como la pintura, la escultura o la elaboración de tapices). En el s. XVIII la cuestión se vuelve central, de la mano de los trabajos de filósofos como Hutcheson, Burke, Hume y, sobre todo, Kant. Según este último, las obras de arte tenían un tipo particular de propiedades (*estéticas*) susceptibles de producir en el espectador un tipo igualmente particular de placer (*estético*).

Como se ha señalado más arriba, esta concepción fue la dominante en occidente durante un largo período de tiempo. Desde esta tradición, lo que constituye el *valor artístico intrínseco* de una obra de arte es su *valor estético*.

Si bien, algunos teóricos, como Clive Bell (1914) o Clement Greenberg (1999), han mantenido posturas estéticas simplistas al sostener que lo único que cuenta en una obra de arte son sus cualidades formales, otros autores, como Beardsley (1958), han defendido posturas más sofisticadas, según las cuales las propiedades formales de una obra se encuentran en interrelación con los aspectos temáticos. Pensemos, por ejemplo, en la *La mujer que llora* de Picasso. A través de los aspectos formales, el artista logra transmitir la intensidad del dolor de la mujer. De este modo, el tema o el mensaje que pretenda transmitir una obra de arte (el *valor cognitivo*), en caso de que lo tenga, son relevantes para el valor artístico de una obra en la medida en que promueven o dificultan el logro de virtudes estéticas (Kieran, 2001: 218).

Las concepciones estéticas del valor artístico se han visto sometidas a críticas muy severas en los últimos años. Por un lado, de forma análoga a lo que ocurría con las definiciones estéticas discutidas en el apartado 2.5, se ha acusado a estas concepciones de no poder dar cuenta del valor de determinadas creaciones del arte posmoderno contemporáneo, desde el *arte conceptual* hasta los *ready-made* de Duchamp, que carecen de propiedades estéticas (o que albergan unas cualidades estéticas muy limitadas) y que precisamente fueron «creadas» por esa razón. Como en aquel caso, los teóricos estéticos han tomado diferentes caminos para tratar de salvar esta crítica, consistiendo uno de ellos (a nuestro juicio, el más acertado) en negar la condición artística y el valor estético a dichas creaciones. Adicionalmente, también se puede argumentar, como hacen Carey (2007 [2005]: 264), Kieran (2001) o Pinker (2003 [2002]: 603) que, en muchas ocasiones, su valor cognitivo es también bastante limitado. Normalmente los mensajes de las obras conceptuales no van más allá de banalidades como «la guerra es mala» o «el racismo es malo», aunque el grado de oscuridad con que son expresados puede hacer que el espectador se sienta moralmente superior cuando es capaz de entenderlo. Volveremos sobre estas cuestiones más adelante.

Finalmente, una objeción que, a nuestro juicio, sí que resulta problemática para las teorías estéticas es la que reza que, pese a que los teóricos estéticos más sofisticados aceptan que los aspectos temáticos forman parte del valor artístico intrínseco de las obras de arte, el papel que se les da a los mismos es aún demasiado limitado. En este sentido, Rowe (1997) pone de manifiesto que en ocasiones, independientemente del valor estético, valoramos positiva o negativamente una obra de arte por cosas como la profundidad o el sentimentalismo de la historia narrada.

### 2.3.2. Cognitivismo

Frente a los puntos de vista estéticos, otros autores, como Beardsmore (1971), Goodman (1968) o Walton (1990), han criticado la pretensión de reducir el *valor artístico* al *valor estético* y han argumentado que el valor del arte es principalmente

*cognitivo*, a saber, se concibe el arte principalmente como un acto comunicativo (Kieran, 2001: 221). De este modo, para autores como Beardsmore, las características estéticas de una obra son simplemente el medio que un artista puede emplear para alcanzar sus fines comunicativos. La tesis cognitiva puede adoptar formas distintas. Por ejemplo, para Adorno (1970) el arte debería desafiar y confrontarnos a nuestras creencias y concepciones previas<sup>23</sup>. Para otros autores, como Carroll (1998), habitualmente el arte no nos hace modificar radicalmente nuestros puntos de vista sino que nos permite profundizar en los mismos, revivirlos, etc.

Intuitivamente, parece muy plausible que el valor cognitivo debería formar parte de la definición del valor artístico intrínseco del arte, pero las tesis cognitivistas han sido sometidas a críticas que, a nuestro juicio, deberían comportar revisiones sustantivas de las mismas. En primer lugar, si el único valor de una obra de arte es el de lograr transmitir una idea, entonces los artistas podrían conseguir mucho mejor sus objetivos abandonando el arte y empleando el medio creado para ese cometido: la argumentación lógica y la exposición basada en hechos (Elster, 2002 [2000]: 233, Kieran, 2001: 222). Los cognitivistas han tratado de responder a esta crítica, a nuestro juicio, sin demasiado éxito. Martha Nussbaum (1990) ha argumentado que el arte ofrece un tipo de conocimiento que no puede ser reducido a revelaciones proposicionales. Pero, como argumenta Elster (2000), esto equivale a decir que el arte nos ofrece revelaciones inefables que no pueden ser sometidas al escrutinio ni a la crítica racional, un argumento tan peregrino como insostenible.

Una segunda crítica contra las posturas cognitivistas consiste en evidenciar que, de hecho, gran parte de las obras de arte (¿la mayoría?) no pretenden decirnos nada significante sobre el mundo y ello no impide que consideremos a muchas de ellas grandes obras maestras (Kieran, 2001). Una derivada de esta crítica, prosigue Kieran, consistiría en poner de manifiesto lo extraño que resulta (para la postura cognitivista) que habitualmente valoremos de forma positiva obras de arte que ofrecen una visión de la vida que consideramos errónea o parcial.

Finalmente, de modo análogo a como hacíamos en el caso de las teorías estéticas, es necesario señalar que en muchas ocasiones valoramos de forma diferencial obras a las que otorgamos un valor cognitivo similar en base a cualidades como, por ejemplo, la armonía.

### 3. LA TEORÍA DE LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA DE JON ELSTER<sup>24</sup>

#### 3.1. *Creatividad y restricciones en el arte*

Según Elster, la creación de una obra de arte es un proceso de *elección bajo restricciones*. Las restricciones pueden ser de muchos tipos: financieras, materiales, políticas, técnicas y así un largo etcétera. Un director de cine puede verse impedido de rodar la primera versión que había proyectado de la película por las limitaciones presupuestarias; un arquitecto puede verse impedido de construir el edificio tal y

<sup>23</sup> Para un argumento similar, véase ROCHLITZ (1998, 1994).

<sup>24</sup> ELSTER desarrolla su teoría, principalmente, en 2000 (cap. 3), 1993 y 1983 (cap. 2.7).

como lo había imaginado por las restricciones estructurales de los materiales; antes de la invención del cine sonoro, los directores solo podía rodar películas mudas; muchos novelistas del XIX tuvieron que ajustarse a la restricción de la publicación por entregas; en una dictadura y en muchas democracias, los artistas tienen que ajustarse a lo que dicta la censura, etc. La persona o institución que encarga una obra de arte puede (y suele) imponer restricciones. Un individuo puede pedirle a un pintor que le haga un retrato. Esto ya constituye una importante restricción, quizá el artista hubiese preferido pintar un bodegón. A su vez, el cliente puede darle libertad al artista para que haga el tipo de retrato que desee o le puede imponer que se trate de un retrato realista, que le disimule determinados defectos físicos, que lo tenga listo en tres meses, que se ajuste a un determinado presupuesto, etc. Un tipo particular de restricciones son las *convenciones*. Cuando estas se encuentran sólidamente establecidas, limitan el margen de elección del artista tanto como pueda hacerlo cualquier otro tipo de restricción. Las convenciones pictóricas del Románico, por ejemplo, limitaban en gran medida los temas sobre los que se podía pintar, definían los significados simbólicos de los elementos que aparecían en la pintura, etc.

Muchas restricciones vienen impuestas desde fuera, pero otras muchas son libremente elegidas. El poeta, por ejemplo, puede elegir escribir un soneto, un terceto o cualquier otra forma de composición poética, pero una vez que se decide por el primero se ve obligado a ajustarse sus requisitos. Woody Allen eligió rodar *Manhattan* en blanco y negro, mientras que Sylvain Chomet decidió que en *Les Triplettes de Belleville*, sin ser una película totalmente muda, ninguno de los aspectos importantes de la trama se desarrollaría a partir de diálogos. De este modo, de forma más precisa de lo que se ha dicho más arriba, para Elster el proceso de creación artística es un proceso de elección *de* restricciones y de elección *bajo* restricciones.

Si bien en muchas ocasiones las restricciones pueden constituir una limitación para el artista que le impiden elaborar una obra de arte mejor, para Elster, en muchas otras ocasiones las restricciones fomentan la creatividad. Así, Elster argumenta que, por ejemplo, el Código Hays<sup>25</sup> obligó a los directores a agudizar el ingenio para salvar la censura, cosa que fomentó su creatividad y aumentó el valor artístico de muchas de las películas del período<sup>26</sup>. En un ejemplo paralelo, es probable que determinadas producciones cinematográficas realizadas en España durante la dictadura franquista, como *Bienvenido Mr. Marshall*, paradójicamente le deban a la censura buena parte de su valor.

De hecho, para Elster, si bien unas restricciones excesivas pueden limitar o impedir la creatividad y en muchas ocasiones los artistas necesitan trascender las restricciones, éstas no son meramente un elemento que *puede* fomentar la creatividad. Las restricciones son una *condición necesaria* para la creatividad. Esto es, no puede haber creación artística sin restricciones. La razón por la cual las restricciones son necesarias es simple, el proceso de creación artística es un proceso de elección y,

<sup>25</sup> El Código Hays fue un código de censura en el cine que estuvo vigente en Estados Unidos entre la década de los 30 y de los 50 del siglo pasado. El código limitaba la libertad para representar ciertos temas, sobre todo el sexo.

<sup>26</sup> Obviamente, en muchos otros casos el código representó un lastre.

si no hubiese restricciones, el conjunto en el que elegir sería demasiado amplio<sup>27</sup>. En muchas ocasiones, los artistas contemporáneos pretenden que su proceso de creación artística consiste en romper con las convenciones y que, por tanto, se encuentra libre de restricciones. No obstante, tomada literalmente, esta idea no tiene demasiado sentido. No solo esos artistas se enfrentan a numerosas restricciones de tipo presupuestario, técnico, material, etc., sino que, quizá sin ser conscientes de ello, continúan estando restringidos por convenciones. Si lo que pretenden es romper con las viejas convenciones para imponer unas nuevas, están obviamente restringidos por las nuevas. Si lo que pretenden, por el contrario, es simplemente desafiar las viejas convenciones, continúan estando restringidos por aquellas *en negativo*. Esto es, se ven obligados a renunciar a cualquier recurso proveniente de aquellas convenciones aunque en un momento dado este aportase valor artístico a su trabajo. Volveremos sobre el arte contemporáneo en el siguiente apartado.

El hecho clave aquí es que las restricciones tienen que dejar margen para la *elección*. Sin elección, no hay *creatividad*, no hay artista y no hay obra de arte. Este hecho, tiene importantes implicaciones para parte del arte *posmoderno* que serán discutidas en el próximo apartado. Permítasenos en cambio mencionar aquí de pasada algunas otras implicaciones. Individuos que trabajan en un marco de limitaciones muy estrictas, desde los actores o los intérpretes de música clásica hasta los pintores o escultores que creaban imágenes religiosas en el Románico, sólo pueden ser considerados artistas en la medida en que su trabajo les ofreciese algún margen de elección, por pequeño que fuese. Pero ni los actores ni los intérpretes son meras correas de transmisión del director sino que necesariamente añaden algo a una partitura o guion esencialmente indeterminados. Del mismo modo, hasta el más anónimo de los hacedores de vírgenes románicas tenía margen de elección. De este modo, nada impide *a priori* considerar a estos individuos y a sus trabajos artistas y a obras de arte respectivamente.

### 3.2. *La creación artística como proceso de búsqueda de un máximo local*

Finalmente, en el marco de todas las restricciones existentes, el artista crea su obra. Al hacerlo, según Elster, éste trata de realizar un *máximo local*, es decir, trata de crear la mejor obra posible dadas las limitaciones a las que se enfrenta. De este modo, Elster, siguiendo a Aristóteles<sup>28</sup>, considera que a una buena obra de arte no se le puede añadir ni quitar nada sin que pierda valor artístico. Obviamente, esta es una idea que no se puede tomar de forma totalmente literal. Sería absurdo tratar de comprobar si un determinado cuadro perdería o ganaría una unidad marginal de valor si se le añadiese o sustrajese una pequeña pincelada. No obstante, como idea general, captura bien los elementos centrales del proceso de creación artística.

<sup>27</sup> Una vez que todas las restricciones están en funcionamiento, el conjunto de posibilidades entre las que el artista tiene que elegir continúa siendo muy grande. Por esa razón, el proceso de creación artística es tan difícil y las obras maestras resultan tan escasas. Elster esboza algunas conjeturas acerca de la forma en que los artistas eligen dentro de ese conjunto más limitado de opciones. Se dejan aquí de lado estas cuestiones dado que no afectan al argumento que pretende desarrollarse en este trabajo.

<sup>28</sup> *Poética*: 1451a.



La idea captura bien el papel central que en dicho proceso juegan los ensayos, borradores, etc. y como los artistas experimentan con pequeñas variaciones hasta que encuentran la mejor versión posible de su obra. Dicho de otra manera, las buenas obras de arte encarnarían simultáneamente los ideales de *plenitud* y *parsimonia*.

Por otro lado, concebir el proceso como la búsqueda de un máximo local hace que cobren sentido nociones como el de *género* o *estilo menor* o el de *obra maestra menor*. Un determinado estilo, como la música *pop*, puede ser menor respecto de otro como la ópera. No obstante, dentro de cada uno de esos estilos habrá máximos locales como, desde nuestro punto de vista, podrían considerarse *Love Will Tear Us Apart* de *Joy Division* o *Madame Butterfly* de Puccini. No obstante, el segundo máximo es más alto que el primero (que constituiría una obra maestra menor) en términos absolutos. De hecho, *Love Will Tear Us Apart*, pese a ser un máximo, en términos globales estará por debajo de otras óperas que se encuentren cerca pero que no constituyan un máximo local (bien porque no lo alcancen o bien porque lo excedan debido a un desarrollo insuficiente o excesivo.)

Finalmente, cabe señalar que los artistas tratan de alcanzar máximos *locales* y no el *máximo global* por la sencilla razón de que alcanzar dicho máximo requeriría la ausencia de restricciones.

Hasta ahora se ha argumentado que, según Elster, los artistas tratan de maximizar el valor artístico de sus obras, pero no se ha dicho nada acerca de qué es lo que constituye dicho valor. En su primer tratamiento de la cuestión (1983: cap. 2.7), Elster se abstuvo de entrar en esta cuestión y se limitó a señalar que los artistas tratan de maximizar lo que ellos consideran que es el valor artístico. Tratan de hacer bien su trabajo y crear algo que sea bueno *en tanto que obra de arte*. Obviamente empero, la concepción de lo que constituye una buena obra de arte difiere de un artista a otro. En los trabajos posteriores, Elster aborda la cuestión del valor artístico de las obras de arte.

### 3.3. Emociones y valor artístico

Según Elster, el arte puede tener valor perceptivo, cognitivo o emocional. A su vez, los tipos de emociones que nos puede generar el arte son de dos tipos distintos. Una obra nos puede generar emociones *no estéticas* y *estéticas*. Como ejemplos de emociones no estéticas podríamos citar la alegría que nos puede producir una comedia, el miedo generado por una obra de terror, la tristeza que nos causa un drama, etc. Las emociones *estéticas* son aquellas que se producen a través de los aspectos formales de la obra, a través de los ritmos, las resonancias, las simetrías, los contrastes, las repeticiones, y otros mecanismos similares que Elster engloba bajo el rótulo de *complejidad ordenada*. Entre estas emociones encontramos el maravillarse, el asombro, la sorpresa, el consuelo o la liberación.

El principal valor de una obra de arte es emocional, no perceptivo ni cognitivo. Además, mientras que una obra de arte puede tener exclusivamente un valor emocional, no puede tener solo un valor perceptivo y/o cognitivo. La razón es sencilla, tal y como se ha argumentado más arriba, si lo que se pretende exclusivamente es transmitir alguna idea (como sucede con buena parte del arte posmoderno) entonces el artista haría mejor en utilizar la argumentación lógica y la exposición basada en hechos.

Dando un paso más en lo que acaba de decirse, entre las emociones generadas por el arte, una obra puede no producir emociones no estéticas, pero «todas las obras de arte, de tener algún valor artístico, deben producir emociones estéticas...» (2000: 33).

Elster cita las *Variaciones Goldberg* interpretadas por Glenn Gould como ejemplo de obra que tan solo pretende producir emociones estéticas. Cuando una obra produce ambos tipos de emociones, éstas se combinan de manera que se refuerzan mutuamente. Por ejemplo, en poesía, el placer estético generado por una rima bien construida se refuerza con el efecto conmovedor de las palabras. Un ejemplo del propio Elster es el baile de Fred Astaire, quien atraía hacia él con fuerza a su pareja justo en el momento del clímax dramático de las canciones. Así, Astaire unía el punto máximo de la canción a nivel formal, con el punto máximo de la historia de amor que en esta se narraba, multiplicando el efecto emocional producido. Otro ejemplo podría venir dado por la muerte del cisne, justo en el momento en que suena la última nota del fragmento, en *El lago de los cisnes*.

En una discusión sobre el Jazz (2000: cap. 3.9), Elster desarrolla algunas ideas adicionales que, desde nuestro punto de vista, pueden ser extrapoladas a todas las artes. Para ser capaces de jugar con los elementos formales para producir emociones estéticas, según Elster, los artistas necesitan *gusto*, el «sentido del orden, equilibrio, proporción, sentido del tiempo» (2000: 274). En este sentido, es importante notar que la capacidad técnica es una *condición necesaria* para crear una obra de arte, pero a partir de un cierto umbral, la pericia técnica no importa. A nuestro juicio, Jimmy Hendrix constituiría un ejemplo de un músico, dotado de una enorme capacidad técnica que, en ocasiones, iba en detrimento de la calidad de sus creaciones. En ocasiones sucumbía a las tentaciones del virtuosismo, yendo más allá de lo que podría haber constituido un máximo local.

Por otro lado, para producir emociones no estéticas, un artista necesita *hondura emocional*. Quien la posee no incurre en la frialdad emocional, pero tampoco en el sentimentalismo.

De este modo, la concepción del valor artístico de Elster; a nuestro modo de ver, constituiría una síntesis entre las concepciones del valor estéticas y cognitivas, pero decantada hacia las primeras: una obra de arte puede tener valor estético y cognitivo, o solamente estético, pero nunca puede tener un valor únicamente cognitivo. Por otro lado, la concepción de Elster es general, pero, como se ha mencionado más arriba, aplicarla al análisis de las obras concretas, pertenecientes a disciplinas o estilos distintos, requeriría de concreciones. Por ejemplo, diferentes disciplinas pueden privilegiar diferentes emociones u otras cualidades.

### 3.4. Una (tentativa de) definición de arte

Pese a que Elster no formula explícitamente una definición del arte ni entra en los debates abordados en el apartado 2, desde nuestro punto de vista, parece claro que el noruego entiende que una obra de arte es *una creación humana realizada con la intención de provocar una experiencia estética a una audiencia*<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Véase especialmente (2002 [2000]: cap. 3, nota 76). Allí ELSTER se refiere a «objetos de origen humano». No obstante, desde nuestro punto de vista, la expresión «creación humana» es más adecuada dado que existen muchas obras de arte (por ejemplo, la música) que no son objetos.

En el próximo apartado se discutirán algunas implicaciones de esta definición, pero permítasenos realizar ya aquí algunas aclaraciones. En primer lugar, la definición solo hace referencia a las emociones estéticas y no a las emociones no estéticas, a las percepciones o a las cogniciones. Esto es así porque, como se argumentó, si bien las obras de arte pueden producir emociones no estéticas u ofrecernos percepciones o cogniciones valiosas, tan solo la voluntad de producir emociones estéticas constituye una *condición necesaria y suficiente* del arte.

Como se sugirió más arriba, la definición que se deriva de los trabajos de Elster se enmarcaría, por tanto, en la tradición de lo que se han denominado definiciones de tipo *funcional estético*. Como se dijo, estas definiciones han sido fuertemente criticadas por considerarse que conceptos como el de estética se encuentran cargados de metafísica, resultan ininteligibles, etc. Este problema no afecta empero, desde nuestro punto de vista, a la definición propuesta. La concepción del noruego de lo que constituyen las propiedades estéticas de una obra, así como de las emociones que estas propiedades pueden generar, resulta clara y, como veremos, se apoya bien en los descubrimientos de las ciencias de la conducta. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

En tercer lugar, nótese que la definición no estipula que una determinada actividad siempre deba ser considerada arte. Por ejemplo, pintar o cantar pueden o no ser actividades artísticas dependiendo de la *intención* que guíe al pintor o al intérprete. Si en un momento de aburrimiento trazamos unos cuantos garabatos sin sentido en el trozo de papel usado que tenemos sobre la mesa, el resultado no es una obra de arte (incluso si en un momento dado nos parece que el resultado es bonito). Tampoco son obras de arte muchas creaciones humanas que presentan propiedades formales que pueden generar emociones estéticas. La realización de una compleja obra de ingeniería puede generar asombro y admiración. La diferencia radica, desde nuestro punto de vista, en que la generación de dichas emociones no se encuentra entre los propósitos del ingeniero<sup>30</sup>. Al contrario, cuando un artista se plantea realizar una obra de arte, puede albergar una pluralidad de objetivos. Además de producir emociones estéticas, el artista puede pretender ganar dinero, conseguir fama, contribuir a la promoción de tal o cual causa religiosa o política, y así un largo etcétera. Lo único que implica la definición sostenida es que, para poder hablar de arte, entre dichos objetivos debe encontrarse la producción de emociones estéticas<sup>31</sup>.

### 3.5. *Una defensa de la concepción elsteriana del valor artístico*

Desde luego, la de Elster no pretende ser una teoría sistemática sobre el valor artístico<sup>32</sup>. Es mucho el trabajo que quedaría por realizar hasta contar con una teoría de ese tipo. Por ejemplo, como se ha dicho, Elster no aborda de forma sistemática

<sup>30</sup> Véase SCHAEFFER (2015) para un argumento similar.

<sup>31</sup> Como veremos en la próxima sección empero, algunos de los objetivos mencionados pueden alejar al artista del que debería ser su principal objetivo (generar emociones estéticas, realizar la mejor obra de arte posible *en tanto que obra de arte*), restándole así valor artístico a su trabajo.

<sup>32</sup> De hecho, como se dijo, el auténtico objetivo del noruego es analizar el modo en que trabajan los artistas. Tan solo esboza de manera sintética algunas ideas sobre el valor en la medida en que le resulta imprescindible para desarrollar su argumento.

cómo se concretan los principios generales enunciados en las disciplinas y estilos artísticos particulares. Por ejemplo, una pieza musical puede ser una obra maestra pese a solo albergar un valor estético (como las *Variaciones Goldberg* a las que se ha hecho referencia), pero no parece que esto pueda ser así en el marco de otras disciplinas como el cine o la pintura. Se volverá sobre esta cuestión en el siguiente apartado. Tampoco aclara, por ejemplo, si la relación entre el valor estético y los demás es de tipo *leximín* o si una gran cantidad de valor de otro tipo puede compensar un valor estético limitado, ni cuál es la relación entre los tipos de valor no emocional (¿es más valioso el valor cognitivo o el perceptivo?)

Con todo, desde nuestro punto de vista, Elster pone las bases de lo que bien podría ser una teoría general del valor artístico. En el próximo apartado se discutirán algunas implicaciones importantes de la concepción Elsteriana del valor artístico, pero permítasenos responder previamente algunas posibles objeciones.

En primer lugar, las concepciones estéticas del arte han sido criticadas por no ser capaces de dar cuenta del mal arte (Adajian, 2012). No obstante, tanto la definición como la teoría del valor defendida en estas páginas pueden dar cuenta del mismo sin ninguna dificultad. Cuando el artista, ya sea por falta de capacidad técnica, de *gusto*, de *hondura emocional* o por cualquier otro motivo, no logra (o lo logra de forma muy limitada) crear un producto que genere emociones estéticas (y quizás emociones no estéticas y/o percepciones y/o cogniciones valiosas), estamos ante una mala obra de arte.

La concepción de Elster permite, en segundo lugar, dar cuenta y apreciar el valor de lo que en ocasiones se denomina *arte popular* o *cultura de masas*, y que ha sido tradicionalmente despreciado por los filósofos del arte<sup>33</sup>. La teoría de Elster, por el contrario, permite superar estas visiones elitistas y valorar correctamente dichas formas artísticas. Retomando un ejemplo planteado más arriba, aunque la música *pop* pueda tener menos complejidad que la música sinfónica (y por tanto, una canción *pop* no pueda aspirar a alcanzar el valor estético —en términos absolutos— de, por ejemplo, una sinfonía de Beethoven), en ambos estilos los artistas, si albergan calidad técnica, gusto, hondura emocional y creatividad, pueden crear productos de valor que se aproximen a máximos locales.

En tercer lugar, para ser capaz de apreciar (o, como mínimo, para ser capaz de hacerlo en toda su extensión) el valor de una determinada obra de arte, puede ser necesaria una formación artística adecuada. Así, a la definición esbozada más arriba, quizá se le podría añadir, en la línea de Osborne (1968), que las obras de arte generarán emociones estéticas al espectador adecuadamente entrenado y preparado<sup>34</sup>. Nótese que este argumento no encierra ningún tipo de relativismo y que no es asimilable a la tesis *à la* Dickie, según la cual una obra de arte es aquello que los expertos dictaminen como tal. En este caso, lo único que pretende sostenerse es que para poder apreciar en toda su magnitud el valor estético de una determinada obra puede ser necesaria una cierta formación que permita al espectador identificar los elementos formales del trabajo y la manera en que el artista los combina para producir los efectos esperados.

<sup>33</sup> Un ejemplo paradigmático sería el de ADORNO (1975), para quien la cultura de masas tenía la función de impedir el desarrollo de la conciencia crítica contra la dominación capitalista.

<sup>34</sup> Véase POIVERT (2006) para un argumento similar.

En cuarto lugar, podría aducirse que el concepto de *emociones estéticas* se encuentra hoy en día muy desacreditado. La postura más habitual consiste en negar su existencia<sup>35</sup> y Nelson Goodman (1968) ha llegado a equipararlas a la teoría del flogisto. De este modo, para contemplar una obra de arte, la actitud adecuada sería intelectual, cosa que casa bien con la consideración de que el arte tiene básicamente un valor conceptual. Sin embargo, los descubrimientos en el campo de la *psicología evolucionaria* y de las modernas ciencias de la conducta parecen dar la razón a Elster. Dichas aportaciones parecen confirmar, no solo que los aspectos formales de una obra de arte pueden producir emociones como las referidas por el noruego, sino incluso reacciones físicas y corporales (Dissanayake, 1995: cap. 6)<sup>36</sup>.

En quinto lugar, podría aducirse, como hace Carey (2007 [2005]: 38) citando el *Psychology of the Arts* de Hans y Shulamith Kreidler, que no tiene sentido tratar de valorar el arte en base a las emociones que produce en la audiencia<sup>37</sup> ya que «las reacciones hacia el arte son altamente subjetivas y las asociaciones personales desempeñan un papel fundamental en la determinación de las preferencias»<sup>38</sup>. Desde nuestro punto de vista, Carey mezcla aquí cuestiones analíticamente diferenciables. Por un lado, desde luego, las *preferencias* de los sujetos son enormemente variadas, pero como señala Budd (1996), puede no gustarnos una determinada obra de arte (o incluso todo un género, un estilo o hasta una disciplina artística) y, sin embargo, reconocer que tiene un elevado valor artístico. En segundo lugar, una determinada obra de arte puede producirle a alguien una determinada emoción por motivos idiosincráticos (por ejemplo, una determinada canción, pese a ser alegre, puede producirnos tristeza porque nos recuerda a nuestro amor perdido) pero eso no niega que, en línea con los descubrimientos a los que se acaba de hacer referencia, las características de una obra tienen una capacidad de generarnos emociones (y otras reacciones) que van más allá de las idiosincrasias particulares<sup>39</sup>. Finalmente, como se ha mencionado más arriba, para que un artista nos genere una emoción estética como el asombro a través de una resolución brillante de un problema formal, puede ser necesario que alberguemos los conocimientos imprescindibles para poder apreciar la dificultad de su logro<sup>40</sup>.

Finalmente, podría tratar de objetarse que la concepción del arte y del valor artístico sostenida en estas páginas carece de utilidad dado que las *intenciones* de los artistas no constituyen un criterio adecuado para determinar si algo es una obra de arte o para determinar su valor. Esto es, ¿cómo podemos conocer la intención del artista? Quizá podamos conocer las intenciones de los artistas contemporáneos porque ellos mismos pueden expresarla en entrevistas, en las presentaciones de sus

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, DICKIE (1969).

<sup>36</sup> Véase también, SCHAEFFER (2015).

<sup>37</sup> De hecho, Carey considera que no tiene sentido valorar el arte de ningún modo.

<sup>38</sup> Para un argumento similar, véase GENETTE (1994).

<sup>39</sup> Por ejemplo, BLUMSTEIN, BRYANT y KAYE (2012) han hallado los mecanismos que explican la inquietud que nos generan melodías como la música de violines de la mítica escena de la ducha de *Psicosis*, aunque naturalmente existirán personas a las que, por alguna razón idiosincrática, dicha banda sonora les causará alegría.

<sup>40</sup> De modo análogo, la resolución de un complejísimo teorema matemático también puede producirnos asombro y admiración, siempre que disfrutemos de los conocimientos matemáticos necesarios para comprender la dificultad de la empresa y para seguir la demostración.

obras, etc. Pero, ¿cómo podemos saber cuáles eran las intenciones de los «artistas» de hace siglos, o de los que vivieron en sociedades muy diferentes a la nuestra? ¿Cómo podemos saber qué guiaba al artesano del Románico o al miembro de una tribu precolombina que realizaron tal o cual talla de la Virgen o tal o cual tótem en honor a los dioses, por no hablar del miembro de una banda de cazadores-recolectores que pintó tal o cual pintura rupestre con una finalidad aún desconocida? En una conferencia celebrada en 1946, William Wimsatt y Monroe C. Beardsley calificaron esta pretensión de *falacia intencional*<sup>41</sup>.

No obstante, la crítica se nos antoja salvable. En lo que se refiere a la caracterización de algo como una obra de arte, recuérdese que hemos definido el arte como una creación humana que alberga entre sus objetivos la producción de una emoción estética a través de sus elementos formales. Dado que las propiedades formales de una obra pueden ser percibidas de forma inmediata (por alguien con la formación adecuada) sin necesidad de conocer el origen o propósito de la obra, salvo en casos muy particulares, no resulta demasiado dificultoso determinar si algo puede o no ser considerado una obra de arte a partir de la definición propuesta. Una cuestión diferente es la de la valoración de la obra. Dado que, como se ha sostenido, una obra de arte *puede* tener un valor cognitivo, la determinación del mismo nos aboca inmediatamente a preguntarnos por cuál es el sentido o la correcta interpretación de la obra. No obstante, la interpretación de las intenciones del autor, pese a que en ocasiones pueda resultar una empresa enormemente difícil (y en algunos casos simplemente imposible), no resulta una empresa demasiado diferente del ejercicio que llevan a cabo los científicos sociales cuando tratan de atribuirle motivaciones a los individuos implicados en un fenómeno social (Elster, 2007: cap. 14). El analista deberá explorar las posibles interpretaciones de la intención del artista, tratando de hallar pruebas que permitan sostener una de ellas y rechazar las demás. Puede recurrir, por ejemplo, a las declaraciones del propio artista o a los borradores o esbozos que puedan existir, puede analizar otras obras del mismo autor, estudiar las convenciones existentes en la época, etc.<sup>42</sup>.

#### 4. ALGUNAS IMPLICACIONES PROBLEMÁTICAS PARA EL ARTE MODERNO Y, SOBRE TODO, PARA EL POSMODERNO

Pese a que, como se ha dicho, la concepción de arte y de valor artístico que se ha propuesto en estas páginas no puede, ni pretende ser en modo alguno, la solución definitiva al debate, y debe entenderse más bien como un borrador en el que simplemente tratan de explorarse de forma sistemática algunas ideas básicas que permitan posteriores avances en la discusión, lo que se ha dicho tiene empero algunas implicaciones problemáticas para parte del arte *moderno* y, sobre todo, del

<sup>41</sup> Wimsatt y Beardsley se referían a la interpretación de obras de arte literarias. Otros autores como CAREY (2005), extienden el argumento a la interpretación del arte en general.

<sup>42</sup> Véase CARROLL (1992, 1997) para una sólida defensa de la posibilidad de interpretación intencional.

*posmoderno* que querríamos señalar explícitamente en este apartado<sup>43</sup>. Con todo, lo que sigue no pretende ser una descalificación general del arte *posmoderno* y ni mucho menos del *moderno* que, a nuestro juicio, ha producido algunos artistas de gran valor, como los citados Cézanne, Gauguin o Van Gogh. *Modernismo* y *posmodernismo* son etiquetas demasiado amplias que engloban no solo a corrientes artísticas, sino a creadores muy distintos entre sí y que poco tienen en común, desde Van Gogh hasta John Cage, pasando por Dalí o por T. S. Eliot. Adicionalmente, en muchísimas ocasiones las fronteras no son claras y resulta difícil clasificar el trabajo de un artista como «clásico» o como «moderno» o «posmoderno».

#### 4.1. Arte, elección y creatividad

Tal y como se ha dicho en el apartado 4.1, según Elster, la creación de una obra de arte es un proceso de *elección bajo restricciones*. Esto tiene, recuérdese, dos implicaciones. Por un lado, la creación en ausencia de restricciones es imposible. Pero, por el otro, para que podamos hablar de proceso de creación artística y, por tanto, de obra de arte, las restricciones, por duras que sean, tienen que dejar algún margen para la *elección*. Dicho de otro modo, si no existe ningún margen de elección, el artista no puede explotar su creatividad para crear arte.

La idea de *elección* tiene dos antónimos. Uno de ellos, es el determinismo. Puede que el artista no tenga ningún margen de elección porque su tarea viene totalmente determinada desde fuera. Por ejemplo, esta es una de las ideas que implícitamente parecen albergar los que sostienen que individuos como los actores, los intérpretes de música clásica, los pintores o escultores que creaban imágenes religiosas en la Edad Media, los retratistas, etc., no son o no eran artistas. Esos individuos no serían artistas porque su tarea no dejaría ningún margen para la elección ni, por tanto, para el libre desarrollo de su creatividad. Sin embargo, como se ha discutido más arriba, esta idea es falsa. Una vez más, dichos individuos no eran ni son meras correas de transmisión del director o del mecenas de turno, y la suya es una actividad de creación artística con todas las de la ley.

Sin embargo, un segundo antónimo del concepto de elección que suele pasar desapercibido en las discusiones sobre arte es el de *azar*. Cuando dejamos al azar las elecciones que hay que tomar en un proceso de creación artística, estamos eliminando la elección y, por tanto, no podemos llamar arte al resultado de dicho proceso<sup>44</sup>. Esta conclusión pone en dificultades a algunas importantes formas y

<sup>43</sup> Por modernismo (*modernism*) se entiende la filosofía de las artes y las corrientes artísticas que se impusieron entre finales del s. XIX e inicios del s. XX. Los primeros exponentes de estas nuevas corrientes fueron pintores como Cézanne, Gauguin o Van Gogh, aunque quizá los máximos exponentes del movimiento fueron los estilos pictóricos de mediados del s. XX, como el *expresionismo abstracto*. A nivel teórico, sus más célebres representantes fueron autores como Harold Rosenberg y, sobre todo, Clement Greenberg. El *posmodernismo* (*posmodernism*) substituyó al modernismo (de hecho, surgió en buena medida como una reacción frente a aquél) y se convirtió en la corriente dominante en las artes ya entrada la segunda mitad del s. XX. Entre las primeras manifestaciones indudablemente posmodernistas encontraríamos el *performance art*, el *arte conceptual* o el *body art*, aunque probablemente trabajos muy anteriores, como los *ready-made* de Duchamp, se podrían considerar ya posmodernos. Véase McEVILLEY (1998) para un repaso más detallado.

<sup>44</sup> Véase ELSTER (2002 [2000]: 268 y ss.) para una discusión detallada de este argumento.

autores en el ámbito del arte posmoderno. Los artistas posmodernos han tratado activamente de eliminar la elección de sus procesos creativos a través del uso del azar (McEvilley, 1998: 435). Un ejemplo paradigmático en este sentido serían los trabajos de Tim Knowles, quien en el marco de su proyecto *Tree Drawings* instaló artefactos de pintura en las ramas de árboles y colocó telas debajo, de manera que con el movimiento del viento se generaban formas al azar. Con todo, quizá el ejemplo más célebre de utilización de la aleatoriedad como mecanismo de producción de arte sea el de John Cage, quien utilizó dispositivos aleatorios en sus creaciones, como por ejemplo su célebre *4'33"* que consiste en períodos de silencio de una duración determinada al azar. A partir de la definición de arte defendida en estas páginas, no se puede considerar que este tipo de creaciones sean arte en ningún sentido.

Podría tratar de argumentarse, como ha hecho Kostelanetz (1991: 108), que dejar al azar determinadas elecciones constituye en sí mismo una elección que puede ser hecha desde un punto de vista estético. No obstante, como señala Elster (2002 [2000]: 272), este punto de vista se basa en una confusión entre experiencias estéticas y declaraciones meta-estéticas.

#### 4.2. Arte, propiedades formales, calidad técnica y valor artístico

De lo que se ha dicho en estas páginas se deriva que un trabajo que no albergue propiedades formales (creadas por el artista, obviamente) no es una obra de arte. Una vez más, muchos artistas y corrientes posmodernos han tratado de crear obras de arte sin propiedades formales o, al menos, de minimizar su presencia lo máximo posible (McEvilley, 1998: 435)<sup>45</sup>. Ejemplos paradigmáticos de esto serían las *performances*, el *arte conceptual* o creaciones como los *ready-mades* de Duchamp o, una vez más, el *4'33"* de John Cage o los *Tree Drawings* de Knowles. Estos trabajos simplemente no pueden ser considerados arte en ningún sentido a partir de la definición propuesta.

Se ha tratado de sostener que el valor de buena parte del arte posmoderno y contemporáneo en general consiste en tratar de producir interpretaciones o respuestas cognitivas (Goldman, 2004: 106, McEvilley, 1998, Talon-Hugon, 2014). Por ejemplo, *Merda d'artista*, del artista conceptual Piero Manzoni, quien enlató 30 gramos de, presuntamente, sus propias heces<sup>46</sup>, tenía como finalidad lanzar una crítica contra el mercado del arte. Por otro lado, el único objetivo de algunas formas de arte contemporáneo, como el *arte inferencial*, es provocar reflexiones sobre sí mismo. A partir de las concepciones de arte y de valor artístico defendidas en este trabajo, estas creaciones carecerían de valor artístico alguno. De hecho, simplemente no se trataría de arte sino, a lo sumo, como se ha argumentado más arriba, de un (pobre) ejercicio de crítica social o del arte.

En cambio, la pintura *modernista* sí que puede ser considerada arte sin ningún género de duda. Con todo, la pintura modernista de corrientes como el *expresionismo abstracto* de los Pollock, Newman o Rothko, el *action painting* de autores como De Kooning, o los trabajos de los integrantes de la *Escuela de Washington* como Morris Louis, alberga un *valor artístico* que podría calificarse de relativamen-

<sup>45</sup> Véase COMETTI (2014) para un argumento similar.

<sup>46</sup> También se ha especulado con que en realidad los recipientes solo contienen yeso.



te limitado. Desde luego esa pintura tenía propiedades formales, de hecho, *solo* tenía propiedades formales, era *pure painting*, en la célebre expresión acuñada por Clement Greenberg para referirse al *expresionismo abstracto*. Sin embargo, a partir de las tesis defendidas en este trabajo, cabe concluir que, contra las pretensiones de Greenberg o de Rosenberg de que este tipo de corrientes encarnaban mejor que ninguna otra los ideales de la estética kantiana, lo cierto es que la pintura sin contenido no puede tener más que un mérito menor que el de otros tipos de corrientes pictóricas. Pintar un cuadro con un contenido y tratar de poner los elementos formales al servicio de la representación del mismo requiere de mucha más capacidad técnica y creatividad que derramar la pintura sobre un lienzo *à la* Morris Louis. Por ejemplo, ninguna obra de Pollock o Newman tiene la capacidad de producir los efectos que genera *La Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres<sup>47</sup>.

#### 4.3. *Máximos locales, originalidad y valor artístico*<sup>48</sup>

De lo que se ha sostenido en estas páginas se deriva que el *valor artístico* es atemporal, en el sentido de que el valor de una obra de arte no puede depender del momento en que sea presentada al público. Dicho de otra manera, la *originalidad* o la *innovación* no constituyen criterios de valor artístico, no son *condiciones necesarias* ni *suficientes* para el mismo. El proceso de creación artística no implica necesariamente una ruptura con la tradición, como tampoco una reafirmación de la misma. Mozart, por ejemplo, se sentía perfectamente cómodo en el contexto artístico que le tocó vivir y no necesitó innovar ni un ápice para crear algunas de las obras más importantes de la historia de la música. Por el contrario, los innovadores (genuinos) son aquellos que sienten que las limitaciones tradicionales no les ofrecen una gama suficientemente rica de opciones para expresar su creatividad. Nada hace mejores ni peores a unos o a otros.

En ocasiones se justifica el valor de la originalidad porque, en algún sentido, los estilos «se agotan». Podría ser que, por ejemplo, una vez que se ha creado un determinado número de canciones de un determinado estilo, ya no queden muchas más buenas canciones de ese estilo por crear y haya que buscar algún estilo nuevo<sup>49</sup>. No obstante, el argumento es absurdo a todas luces. No parece demasiado aventurado sostener que los mejores cuadros *rococó*, las mejores canciones *heavy* y las mejores películas *musicales* posibles se han quedado sin ser creadas, y si esos estilos se han abandonado en mayor o menor medida debe ser por otras razones.

Una vez más, aceptar lo anterior pone en dificultades a algunas importantes manifestaciones del arte *posmoderno* y *moderno*. Muchas de estas corrientes, como la ya citada del *arte conceptual* o como muchísimas creaciones del *arte minimalista*, se enfrentan al problema de que el proceso de creación artística no deja espacio para experimentar con pequeñas variaciones a fin de llegar a una versión definitiva de la obra que constituya un máximo local. ¿Qué se puede añadir o quitar en un lienzo

<sup>47</sup> En cambio, como se ha dicho más arriba, en otras disciplinas, como la música, sí que pueden existir obras de gran valor que solo tengan propiedades formales.

<sup>48</sup> Véase ELSTER (1983: cap. 2.7, 2000: cap. 3.5) para un desarrollo de los argumentos aportados en esta sección.

<sup>49</sup> Véase, por ejemplo, LESSING (1983).

en blanco, en un silencio prolongado o en una sala vacía como las de Yves Klein? De hecho, en general, no queda claro cuándo una obra de este tipo está acabada. Siempre es posible pensar en un nuevo efecto aún más sorprendente y provocador. En este sentido, estos trabajos acostumbran a violar el principio de atemporalidad al que se ha hecho referencia. El valor de muchas de esas manifestaciones se reduce al hecho de ser originales. Pensemos, por ejemplo, en el *Pop Art*. El principal valor del *Coca Cola Plan* de Rauschenberg o de las latas de sopa de Andy Warhol es la novedad de la idea, nadie alcanzaría la más mínima notoriedad haciendo algo similar hoy en día. Esos trabajos tienen, sin duda, capacidad de sorpresa, pero inevitablemente la sorpresa se disipa al cabo de poco, y entonces, a diferencia de lo que sucede con el arte clásico, no queda nada, dado que la obra no tiene nada más que ofrecer.

Buena parte del arte contemporáneo se encuentra, en fin, atrapado en una confusión conceptual. Se confunde la originalidad con la creatividad. Esto es lo que explica la vertiginosa emergencia de más y más nuevas formas de arte durante los últimos 150 años. Como señala Elster, cuando la originalidad pasa de ser un medio para maximizar la propia creatividad, a convertirse en un fin en sí mismo o, aún peor, en un medio para alcanzar fama y dinero, ésta se convierte en una rémora para la creatividad. Dicho de otro modo, el artista tiene más opciones de lograr crear productos de valor cuando se esfuerza en tratar de «hacer las cosas como se debe», mientras que dichas opciones se ven reducidas cuando se ve distraído por pseudoobjetivos como autorrealizarse, impresionar a los demás, alcanzar fama y reconocimiento, etc.<sup>50</sup>.

#### 4.4. Belleza, valor artístico y naturaleza humana

En estas páginas se ha tenido especial cuidado en no sugerir que la *belleza* sea necesariamente un criterio de valor artístico. Curiosamente, como es bien sabido, antiguamente la belleza era uno de los principales, si no el principal, criterio de valor artístico. Para Kant, por ejemplo, las obras de arte producían placer estético al observador merced, entre otras cosas, a su belleza (Kieran, 2001).

Pero gran parte del arte *modernista* y aún más del *posmoderno* se han opuesto de forma virulenta al concepto de *belleza*. Los artistas han tratado deliberadamente de crear obras que resultasen feas y desagradables. Según Clive Bell (1914), la belleza no tenía espacio en el arte ya que ésta se basaba en experiencias burdas, y el pintor abstracto Barnett Newman sostuvo que «el impulso del arte moderno era el deseo de destruir la belleza» (Pinker, 2003 [2002]: 599).

*A priori* no existe ningún problema artístico con que los creadores quieran representar la fealdad y lo desagradable. Una determinada obra, un cuadro, por ejemplo, puede representar algo que carezca de belleza sin que ese hecho limite en lo más mínimo su valor artístico. De hecho, esto era precisamente lo que hacían grandes genios de las artes clásicas como, por ejemplo, *el Greco*.

No obstante, los artistas contemporáneos harían bien en no autoengañarse. En numerosas ocasiones, dichos artistas han creído que, con el tiempo, el gran público dejaría de considerar feas sus creaciones. Así, por ejemplo, Greenberg (respondiendo a las críticas contra Pollock) sostuvo su famosa máxima de que todo

<sup>50</sup> Véase ELSTER (1983: 2.7) para una discusión de como la búsqueda de dichos pseudoobjetivos puede llevar al artista a incurrir en una *falacia moral de los subproductos*.

arte profundamente original parece feo *al principio* (Wolfe, 1975) y, en una visión profundamente ingenua, Webern creyó que en un futuro las masas disfrutarían de sus melodías atonales (Dutton, 2010).

En general, el *modernismo* y el *posmodernismo* comparten una concepción de la mente humana como una *tábula rasa* (Dutton, 2010; Pinker, 2002). Desde este punto de vista, la naturaleza humana no juega ningún papel en la explicación de las creencias y preferencias de los individuos ni, por ende, de sus juicios estéticos. Estos serían aprendidos durante el proceso de *socialización*, siendo por tanto un constructo social. De este modo, muchos *modernistas* y *posmodernos* han creído que las personas aprenderíamos a recibir placer artístico de sus obras y a considerar bello lo que hoy consideramos feo y desagradable. Cuando esto pasase, estas se convertirían en productos de éxito y aceptación general. Por decirlo en las famosísimas palabras de Virginia Woolf, todos estos artistas parecen suponer que, con el advenimiento del *modernismo*, «en diciembre de 1910, o por entonces, la naturaleza humana cambió» (Virginia Woolf en Pinker, 2003 [2002]: 586). No obstante, hoy sabemos que la citada tesis es manifiestamente falsa y existe abundante evidencia empírica de la existencia de lo que se ha denominado «universales estéticos», a saber, de que nuestra biología hace que determinados elementos artísticos nos resulten más atractivos que otros, tanto en lo que respecta a la forma como al contenido de las obras. Por otro lado, existen también determinados elementos que nos resultan irremediabilmente feos o desagradables, y no sólo *al principio* como pensaba Greenberg<sup>51</sup>. Siendo esto así, e insistiendo en que, en principio, que una obra de arte trate de representar la fealdad o de producir experiencias desagradables no le resta (ni le añade) valor artístico, los artistas contemporáneos no deberían sorprenderse de que el gran público continúe alejado del mundo del arte de élite actual<sup>52</sup>.

##### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ¿POR QUÉ TIENE ÉXITO EL ARTE CONCEPTUAL?

Como se ha dicho más arriba, lo que se ha sostenido en estas páginas no pretende, ni puede, ser una descalificación general del *arte contemporáneo*. Con todo, existen determinadas corrientes dentro del mismo, como el *arte conceptual*, que no resultan en absoluto bien paradas de lo dicho. Desde el punto de vista defendido aquí, el arte conceptual no alberga ningún valor artístico y, en propiedad, ni siquiera puede ser considerado arte. Además, incluso su valor cognitivo (que habitualmente se emplea como justificación de este tipo de trabajos) resulta muy escaso. Como se ha señalado anteriormente, los «mensajes» que tratan de transmitir este tipo de obras suelen ser triviales e incluso infantiles.

Siendo esto así, cabría preguntarse por qué siguen teniendo éxito manifestaciones como el *arte conceptual*. Hay dos tipos de respuestas que, desde nuestro punto de

<sup>51</sup> Véase PINKER (2002: cap. 20) para un breve sumario de toda esta literatura. Adicionalmente, véase también SCHAEFFER (2015).

<sup>52</sup> Una cuestión que va más allá de los objetivos de este trabajo viene planteada por aquellas situaciones en las que estos planteamientos han acabado dañando el bienestar colectivo, como ha sucedido con la extensión por todo el mundo de los edificios colmena, inspirados en parte por teorías (muy problemáticas) como las de la *Bauhaus* (véase WOLFE, 1981).

vista, cabe ofrecer. En primer lugar, como se acaba de sugerir en el apartado anterior, resulta matizable que ese tipo de arte tenga éxito. Como argumenta Tom Wolfe en su magistral *La palabra pintada* (2010 [1975]: 42), el mundo del arte de élite, el *artworld*, no está compuesto actualmente por más que unos pocos miles de personas en todo el globo. En este sentido, como ya se ha señalado en la introducción, la sensación de crisis es hoy en día omnipresente en dicho ámbito. Por otro lado, vale la pena mencionar que en los últimos años han surgido numerosos movimientos artísticos, como la *Derrière Guard*, que se alejan de los dogmas *posmodernistas* y que vuelven a poner en el centro de su trabajo la belleza, la calidad técnica y los elementos estéticos<sup>53</sup>.

Con todo, es indudable que, estilos como el *arte conceptual* gozan de un gran prestigio en el mundo del arte contemporáneo. Desde nuestro punto de vista, los mecanismos que explican dicho éxito son en buena parte los mismos que explican el éxito en el ámbito de las ciencias sociales de la teoría social posmoderna, y de otras corrientes similares como el posestructuralismo, la teoría poscolonial y todo lo que ha venido a denominarse *bullshit* u oscurantismo<sup>54</sup>. Dichos mecanismos tienen que operar tanto a nivel psicológico individual como social. Desde nuestro punto de vista, un importante factor que explica el atractivo de este tipo de estilos entre los artistas es la búsqueda de recompensas como la fama y el dinero, sin tener que dedicar el esfuerzo y el trabajo duro de los artistas clásicos<sup>55</sup>. En cuanto al público, como ya se ha sugerido más arriba, aunque los mensajes de las obras conceptuales acostumbran a ser triviales, el grado de oscuridad con que son expresados, convierte el ejercicio de descifrarlos en lo que Domènech (1991: 43), refiriéndose al *bullshit* en ciencias sociales, califica de rito sectario iniciático, que «arroja emocionalmente al público en manos del sacerdote que lo ha creado —y se convierte en el único contenido de la secta—». Por otro lado, la pervivencia de fenómenos como el *arte conceptual* no puede ser explicada, desde nuestro punto de vista, únicamente a través de mecanismos individuales y alberga necesariamente una dimensión sociológica. En este sentido, es posible que un enorme proceso de *ignorancia plural* esté en funcionamiento. Como en el cuento de Hans Christian Andersen, nadie se atreve a denunciar que el emperador va desnudo. Pese a que la mayoría de consumidores ocasionales de arte, así como muchos artistas y estudiantes de historia del arte, puedan intuir que los productos del arte conceptual carecen de valor; resulta difícil que lleguen a convencerse de ello. ¿Cómo pueden estar equivocados todos estos reputados artistas y expertos? Sin duda, el problema es mío que no he entendido que, hoy en día, *anything goes*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adajian, T. (2012): «The definition of art». E. N. Zalta (ed.): *The Stanford encyclopedia of philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>
- Adorno, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [(2004): *Teoría estética*. Madrid: Akal.]

<sup>53</sup> Véase PINKER (2003 [2002]: 604 y ss.) para un resumen.

<sup>54</sup> Véase FRANKFURT (2005) y COHEN (2002).

<sup>55</sup> Véase ELSTER (2002 [2000]: 207) para un argumento similar sobre los poetas de verso libre, que considera parásitos de los de verso restringido.

- Adorno, T. W. (1975): «Culture industry reconsidered», *New German critique*, VI.
- Beardsley, M. (1982): *The aesthetic point of view*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Beardsley, M. (1958): *Aesthetics*. Indianapolis: Hackett.
- Beardsmore, R. W. (1971): *Art and morality*. Londres: McMillan.
- Bell, C. (1914): *Art*. Londres: Chatto & Windus.
- Blumstein, D. T., Bryant, G. A., Kaye, P. (2012): «The sound of arousal in music is context-dependent», *Biology letters*, 8: 744-747.
- Budd, M. (1996): *Values of art*. Londres, NY: Penguin Books.
- Carey, J. (2005): *What good are the arts?:* Faber. [(2007): *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Debate.]
- Carroll, N. (1998): «Art, narrative and moral understanding». J. Levinson (ed.): *Aesthetics and ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1997): «The intentional fallacy: defending myself», *Journal of aesthetics and art criticism*, 55: 305-309.
- Carroll, N. (1993): «Historical narratives and the philosophy of art», *Journal of aesthetics and art criticism*, 51: 313-326.
- Carroll, N. (1992): «Art, intention and conversation». G. Iseminger (ed.): *Intention and interpretation*. Philadelphia: Temple University Press.
- Cohen, G. (2002): «Deeper into bullshit». S. Buss, L. Overton (eds.): *Contours of agency*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Cometti, J. P. (2014): *Exterior/arte*. Biblos.
- Danto, A. (1997): *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, A. (1986): *The philosophical disenfranchisement of art*. NY: Columbia University Press.
- Danto, A. (1981): *Transfiguration of the commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Danto, A. (1964): «The artworld», *The journal of philosophy*, 61 (19): 571-584.
- Davies, S. (2001): «Definitions of art». B. Gaut, D. McIver (eds.): *The Routledge companion to aesthetics*. Londres: Routledge.
- Dickie, G. (1998): «Evaluation: aesthetic evaluation». M. Kelly (ed.): *Encyclopedia of aesthetics*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, G. (1984): *The art circle*. New York: Haven.
- Dickie, G. (1969): «Defining art», *American philosophical quarterly*, 6: 253-256.
- Dissanayake, E. (1995): *Homo aestheticus*. Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (1988): *What is art for?* Seattle: University of Washington Press.
- Domènech, A. (1991): «Introducción» a Jon Elster, *Domar la suerte*. Barcelona: Paidós.
- Dutton, D. (2010): *Art instinct*. Oxford: Oxford University Press. [(2014): *El instinto del arte*. Barcelona: Paidós.]
- Eagleton, T. (1990): *The ideology of the aesthetic*. Londres: Basil Blackwell.
- Elster, J. (2007): *Explaining social behavior*. Cambridge: Cambridge University Press [(2010): *La explicación del comportamiento social*. Barcelona: Gedisa.]
- Elster J. (2000): *Ulysses unbound*. Cambridge: Cambridge University Press [(2002): *Ulises desatado*. Barcelona: Gedisa].
- Elster J. (1993): «Fullness and parsimony». S. Kemal, I. Gaskell (eds.): *Explanation and value in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elster J. (1983): *Sour grapes*. Cambridge: Cambridge University Press [(1988): *Uvas amargas*. Barcelona, Península.]
- Frankfurt, H. (2005): *On bullshit*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Genette, G. (1994): *L'œuvre de l'art*. París: Le Seuil.
- Goldman, A. (2004): «Evaluating art». P. Kivy (ed.): *The Blackwell guide to aesthetics*. Malden: Blackwell Pub.
- Goodman, N. (1968): *Languages of art*. Indianapolis: Hackett.
- Greenberg, C. (1999): *Homemade aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press.

- Hempel, C.G. (1952): *Fundamentals of concept formation in empirical science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kant, I. (1790): *Kritik der Urteilkraft* [(1977): *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.]
- Kieran, M. (2001): «Value of art». B. Gaut, D. McIver (eds.): *The Routledge companion to aesthetics*. Londres: Routledge.
- Kostelanetz, R. (1991): *John Cage*. Nueva York: Da Capo.
- Lessing, A. (1983): «What is wrong with a forgery», D. Dutton (comp.): *The forger's art*. Berkeley: University of California.
- Levinson, J. (1990): *Music, art, and metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Manzo G., Baldassarri D. (2015): «Heuristics, interactions, and status hierarchies», *Sociological methods and research*, 44 (3): 329-387.
- McEvelley, T. (1998): «Contemporary art: postmodern transformation of art». M. Kelly (ed.): *Encyclopedia of aesthetics*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- Noguera, J. A. (2013): «Clases naturales y definiciones en ciencias sociales». Comunicación presentada en el *XI Congreso Español de Sociología*.
- Noguera, J. A. (2000): «El problema de la definición del trabajo». Comunicación presentada en el *I Encuentro entre Humanidades y Ciencias Sociales*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Noguera, J. A., Tena-Sánchez, J. (2013): *Jon Elster. Un teòric social analític*. Barcelona: UOC. [(2014): *Jon Elster. Un teórico social analítico*.]
- Novitz, D. (2001): «Postmodernism». B. Gaut, D. McIver (eds.): *The Routledge companion to aesthetics*. Londres: Routledge.
- Nussbaum, M. (1990): *Love's knowledge*. NY: Oxford University Press.
- Osborne, H. (1968): *Aesthetics and art theory*. Londres: Longmans.
- Osborne, T. (2011): «Rationality, choice and modernism: Notes on Jon Elster's theory of creativity», *Rationality and society*, 23 (2): 175-197.
- Pinker, S. (2002): *The blank slate*. New York: Viking. [(2003): *La tabla rasa*. Barcelona: Paidós.]
- Poivet, R. (2006): *Le réalisme esthétique*. París: PUF.
- Rawls, J. (1971): *A theory of justice*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Rochlitz, R. (1998): *L'Art au banc d'essai*. París: Gallimard.
- Rochlitz, R. (1994): *Subversion et subvention*. París: Gallimard.
- Rowe, M. W. (1997): «Lamarque and Olsen on literature and truth», *Philosophical quarterly*, 47: 322-341.
- Salganik, M., Dodds, P., Watts, D. (2006): «Experimental study of inequality and unpredictability in an artificial cultural market», *Science*, 311: 854-856.
- Schaeffer, J.M. (2015): *L'expérience esthétique*, Gallimard.
- Talon-Hugon, C. (2014) : *L'Art victime de l'esthétique*. París: Hermann.
- Walton, K. (1990): *Mimesis and make-believe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Weitz, M. (1956): «The role of theory in aesthetics», *Journal of aesthetics and art criticism*, 15: 27-35.
- Wolfe, T. (1975): *The painted word*. Farrar, Straus and Giroux [(2010): *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama.]
- Wolfe, T. (1981): *From Bauhaus to our house*. Farrar, Straus and Giroux [(1982): *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama.]
- Zemach, E. (1997): *Real beauty*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Universitat Atònoma de Barcelona  
 Departament de Sociologia  
 Jordi.Tena@uab.cat

JORDI TENA SÁNCHEZ

indiracentellas@gmail.com

INDIRA CENTELLAS

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2016]