

# Arte de masas: definición y legitimidad en Noël Carroll

Por Andrés Ospina Ramírez

**Resumen:** La actual investigación se enmarca en filosofía como disciplina académica, más específicamente en la tradición de la filosofía analítica del arte (la cual suele ser desarrollada principalmente en el mundo angloparlante). Siguiendo esta tradición, nuestra investigación pretende realizar un análisis del concepto de *arte de masas* desarrollado por Noël Carroll. Particularmente nos interesa su definición analítica del arte de masas (la cual pretende develar la naturaleza del fenómeno) y la legitimidad del arte de masas dentro de la categoría arte. Para llevar a feliz término tal empresa, esta monografía será dividido en cinco partes: 1. Presentación y contextualización del porqué es pertinente una definición del arte de masas; 2. Análisis de la postura neo-wittgensteiniana según la cual el arte no puede ser definido; 3. Exposición y explicación de la definición de arte de masas propuesta por Noël Carroll en su libro *Una filosofía del arte de masas*; 4. Presentación de las definiciones del arte capaces de incluir el arte de masas en la categoría arte, (en este apartado abordaremos generalidades de las concepciones del arte desarrolladas por George Dickie, Arthur Danto y el mismo Noël Carroll); 5. Presentación de las conclusiones de la investigación y dos casos prácticos.

**Palabras clave:** Noël Carroll, arte, arte de masas, definición analítica, legitimidad

**Abstract:** The current research is framed within philosophy as an academic discipline, more specifically within the tradition of analytical philosophy of art (which is typically developed primarily in the English-speaking world). Following this tradition, our research aims to analyze the concept of *mass art* developed by Noël Carroll. We are particularly interested in his analytical definition of mass art (which seeks to reveal the nature of the phenomenon) and the legitimacy of mass art within the category of art. To carry out this endeavor successfully, this monograph will be divided into five sections: 1. Presentation and contextualization of why a definition of mass art is pertinent. 2. Analysis of the neo-Wittgensteinian position according to which art cannot be defined. 3. Presentation and explanation of the definition of mass art proposed by Noël Carroll in his book *A Philosophy of Mass Art*. 4. Presentation of definitions of art capable of including mass art within the category of art (in this section we will address general ideas of the conceptions of art developed by George Dickie, Arthur Danto, and Noël Carroll himself). 5. Presentation of the research conclusions and two practical case studies.

**Keywords:** Noël Carroll, art, mass art, analytical definition, legitimacy

## Introducción.

¿Con qué fundamento se puede afirmar que un libro de cómics es una *obra de arte*? Quedé perplejo la primera vez que escuché esta pregunta, la cual, por un lado, parece manifestar cierta indignación respecto a la idea de que un cómic posea el estatus de obra de arte (pues la pregunta parece esconder tácitamente una concepción valorativa del arte), y, por otro lado, pareciera reclamar una aclaración de cuáles son los criterios bajo los cuales un cómic puede ser considerado una *obra de arte*, es decir, qué entendemos por *obra de arte* que es lo suficientemente abarcador como para legitimar un cómic como *obra de arte*. Si ante la pregunta por el estatus artístico del libro de cómic respondemos que se trata de una obra de *arte de masas*, se siguen varias preguntas importantes. A saber: ¿qué es el *arte de masas*? y ¿es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*? Así pues, estas serán las dos preguntas fundamentales que guiarán la presente monografía.

La actual investigación se enmarca en filosofía como disciplina académica, más específicamente en la tradición de la filosofía analítica del arte (la cual suele ser desarrollada principalmente en el mundo angloparlante). Siguiendo esta tradición, nuestra investigación pretende realizar un análisis del concepto de *arte de masas* desarrollado por Noël Carroll. Particularmente nos interesa su definición analítica del *arte de masas* y su legitimidad dentro de la categoría *arte*. Para llevar a feliz término tal empresa, esta monografía será dividido en cinco partes: 1. presentación y contextualización del porqué es pertinente una definición del arte de masas; 2. exposición y explicación de la definición de arte de masas propuesta por Noël Carroll en su libro *Una filosofía del arte de masas*; 3. Análisis de la postura neo-wittgensteiniana según la cual el *arte* no puede ser definido; 4. Presentación de las definiciones del *arte* capaces de incluir el *arte de masas* en la categoría

arte, (en este apartado abordaremos generalidades de las concepciones del arte desarrolladas por George Dickie, Arthur Danto y el mismo Noël Carroll); 5. Presentación de las conclusiones de la investigación y dos casos prácticos.

Cabe indicar desde ahora que en la presente investigación se abordarán los conceptos de *arte* y *arte de masas* en un sentido *clasificadorio*, más no en un sentido valorativo o normativo. Esto se debe a que consideramos que un concepto valorativo del arte conduciría a confusiones, por un lado, no se podría hablar de *buen arte* y *mal arte*, pues el concepto valorativo eliminaría esta posibilidad, ya que identificaría al *arte* con el *buen arte*; desterrando al *mal arte* del mundo del arte, lo cual nos deja en la situación de no saber a qué categoría pertenecen las obras que no logran elevarse al estatus que se adquiere al ser *buen arte*. Esto conduciría, a su vez, a un concepto normativo. En la medida en que haya un estándar para ser *arte* -ser *buen arte*-, el concepto pasa a dar la norma de lo que debería ser el *arte*. Creemos firmemente que no es tarea de la filosofía del arte desarrollar un concepto normativo del *arte* o del *arte de masas* que dictamine a los artistas qué pueden o no hacer. En este sentido, damos la razón a Danto cuando afirma que

Cualquier término se puede convertir en normativo de esta manera, como cuando, por ejemplo, apuntando a una sierra de mano decimos «esto es lo que llamo una sierra de mano», queriendo decir que la herramienta alcanza un puesto elevado desde el punto de vista de las normas relevantes. Pero pareciera retorcido que los objetos que ocupan una posición baja en la escala con relación a aquellas normas fueran expulsados del dominio de las sierras de mano; en general la normativización tiene que desprenderse del concepto, dejando un residuo descriptivo. (Danto, 2003, p. 19)

Dicho en otras palabras, la presente investigación pretende centrarse en el análisis descriptivo de los conceptos *arte* y *arte de masas* en cuanto categorías; dejamos de lado las aproximaciones valorativas, las vaciamos de su normativización y tomamos el residuo que pueda describir adecuadamente los fenómenos que nos interesan. Sin más dilación, manos a la obra.

## **A favor de una definición.**

Los medios de producción que el ser humano tiene a su disposición determinan en buena medida las posibilidades que tiene para crear objetos y para llevarlos a uno o varios destinatarios; nos atrevemos a afirmar que esto es válido para cualquier objeto que produzca el hombre y es especialmente importante para las producciones artísticas de toda clase. En este sentido, las obras creadas por los artistas de todas las épocas han sido creadas y difundidas según las posibilidades que ofrecen los medios de producción y distribución que tienen a su disposición. Así pues, otrora los artistas solo tenían a su disposición medios manuales de producción para la creación, reproducción y distribución de sus obras. Así, por ejemplo, antes de la imprenta de Gutenberg, escritores como Dante Alighieri (1265-1321) disponía de pluma, tinta y papel para crear la *Divina comedia*; y si deseaba reproducirla para tener una copia de su obra que pudiera enviar a un amigo, sería necesario que la obra fuese escrita manualmente una vez más (tal vez por el mismo Alighieri o por un escriba); hemos de señalar que el amanuense podría requerir meses de arduo trabajo para terminar una copia completa del libro de Alighieri y el mensajero tardaría según la distancia que debiera recorrer para entregar la copia de la obra. En cambio, un escritor como, verbigracia, Rafael Alberti (1902-1999) disponía de medios mecánicos de producción, de tal manera que, probablemente, tenía a su disposición papel y una máquina de escribir para crear su poema *El Bosco*, y si desea enviarle una copia a uno o a varios amigos, podría enviar su texto a un editor, quien podría imprimir varias copias del poema de Alberti y enviar una copia a cada uno de los amigos del poeta a quienes deseara mostrar su poema; en ese momento solo bastaba esperar a que el servicio de mensajería elegido pudiera llegar hasta

el lugar donde se encuentra cada uno de los destinatarios de la obra. Ahora bien, desde entonces los medios de producción y reproducción han cambiado mucho hasta nuestros días, de modo que un escritor contemporáneo como Michel Houellebecq (1956-) dispone de medios electrónicos y virtuales para la creación de sus obras, de tal guisa que, muy probablemente, su obra *Serotonina* fue escrita en un ordenador y si Houellebecq deseaba enviársela simultáneamente a su mejor amigo y a su editor, pudo hacerlo fácilmente desde su ordenador y sus destinatarios habrían tenido la obra a su disposición en su propio ordenador en cuestión de segundos o minutos; Además si Houellebecq quisiera divulgar su novela en su propio sitio web, podría hacerlo y su obra estaría al alcance de cualquier persona que sepa leer y posea un dispositivo electrónico que le permita navegar por el sitio web donde podría estar disponible la obra del autor.

Aunque nuestro ejemplo hace referencia al ámbito literario, consideramos, al igual que Walter Benjamin (1892-1940), que los cambios producidos en los medios de producción y reproducción de obras de arte han afectado no sólo a la literatura sino también a las demás formas artísticas. Dicho de otro modo en palabras del filósofo alemán, “[l]os enormes cambios que la imprenta, técnica de reproducción de la escritura, provocaría en la literatura nos son bien conocidos. Mas no son sino *un* caso, por supuesto importante, del fenómeno que aquí se considera a escala de la historia universal”(Benjamin, 2008, p. 52). Así pues, con el transcurrir de la historia los medios técnicos de producción y reproducción han evolucionado y los artistas han podido acceder a diferentes recursos técnicos que generan nuevas posibilidades artísticas, de la misma manera que se han ampliado las posibilidades que tiene el público para acceder a las obras de arte. Estos cambios en los medios de producción y distribución de las obras de arte fueron advertidos por Paul Valéry (1871-

1945) en su ensayo *La conquista de la ubicuidad*, escrito en 1938; en este texto, el autor muestra haber comprendido que los cambios que se estaban produciendo en los medios de producción generarían cambios muy profundos en el mundo del arte, o como él lo llama en *la antigua industria de lo bello*<sup>1</sup>. El ensayo de Valéry resuena profético en nuestros días, ya que es justamente en nuestros tiempos (luego del advenimiento de la Internet y los dispositivos móviles) que las palabras del penador francés han adquirido mayor sentido:

De entrada, indudablemente, sólo se verán afectadas la reproducción y la transmisión de las obras. Se sabrá como transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones -o más exactamente de estimulaciones- que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. (Valéry, 2005, p. 131).

La conquista de la ubicuidad tomó tiempo, inició cuando las formas de producción de las sociedades humanas cambiaron profundamente desde la llamada Primera Revolución Industrial (1760-1840) y desde entonces la industria de medios de producción y distribución masivas ha mostrado un crecimiento y desarrollo constantes<sup>2</sup>. Las nuevas

---

<sup>1</sup>Así lo dice Paul Valéry: “Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte” (Valéry, 2005, p. 131).

<sup>2</sup>Respecto a este aspecto, Noël Carroll comenta que “Desde el siglo diecinueve y principios del veinte, de acuerdo con la revolución industrial, los medios para producir y distribuir arte a escala masiva se expandieron con la invención de tecnologías de la información como la fotografía, la película cinematográfica, la radio, el sonido grabado y la televisión; y siempre hay más tecnologías en perspectiva para la producción y

condiciones lograron alcanzar a todas las artes, el paso de la producción y reproducción manual a formas de producción y reproducción técnica lograron expandirse y marcaron un cambio de suma importancia en el mundo del arte, pues si bien los hombres siempre han podido reproducir objetos, la posibilidad de producirlos y reproducirlos de manera técnica aumenta considerablemente las posibilidades de que los artistas creen un número mayor de obras y que más espectadores puedan acceder a las obras de los artistas. Estas nuevas condiciones no solo alcanzaron a las viejas bellas arte<sup>3</sup>, sino que gracias a las nuevas posibilidades se gestaron nuevas formas del arte para estas sociedades masificadas, formas artísticas propias de nuestro momento histórico y que sirven a nuestras sociedades de masas, como lo son, por ejemplo, la novela, el cómic, el cine y la fotografía. Estas nuevas formas artísticas son ejemplos de lo que hemos estado llamando *arte de masas*. Así pues, como señala Noël Carroll:

El arte de masas ha surgido del fondo de la moderna sociedad de masas industrial y ha sido concebido expresamente para su uso por esta sociedad, empleando sus fuerzas productivas, es decir, las tecnologías de masas, con el propósito de distribuir el arte a

---

distribución de arte de masas, incluidos los ordenadores, los discos de láser y otras cosas por venir. Como resultado, anunciarnos que, en un futuro concebible, podemos esperar la producción de más arte de masas, y no de menos.” (Carroll, 2002, p. 18)

<sup>3</sup>Es pertinente señalar que: “[e]l término «bellas artes» se incorporó al habla de los eruditos del siglo XVIII y siguió manteniéndose en el siglo siguiente. Se trataba de un término que tenía un campo bastante claro: Batioux presentó una lista en la que incluía a cinco de las bellas artes –pintura, escultura, música, poesía y danza– añadiendo dos más que estaban relacionadas, la arquitectura y la elocuencia. Esta clasificación se aceptó a nivel universal, estableciéndose no sólo el concepto de las bellas artes, sino también el de su clasificación, el sistema de las bellas artes, que después de añadir la arquitectura y la elocuencia formaron un número de siete. El concepto de las bellas artes y su sistema nos parecen simples y naturales, pero sólo el historiador sabe el tiempo que tomó y el esfuerzo que hubo que hacer para lograr que se estableciera. Desde el siglo XVIII en adelante no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes. Y como esa era realmente, la situación se pensó que era posible y adecuado denominarlas sencillamente artes, puesto que no existía ningún otro tipo de artes. Y esta terminología sí que fue aceptada; no sucedió inmediatamente, por supuesto, sino en el siglo XIX. En esa época cambió el significado de la expresión «arte»: se restringió su ámbito, y ahora incluía *sólo las bellas artes*, dejando fuera las artesanías y las ciencias. Puede decirse que sólo se conservó el término, y que surgió un nuevo concepto de arte.” (Tatarkiewicz, 2001, p. 49).

enormes poblaciones consumidoras. El arte de masas es el arte de la sociedad de masas y pretende servir a los propósitos de la sociedad de masas (Carroll, 2002, p. 19).

Dicho de otro modo, las sociedades industrializadas han posibilitado la aparición de formas artísticas que le son propias a estas sociedades y están a su servicio: estas constituyen al arte de masas. No podríamos establecer una fecha específica como el origen del arte de masas, no obstante, “[u]n candidato probable sería la invención de la primera tecnología de la información de masas en Occidente, la imprenta, que hizo posible la emergencia de las primeras formas de arte de masas, como la novela” (Carroll, 2002, p. 18). La imprenta posibilitó reproducir de manera técnica y difundir de manera masiva toda clase de libros que pudieron llegar a un público muy amplio. Así, por ejemplo, gracias a Johannes Gutenberg (1400-1468) en 1452 se inicia la impresión de la *Biblia de 42 líneas* o *Biblia de Gutenberg* (la cual es probablemente la obra más importante en el mundo de la impresión), permitiendo que un mayor número de personas pudiera acceder a este libro sagrado. De igual manera, fue posible difundir las obras de diferentes pensadores. Las nuevas condiciones en las que se encontraba el libro y la literatura permitieron que se consolidara un género literario enfocado a ser consumido por grandes cantidades de personas: la novela. Del mismo modo, otras formas artísticas, como la creación plástica también sufrieron profundos cambios cuando aparecieron medios de producción y reproducción de imágenes. Primero, como señala, Benjamin, se dio un cambio significativo en la producción, el filósofo alemán comenta que “en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica la mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo que mira a través del objeto” (Benjamin, 2008, p. 52). Además, la fotografía nació con la posibilidad de crear imágenes

de manera técnica y reproducirlas de maneras masiva. Del mismo modo, el cine nació con la posibilidad de crear representaciones que pueden reproducirse de manera masiva y consumida por grandes cantidades de personas. Con el advenimiento de estas nuevas posibilidades aparecieron múltiples prácticas artísticas y se han creado un sin número de objetos que invaden nuestras sociedades de masas con creciente efectividad.

Las obras que son producidas por estas nuevas formas artísticas de producción y reproducción masiva no son iguales a las obras creadas por formas artísticas que producen sus obras de manera manual; las primeras lograron la conquista de la ubicuidad mientras que las segundas permanecieron emplazadas y únicas. En la primera parte del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado en 1936, Walter Benjamin reflexiona sobre cuál es la diferencia entre las obras que alcanzaron la ubicuidad y las que permanecieron emplazadas. El filósofo alemán comenta que “[h]asta a la más perfecta reproducción le falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir” (Benjamin, 2008, p. 53). Es decir, las obras que no pueden ser reproducidas de manera técnica son únicas e irrepetibles, poseen un aquí y un ahora, pues están emplazadas en un lugar determinado y su existencia material da testimonio de la historia que le ha acaecido. Por el contrario, las reproducciones que se logra por medios técnicos son objetos que se fabrican en serie y pueden volver a producirse eventualmente, estas obras no pertenecen a un lugar en particular (han logrado la conquista de la ubicuidad, tienen la capacidad de estar en diferentes lugares al mismo tiempo) y, según Benjamin, no dan testimonio de la historia acaecida a la obra. Dicho de otro modo, las obras que no son

susceptibles de ser reproducidas de manera masiva poseen una existencia irrepetible y allí reside su autenticidad y su autoridad, poseen lo que Benjamin llama *aura*<sup>4</sup>. Puesto en palabras de nuestro filósofo: “*la técnica de la reproducción [...] desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido*” (Benjamin, 2008, p. 55). Así pues, mientras que las obras que poseen aura se encuentran emplazadas y el espectador debe ir al lugar donde se encuentran para poder tener una experiencia con ellas, las obras carentes de aura salen al encuentro del espectador. Es decir, uno de los rasgos distintivos de las nuevas formas artísticas que nacieron sin aura gracias la aparición de los medios de producción y reproducción masiva es poder viajar hasta el lugar donde se encuentra el espectador. En este sentido, Benjamin afirma estar en consonancia con el pensamiento profético de Valéry:

Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio (Valéry, 2005, pp. 131-132).

---

<sup>4</sup>En palabras de Benjamin: “en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura” (Benjamin, 2008, p. 55).

Hoy podemos ver el cumplimiento de las palabras de Valéry, hoy podemos afirmar que hemos alcanzado el momento histórico en el que la mayoría de los seres humanos tienen al alcance de su mano gran diversidad de experiencias artísticas. Ante esta gran cantidad de fenómenos que han venido apareciendo desde el advenimiento de la posibilidad de reproducir de manera técnica las obras de arte, es menester agrupar esta multiplicidad de fenómenos en categorías que permitan comprender la naturaleza de estos. Esto es una aptitud humana, así lo afirma el filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz (1886-1980): “[p]ara poder comprender con su mente la diversidad de los fenómenos, el hombre los agrupa juntos obteniendo un orden y claridad mayores cuando los clasifica en grandes grupos de acuerdo con las categorías más generales” (Tatarkiewicz, 2001, p. 29). Sin embargo, el filósofo polaco también afirma que no basta con ordenar y clasificar los fenómenos, además es menester que los conceptos y términos posean una definición; ésta “es el nombre que se le da a la oración gramatical que establece el significado de algún término. Dicho de otro modo: [...] es el enunciado que establece la clase de objetos que el término designa” (Tatarkiewicz, 2001, p. 36). Así pues, podríamos afirmar que aquello que llamamos arte es un concepto que agrupa una serie determinada de fenómenos y que tener una definición de éste facilitaría la identificación de los objetos y fenómenos que pertenecen a la categoría arte y los que no pertenecen. Siguiendo esta misma lógica, el concepto *arte de masas* agrupa una serie de objetos y fenómenos que proliferan en el mundo actual y que seguramente nos son familiares, como, verbigracia, la televisión, el cine, los *best-seller*, los cómics, los dibujos animados, y las caricaturas en los periódicos dominicales y semanales. Ahora bien, enumerar una serie de ejemplos no constituye una definición que aclare *qué es el arte de masas* ni cuál es su relación con la categoría *arte*; nuestro interés está dirigido a abordar la naturaleza del arte de masas y cuál es su validez en

relación con la categoría más general, a saber: la categoría arte. Dicho de otro modo, para comprender estos fenómenos que hemos llamado arte de masas no se requiere la enumeración una serie de fenómenos que pertenezcan a la categoría, sino que, más bien, es menester presentar y analizar una definición del concepto de arte de masas que nos permita identificar los fenómenos que pertenecen a dicha categoría y reconocer su validez como arte.

Ahora bien, podríamos decir que los intelectuales se han ocupado poco de lo que aquí llamamos arte de masas. Podríamos afirmar también que la mayoría de aquellos que se han ocupado del fenómeno que aquí nos interesa se han preocupado más por determinar el valor de arte de masas que por definir y delimitar el concepto<sup>5</sup> en un sentido *clasificador*.

Mencionaremos además que la actitud de los intelectuales podría dividirse en una mayoría que desprecia el arte de masas y una minoría que muestra aceptación ante los productos del arte de masas<sup>6</sup>. Umberto Eco (1932-2016) afirma que estas dos actitudes de los intelectuales (una que concibe el arte de masas y la cultura de masas como el apocalipsis de la cultura y otra que se integra a la cultura de masas) nacen de la relación de inmersión o

---

<sup>5</sup>Así lo atestigua Umberto Eco en su texto *Apocalípticos e integrados*: “«El peor testimonio en favor de una obra es el entusiasmo con que la masa la recibe... Todas las grandes empresas de la historia han sido hasta ahora fundamentalmente frustradas y privadas de éxito efectivo porque la masa se ha interesado y entusiasmado con ellas... El espíritu sabe ahora dónde buscar a su adversario único: en las frases, en las autoilusiones, en la falta de nervio de las masas.» Son frases escritas en 1843, pero podrían considerarse actuales y suministrarían material para un notable elzevirio sobre la cultura de masas. Entiéndase bien, no queremos negar a nadie el derecho a elaborar una oposición entre el Espíritu y la Masa, a opinar que la actividad cultural debe ser definida en estos términos, y a dar testimonio de estos males de forma que inspiren el máximo respeto, únicamente sostenemos que es útil que se aclaren las ascendencias y se ilumine el lugar histórico de una polémica a la que el advenimiento macroscópico de la sociedad de masas debía prestar nuevo vigor” (Eco, 2006, p. 35).

<sup>6</sup>Esta división entre los intelectuales fue señalada por Umberto Eco, así lo describe Raúl Rodríguez Ferrándiz: “En un libro de mediados de los 60, Umberto Eco acuñó una divisa afortunada que venía a caracterizar dos tomas de posición antagónicas del intelectual moderno frente a la cultura de masas: la apocalíptica y la integrada. No ocultaba que la distinción podría pecar de maniquea, pero defendía la consistencia de las posturas, su valor ejemplar. Expuso los argumentos de cada una con lucidez y los desmotó con rigor y erudición, sintetizando una postura ecléctica llena de elegancia y de sentido común” (Rodríguez Ferrándiz, 2001, p. 25).

distanciamiento que el intelectual tiene con los productos del arte de masas; dicho en palabras del pensador italiano: “El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que *no disienten*. La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas” (Eco, 2006, p. 28). Es decir, en el ámbito filosófico nos encontramos con que la actitud de la mayoría de filósofos del arte ha sido de desprecio u omisión<sup>7</sup> hacia lo que aquí llamamos arte de masas, no obstante, creemos, al igual que Carroll, que el arte de masas merece ser tratado y comprendido filosóficamente como un tema importante dentro de la filosofía del arte, debido a que los fenómenos que agrupamos bajo esta categoría son parte importante de nuestra historia como humanidad, ya que pareciera ser la forma de experiencia con el arte más difundida y compartida por los seres humanos hoy en día; dicho en palabras de Carroll: “el arte de masas [...] es, probablemente, la forma más penetrante de experiencia estética para el mayor número gente, gente de toda clase, raza y tipo de vida” (Carroll, 2002, p. 17). Dicho de otro modo: si la filosofía se interesa más por asuntos que competen a todos los seres humanos que por asuntos particulares y contingentes que sólo le competen a unos pocos, entonces es necesario hacer un tratamiento filosófico de lo que parece ser la experiencia estética (o si se prefiere la experiencia artística) más difundida entre los seres humanos ya que “en la llamada era de la

---

<sup>7</sup>Noël Carroll comenta en su libro *Una filosofía del arte de masas* que “el arte de masas proporciona a mucha gente un acceso primario a la experiencia estética. Así, podría anticiparse que sería un tema importante tanto para los filósofos del arte de hoy en día como para los del siglo veinte. Sin embargo, no ha sido así. La mayoría de los filósofos del arte lo ignoran por completo -y prefieren adaptar sus teorías al llamado arte elevado (o arte vanguardista)-, o, si atienden al arte de masas, lo hacen para denigrado, para explicar por qué no es realmente arte o para explicar por qué es necesariamente malo. Así, a pesar de que vivimos en la era del arte de masas, donde la mayoría de nosotros, según creo, deseamos estar de acuerdo en que puede ser bueno o malo, aún no tenemos teorías filosóficas adecuadas para caracterizarlo. Esta situación, en mi opinión, exige una rectificación, y el propósito de este libro es dar un paso en esa dirección. El propósito de este libro es contribuir, y tal vez incluso iniciar, la filosofía del arte de masas con la perspectiva de la estética analítica” (Carroll, 2002, p. 19).

información, los medios electrónicos para disseminar el arte han aumentado tanto que resulta concebible que pronto alcancemos –si no lo hemos alcanzado ya– el momento histórico en que casi ningún ser humano sobre la tierra podrá escapar a la exposición del arte de masas” (Carroll, 2002, p. 155). Además, cabe resaltar que el arte de masas es el arte dominante (al menos en un sentido estadístico) de nuestro tiempo y pareciera tener un próspero futuro, de manera tal que “podemos anticipar, más que nunca, la producción y la distribución de más arte de masas en el porvenir” (Carroll, 2002, p. 156); tal situación también debería llamar la atención de los filósofos del arte, pues todo parece indicar que se trata de una categoría muy prolija tanto en la producción como en la distribución, de manera que no se trata de un fenómeno aislado sino de una buena porción de los fenómenos que clasificamos en la categoría arte.

Estas dos actitudes, la apocalíptica y la integrada, son dos tomas de posición en lo referente al valor del arte de masas. De modo que la postura apocalíptica muestran una actitud crítica, hostil y distanciada, mientras que la postura integrada muestran una actitud receptiva, afable y desde dentro del arte de masas; en el lado de la actitud apocalíptica encontramos filósofos como Theodor Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973) y críticos como Clement Greenberg (1909-1994) y Dwight Macdonald (1906-1982); en el lado de la actitud integrada (debemos mencionar que son una *rara avis* bibliográfica) encontramos filósofos como Walter Benjamin (1892-1940) y Marshall McLuhan (1911-1980). Ambas posturas son valorativas, por un lado, el grupo mayoritario otorga severamente valores negativos y malos augurios, y, por otro lado, el grupo minoritario otorga cándidamente valores positivos y buenos presagios. Ambos grupos son prolijos en sus razonamientos valorativos pero sus aportes a la comprensión de la naturaleza misma del

fenómeno sobre el que reflexionan son insuficientes para elaborar una definición satisfactoria, debido justamente a estar anclados en concepciones valorativas respecto al arte de masas. Además, es importante mencionar que la tradición mayoritaria se ha enfocado en denigrar el arte de masas frente al *arte elevado*, de tal guisa que para los apocalípticos el arte de masas debe ser pensado como un correlato (defectuoso, por supuesto) del arte de vanguardia. Puesto en palabras del profesor Javier Ruiz Moscardó: “la tradición mayoritaria de análisis de la cultura de masas concibió sus criterios de clasificación como un refuerzo de la vanguardia, de modo que sus propuestas descriptivas se subordinaron en todo momento a la valoración crítica” (Ruiz Moscardó, 2018, p. 40). La actitud de los apocalípticos ha sido tan hostil frente al arte de masas que generalmente no reconocen se trate de *arte genuino*, más bien se trata de *pseudoarte* o *kitch*. No obstante, aunque los pensadores apocalípticos crean estar por fuera de la cultura de masas, los textos en los cuales muestran su desdén por los productos de la cultura de masas, también es un producto de consumo que se distribuye de manera masiva y tiene un público específico al cual apunta y consuela<sup>8</sup>. Es decir, tanto los textos escritos por los pensadores apocalípticos como por los pensadores integrados hacen parte de una u otra manera de la cultura de masas, existen dentro de ella y la amplifican; aunque Umberto Eco planteó una distinción con aire maniqueísta, sospechaba que en realidad se trata de dos aspectos de un mismo fenómeno, así se lo pregunta Eco: “¿hasta qué punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema, y hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto

---

<sup>8</sup> Así lo afirma Umberto Eco: “El apocalíptico, en el fondo, consuela al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de “superhombres” capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media. Llevado al límite, la comunidad reducidísima —y elegida— del que escribe y del que lee, “nosotros dos, tú y yo, los únicos que hemos comprendido y que estamos a salvo: los únicos que no somos masa”. He empleado la expresión “superhombres”, pensando en el origen nietzchiano (o pseudonietzchiano) de muchas de estas actitudes.” (Eco, 2006, pp. 28-29).

más sofisticado que se ofrece al consumo de masas?” (Eco, 2006, p. 28). Dicho de otro modo, el apocalíptico no está situado por fuera de la cultura de masas<sup>9</sup>, debido a que las posturas valorativas sobre el arte y la cultura de masas son ellos mismo productos de consumo y son posibles gracias a la cultura de masas y su capacidad de producción y reproducción técnica, así, como acabamos de señalar, ambas posturas constituyen también productos de la cultura de masas. Además, hemos de recordar lo que se mencionó anteriormente, las posturas valorativas no constituyen una definición del arte de masas y las reflexiones que plantean van en direcciones muy diferentes a la de develar la naturaleza del arte de masas. Por estas razones, afirmamos con Carroll que:

a pesar de que vivimos en la era del arte de masas, donde la mayoría de nosotros, según creo, deseamos estar de acuerdo en que puede ser bueno o malo, aún no tenemos teorías filosóficas adecuadas para caracterizarlo. Esta situación, en mi opinión, exige una rectificación, y el propósito de este libro [*Una filosofía del arte de masas*] es dar un paso en esa dirección. (2002, p. 19).

Dicho en otras palabras, consideramos que el arte de masas requiere ser tratado de manera adecuada filosóficamente, para ello es menester centrarse en la naturaleza del arte de masas y no en las valoraciones (sean positivas o negativas) del fenómeno. Ahora bien, la propuesta de Carroll es desarrollar una definición analítica que dé cuenta de la naturaleza del arte de masas, es decir, pretende analizar condiciones necesarias que en conjunto sean

---

<sup>9</sup>Estamos de acuerdo con Eco cuando afirma que: “El universo de las comunicaciones de masa — reconozcámoslo o no— es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva. Nadie escapa a estas condiciones, ni siquiera el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la información, transmite su propia protesta a través de los canales de la comunicación de masa, en las columnas del periódico de gran tirada o en las páginas del folleto impreso en linotipia y distribuido en los kioscos de las estaciones.” (Eco, 2006, p. 30).

suficientes para llamar algo *arte de masas*. Sin embargo, antes de abordar la definición presentada por Carroll, nos parece pertinente abordar la pregunta de si el *arte* (y por extensión el *arte de masas*) puede ser definido. Para ello, en el capítulo siguiente se analizará la postura neo-wittgensteiniana según la cual el arte es un concepto que no puede ser definido.

## La imposibilidad de definir el arte

*“The problem with which we must begin is not "What is art?," but "What sort of concept is 'art'?"” [El problema con el que debemos comenzar no es "¿Qué es el arte?" sino "¿Qué tipo de concepto es 'arte'?"].*

*Morris Weitz*

Desde el siglo XX, identificar obras de arte se ha vuelto más complicado debido a la gran diversidad de objetos que se presentan, especialmente a partir del desarrollo de las vanguardias y la inclusión de expresiones artísticas de culturas no occidentales. El poder identificar una obra de arte es esencial para dar una respuesta interpretativa, estética y apreciativa adecuada. Ahora bien, según Carroll, debido a la naturaleza del problema, su resolución es una labor filosófica, por ello afirma que “The question of how we go about identifying artworks is an imperative one for philosophers of art. For without some way to identify artworks, we do not know how to respond to them appropriately” [La pregunta de cómo identificamos las obras de arte es esencial para los filósofos del arte. Esto se debe a que, sin alguna forma de identificación, no sabríamos cómo responder adecuadamente a las obras de arte] (Carroll, 1999, p. 265). Según el filósofo norteamericano, para abordar este problema, la filosofía del arte del siglo XX intentó establecer una definición explícita del arte que proporcione condiciones necesarias y suficientes para considerar algo como una obra de arte. Carroll comenta que identificar obras de arte sigue siendo importante y tratar de definir el arte ha sido una tarea recurrente en la filosofía del arte occidental,

especialmente en un periodo de innovación artística y de diferentes tipos de arte que desafían las ideas convencionales. Para resolver preguntas sobre si, verbigracia, *Bird in Flight* (1923) de Constantin Brâncuși es una obra de arte o si acaso lo es *Monogram* (1959) de Robert Rauschenberg, es pertinente poseer una definición del arte que nos permita dar una respuesta a este tipo de cuestiones. Según nuestro autor, un enfoque común en la filosofía analítica para la tarea de identificación es recurrir a una definición que debe lo esencial, aquello que es necesario y suficiente para que algo sea llamado obra de arte. Ahora bien, hasta este momento hemos tomado como supuesto que tanto el arte como el arte *de masas* son fenómenos que pueden ser definidos. Sin embargo, si se partiera de la premisa contraria, es decir, que el arte no puede ser definido, cualquier intento de elaborar una definición fracasaría necesariamente. Carroll comenta esta postura filosófica en su libro *Philosophy of art: a contemporary introduction* [Filosofía del arte: una introducción contemporánea] publicado en 1999, allí la considera una postura neo-wittgensteiniana<sup>10</sup> que arguye que el arte es un concepto abierto que no puede ser definido esencialmente y que, además, podemos identificar obras de arte sin solicitar una definición, para tal labor podemos acudir al método de los parecidos de familia. Así pues, en el presente capítulo

---

<sup>10</sup> “The philosophers who believed that art cannot be defined were often influenced by Ludwig Wittgenstein’s book *Philosophical Investigations*. Thus they can be called “Neo-Wittgensteinians.” The Neo-Wittgensteinians thought that the philosophy of art, up to their intervention, rested upon a mistake. The mistake was to attempt to define art essentially (that is, in terms of necessary conditions that are conjointly sufficient). They agreed that we need some way to identify art, but they thought the proper way to go about it is not to frame a definition of art and then to apply it to particular cases. Following Wittgenstein, they thought the procedure that we should follow is what they called the method of family resemblances” [Los filósofos que creían que el arte no se puede definir a menudo fueron influenciados por el libro *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. Por eso se les puede llamar “neo-wittgensteinianos”. Los neo-wittgensteinianos pensaban que la filosofía del arte, hasta el momento de su intervención, se basaba en un error. El error fue intentar definir el arte esencialmente (es decir, en términos de condiciones necesarias que son conjuntamente suficientes). Estuvieron de acuerdo en que necesitamos alguna forma de identificar el arte, pero pensaron que la forma correcta de hacerlo no es formular una definición de arte y luego aplicarla a casos particulares. Siguiendo a Wittgenstein, pensaban que el procedimiento que debíamos seguir era el que llamaban método de los parecidos familiares] (Carroll, 1999, p. 209).

analizaremos ambas partes de esta postura y posteriormente revisaremos los argumentos en contra que presenta Carroll.

Nuestro filósofo presenta como representante de la postura neo-wittgensteiniana al filósofo estadounidense Morris Weitz (1916 – 1981), quien expresa esta posición filosófica en su célebre artículo *The Role of Theory in Aesthetics* [El papel de la teoría en la estética] publicado en 1956. Allí defendió que el arte es en sí mismo un concepto abierto; con esto hace referencia a que sus condiciones de aplicación pueden ser enmendadas y corregidas, lo que significa que puede ser extendido para cubrir nuevos casos y propiedades. Los conceptos cerrados solo existen en la lógica o las matemáticas, donde están completamente definidos, mientras que los conceptos empíricos y normativos no pueden cerrarse a menos que se estipule arbitrariamente su rango de uso (Weitz, 1956, p. 31). En otras palabras, constantemente surgen nuevas condiciones y formas del arte que requieren decisiones en cuanto a si el concepto arte debe ampliarse o no. Esto implica que nunca se pueden establecer condiciones necesarias y suficientes para la correcta aplicación del concepto. Así lo expresa el filósofo: “"Art," itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not” [El "arte" en sí mismo es un concepto abierto. Constantemente han surgido nuevas condiciones (casos) y sin duda surgirán constantemente; Surgirán nuevas formas de arte, nuevos movimientos, que exigirán decisiones por parte de los interesados, normalmente críticos profesionales, sobre si el concepto debe ampliarse o no] (Weitz, 1956, p. 32). Es decir, las condiciones de aplicación del arte nunca pueden ser enumeradas exhaustivamente, debido a siempre es

posible que surjan nuevos casos que requerirán una decisión sobre si extender o cerrar el concepto previo. Dicho de otro modo, según esta postura neo-wittgensteiniana, el carácter expansivo del arte suele presentar cambios y nuevas creaciones, esto hace que sea lógicamente imposible garantizar cualquier conjunto de propiedades definitorias.

Weitz cree que la idea que afirma que el arte puede ser definido es un error porque esto implicaría que hay límites para lo que el arte puede ser, lo que sería incompatible con la capacidad fáctica del arte para cambiar y expandirse. Puesto en palabras del autor:

What I am arguing, then, is that the very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties. We can, of course, choose to close the concept. But to do this with "art" or "tragedy" or "portraiture," etc., is ludicrous since it forecloses on the very conditions of creativity in the arts [Lo que estoy sosteniendo, entonces, es que el carácter muy expansivo y aventurero del arte, sus cambios siempre presentes y creaciones novedosas, hace que sea lógicamente imposible asegurar cualquier conjunto de propiedades definitorias. Por supuesto, podemos optar por cerrar el concepto. Pero hacer esto con el "arte" o la "tragedia" o el "retrato", etc., es ridículo ya que excluye las condiciones mismas de la creatividad en las artes] (Weitz, 1956, p. 32).

Es decir, según este filósofo, todos los intentos anteriores de definir el arte han fracasado porque consideraban el arte como un concepto cerrado en lugar de un concepto abierto; el error radica, según Weitz, en preguntar qué es el arte, pues la pregunta correcta sería, más bien, qué tipo de concepto es el arte. Por tanto, cualquier intento de definir el arte está destinado inexorablemente al fracaso, puesto que definir el concepto arte implica tratarlo

como un concepto cerrado, lo que va en contra de la idea de la práctica abierta del arte y la permanente posibilidad de cambio y expansión.

Es importante comentar que Carroll señala que la permanente posibilidad de cambio no niega la posibilidad de seguir una tradición artística determinada. En palabras de nuestro filósofo:

What Weitz seems to be saying here is that art—the practice of art—is always, at least in principle, open to revolutionary change [...]. Art is not required to be original in order to count as art. Nevertheless, the practice of art—or our concept of the practice—is such that it must accommodate the permanent possibility of change, expansion or novelty. Our concept of art is such that there must always be room for artists to do something new [Lo que Weitz parece estar diciendo aquí es que el arte —la práctica del arte— siempre está, al menos en principio, abierto al cambio revolucionario [...]. No es necesario que el arte sea original para contar como arte. Sin embargo, la práctica del arte —o nuestro concepto de la práctica— es tal que debe dar cabida a la posibilidad permanente de cambio, expansión o novedad. Nuestro concepto de arte es tal que siempre debe haber espacio para que los artistas hagan algo nuevo] (Carroll, 1999, p. 210).

Es decir, según Carroll, la idea de Weitz consiste en que el arte, como práctica, siempre está abierta a cambios revolucionarios, al menos como principio; lo cual no significa que el arte siempre deba ser innovador. Algunas tradiciones artísticas valoran la estabilidad en vez el cambio y la innovación; como, por ejemplo, puede ser el caso de la práctica de un pintor clásico chino que suele ajustarse más al paradigma existente en la tradición que a diversas innovaciones. Pero para asumir la permanente posibilidad de cambio, expansión o novedad,

el arte requiere un espacio abierto para que los artistas hagan algo nuevo, sin importar si lo que crean es original o no.

A manera de síntesis del argumento del concepto abierto, Carroll comenta que la postura de Weitz se puede expresar con una reducción al absurdo; revisemos las premisas:

1. Art can be expansive.
2. Therefore, art must be open to the permanent possibility of radical change, expansion and novelty.
3. If something is art, then it must be open to the permanent possibility of radical change, expansion and novelty.
4. If something is open to the permanent possibility of radical change, expansion and novelty, then it cannot be defined.
5. Suppose that art can be defined.
6. Therefore, art is not open to the permanent possibility of radical change, expansion and novelty.
7. Therefore, art is not art.

- [1. El arte puede ser expansivo.
2. Por lo tanto, el arte debe estar abierto a la posibilidad permanente de un cambio radical, expansión y novedad.
3. Si algo es arte, entonces debe estar abierto a la posibilidad permanente de un cambio radical, expansión y novedad.

4. Si algo está abierto a la posibilidad permanente de un cambio radical, expansión y novedad, entonces no se puede definir.
5. Supongamos que el arte puede ser definido.
6. Por lo tanto, el arte no está abierto a la posibilidad permanente de un cambio radical, expansión y novedad.
7. Por lo tanto, el arte no es arte.] (Carroll, 1999, p. 212)

Así, luego de la *reductio ad absurdum*, llegamos a una conclusión contradictoria. La manera en la que se puede eliminar la contradicción, siguiendo a Carroll, es asumir que una de las premisas es falsa. Probablemente la mejor candidata entre las premisas sea el supuesto que se agrega al razonamiento en la premisa número 5; de este modo al asumir que la premisa número 5 es falsa, podemos deshacernos de la conclusión contradictoria de la premisa número 7. Hacer esto apunta a que la suposición de que el arte puede ser definido es incompatible con el concepto de arte; dicho de otro modo, el arte no puede ser definido. Sin embargo, si el arte no puede ser definido, queda abierta la pregunta sobre cómo podemos identificar las obras de arte.

La postura Neo-Wittgensteiniana no es reacia a la posibilidad de identificar el arte, sólo es escéptica sobre posibilidad de una definición esencial que sirva como modelo de cómo segregamos aquello que es una obra de arte de aquello que no lo es. Para la tarea de identificación de las obras de arte, esta postura propone el método de los parecidos de familia. Según Weitz, este método se aplica a conceptos abiertos, como, por ejemplo, el concepto de *juego*; para este filósofo

Some games resemble others in some respects-that is all. What we find are no necessary and sufficient properties, only "a complicated network of similarities overlapping and crisscrossing," such that we can say of games that they form a family with family resemblances and no common trait. If one asks what a game is, we pick out sample games, describe these, and add, "This and similar things are called 'games'." This is all we need to say and indeed all any of us knows about games. Knowing what a game is is not knowing some real definition or theory but being able to recognize and explain games and to decide which among imaginary and new examples would or would not be called "games" [Algunos juegos se parecen a otros en algunos aspectos, eso es todo. Lo que encontramos no son propiedades necesarias y suficientes, sólo "una complicada red de similitudes que se superponen y se entrecruzan", de modo que podemos decir de los juegos que forman una familia con parecidos familiares y sin ninguna característica común. Si uno pregunta qué es un juego, seleccionamos juegos de muestra, los describimos y añadimos: "esto y cosas similares se llaman 'juegos'". Esto es todo lo que necesitamos decir y, de hecho, todo lo que sabemos sobre los juegos. Saber qué es un juego no es conocer alguna definición real o una teoría, sino ser capaz de reconocer y explicar juegos y decidir cuáles, entre ejemplos nuevos e imaginarios, se denominarían o no "juegos"] (Weitz, 1956, p. 31).

En otras palabras, no existe una definición clara y precisa de lo que es un juego, solo existe una red complicada de similitudes que se superponen y entrecruzan. Saber lo que es un juego consiste en ser capaz de reconocer si algo es o no un juego. Para Weitz, el concepto arte debe entenderse de la misma manera, de tal guisa que para determinar si algo es o no una obra de arte debemos encontrar parecidos entre el candidato a obra de arte y miembros reconocidos de la familia de las obras de arte. Es decir, para este filósofo, la cuestión de la naturaleza del arte es análoga a la del concepto de juegos, ya que en ambos casos no se

encuentran propiedades comunes, solo similitudes entre ellos. Saber qué es el arte no significa comprender una esencia manifiesta o latente, sino ser capaz de reconocer, describir y explicar lo que se considera arte debido a estas similitudes (Weitz, 1956, p. 31).

Respecto a este aspecto, Carroll comenta que al igual que los parecidos entre los miembros de una familia, una nueva obra de arte no tiene que ser una réplica exacta de los paradigmas o cánones existentes para que la consideremos como miembro de la familia, bastaría con que podamos encontrar diversas características que tengan similitudes con diferentes obras de arte que ya han sido previamente aceptadas en la familia de las obras de arte. Se debe resaltar que la nueva obra de arte puede compartir diferentes parecidos con diferentes paradigmas; esto sucede de manera análoga a como sucede con la apariencia de un miembro de una familia que puede recordar un poco al rostro delicado de la madre, al cabello de la abuela y al carácter del abuelo. Del mismo modo una candidata a obra de arte puede tener similitudes con algunas de las propiedades expresivas de *El Grito* (1893) de Edvard Munch y con la complejidad estructural de *Las Variaciones Goldberg* (BWV 988) de Johann Sebastian Bach (compuestas en 1741). De esta manera, al acumular similitudes entre la candidata y las obras que son miembros de la familia de las obras de arte, se obtiene razones para llamar a la nueva obra, una *obra de arte* (Carroll, 1999, p. 213).

Según esta postura neo-wittgensteiniana, el método de los parecidos de familia puede aplicarse a diferentes conceptos que usamos en la vida cotidiana, los cuales no poseen una definición esencial pero aun así podemos identificar a quienes pertenecen a la respectiva familia. A modo de ejemplo revisaremos, siguiendo la argumentación de Carroll, el concepto de silla. Nuestro filósofo comenta que, desde una postura neo-wittgensteiniana, cada vez que nos enfrentamos a un nuevo objeto para sentarnos, decidimos si es o no una

silla comparándolo con sillas ya existentes con las cuales podemos encontrar similitudes. En este sentido, la postura mencionada afirma que muchos conceptos operan del mismo modo que la semejanza en nuestras familias humanas. Es decir, nuestras familias tienen varias generaciones y cada vez que nace un nuevo miembro de la familia, los antiguos miembros comienzan a resaltar similitudes con otros miembros de la familia; de manera que, como se mencionó antes, se pueden encontrar diversos rasgos que el nuevo integrante de la familia comparte con los miembros ya reconocido, como, verbigracia, el color de cabello o un tipo especial de temperamento. Naturalmente no se trata de una serie de características específicas que en conjunto den una identidad al nuevo miembro de la familia; se trata más bien de hallar en cada nuevo miembro diversas características que se comparten con diferentes miembros reconocidos de la familia. Es decir, según esta postura, no hay un conjunto único y exclusivo de características que deba poseer el nuevo miembro; en cambio, existen muchos rasgos que un nuevo miembro podría compartir con los diferentes miembros de la familia previamente aceptados. De manera análoga, para identificar que algo es una obra de arte se pretende señalar diferentes parecidos (no uno en particular ni un conjunto específico de parecidos) con diversos paradigmas artísticos (no necesariamente con un paradigma específico). Así lo expresa nuestro pensador:

A new work may resemble one of our original paradigms or a recognized descendant of one of them in terms of expressivity, be similar to yet another one in terms of form, and remind us of still another in virtue of its subject matter. We look for many different strands of similarity across various dimensions between the new works and often more than one of our paradigms. Different new works may resemble past paradigms in different respects. There is no single set of respects nor number of correlations between a new work and our paradigms (and descendants thereof) that must obtain before we

categorize it as art, but as the number of connections swells, the classification of the new work becomes irresistible. [Una nueva obra puede parecerse a uno de nuestros paradigmas originales o a un descendiente reconocido de uno de ellos en términos de expresividad, ser similar a otra en términos de forma y recordarnos a otra en virtud de su tema. Buscamos muchos aspectos diferentes de similitud en diversas dimensiones entre las nuevas obras y, a menudo, más de uno de nuestros paradigmas. Diferentes obras nuevas pueden parecerse a paradigmas pasados en diferentes aspectos. No existe un conjunto único de consideraciones ni un número de correlaciones entre una nueva obra y nuestros paradigmas (y descendientes de los mismos) que deban existir antes de que la categoricemos como arte, pero a medida que aumenta el número de conexiones, la clasificación de la nueva obra se vuelve irresistible] (Carroll, 1999, p. 214)

Dicho en otras palabras, según la mencionada postura neo-wittgensteiniana, una nueva obra de arte puede compartir innumerables similitudes con diversos paradigmas artísticos, pues no hay un conjunto específico de parecidos que deba poseer. En este sentido, al enfrentarnos a un nuevo objeto que es candidato a obra de arte, podemos indicar diferentes similitudes que éste tenga con diversas obras de arte pertenecientes a diferentes momentos de la historia del arte. Como resultado, no podemos delimitar un número mínimo, máximo o específico de parecidos con obras de arte previamente aceptadas en la familia que deba tener un objeto que es candidato, pero a mayor número de conexiones será aceptado como miembro de la familia con mayor facilidad.

Carroll indica que este método de identificación basado en los parecidos de familia parece ajustarse un poco a la manera como en la realidad las personas argumentan que algo

es una obra de arte, por supuesto, sin la necesidad de recurrir a una definición<sup>11</sup>. Dicho de otro modo, nuestro filósofo considera que, de manera fáctica, cuando las personas afirman que algo es una obra de arte en raras ocasiones apelan a una definición, pues, según Carroll, es más común que las personas presenten una serie de ejemplos y reflexionen sobre estos. De tal suerte que el método de los parecidos de familia parece concordar con la práctica real, lo cual, según nuestro filósofo, constituye una característica a su favor.

Ahora podemos decir, a modo de síntesis, que frente a la cuestión de cómo identificamos las obras de arte, podríamos tener un enfoque definitorio que pretenda ofrecer una definición esencial que nos permita identificar y clasificar las obras de arte. Sin embargo, también hay pensadores que han postulado un enfoque contrario, adoptando una postura neo-wittgensteiniana<sup>12</sup> que asevera que la naturaleza del concepto arte impide la

---

<sup>11</sup> Así lo ejemplifica Carroll: “If I say that Spalding Gray’s performance piece Gray’s Anatomy is art, but you deny it, I try to persuade you by pointing to the way it resembles things you already are prepared to call art. For example, I note that like *Midsummer Night’s Dream*, it involves acting, narrative, comedy, and a certain kind of dream logic. I also remind you that, like many of the poems and songs that we already regard as art, it is a soliloquy. I do not attempt to sway you by producing a definition of art. The Neo-Wittgensteinian says that I couldn’t do so, even if I wanted to. But, in any case, arguments like these about the status of a candidate for arthood rarely proceed definitionally; instead they usually proceed by trading examples and reflecting upon them. Thus, the family resemblance method accords nicely with actual practice, and that is certainly a consideration in its favor” [Si digo que la obra de teatro de Spalding Gray, *Gray’s Anatomy*, es arte, pero ustedes lo niegan, trato de persuadirlos señalándoles la forma en que se parece a cosas que ustedes ya están dispuestos a llamar arte. Por ejemplo, observo que, al igual que *El sueño de una noche de verano*, implica actuación, narrativa, comedia y cierto tipo de lógica onírica. También les recuerdo que, como muchos de los poemas y canciones que ya consideramos arte, es un soliloquio. No intento convencerlos proponiendo una definición de arte. El neo-wittgensteiniano dice que no podría hacerlo, aunque quisiera. Pero, en cualquier caso, argumentos como estos sobre el estatus de un candidato a la categoría de arte rara vez se basan en una definición; en cambio, normalmente proceden intercambiando ejemplos y reflexionando sobre ellos. Por lo tanto, el método del parecido familiar concuerda muy bien con la práctica real, y eso es sin duda una consideración a su favor](Carroll, 1999, p. 214).

<sup>12</sup> “Neo-Wittgensteinianism, therefore, is not simply a skeptical position, noteworthy only for its dismissal of the definitional approach. It is also a coherent, comprehensive philosophical view that includes a positive account of the concept of art, a conception of how we classify art, and a re-reading of the history of the philosophy of art. Were Neo-Wittgensteinianism merely a form of skepticism, it might not appear so formidable. It’s easy to say no, but unless you have something to put in the place of what you’re rejecting, such skepticism is rarely persuasive. That Neo-Wittgensteinianism is able to weave its “no to definitions” into an ostensibly informative philosophy of such apparently broad breadth makes it particularly attractive. For that reason, it was the dominant philosophy of art for much of the 1950s and 1960s” [El neowittgensteinianismo, por lo tanto, no es simplemente una posición escéptica, digna de mención sólo por su

construcción de una definición esencial. Esta no es simplemente una respuesta escéptica, ya que, según Carroll, se trata de una postura filosófica coherente que ofrece una explicación sobre el porqué no es posible obtener una definición esencial del arte y sobre cómo logramos identificar las obras de arte en la práctica.

Esto último es un aspecto importante de la postura neo-wittgensteiniana, ya que, según afirma Carroll, esta postura ofrece una explicación de cómo logramos identificar las obras de arte, algo que cualquier filosofía del arte debería poder hacer. Es decir, para nuestro filósofo, la filosofía se ocupa de comprender conceptos y ofrecer una explicación de cómo se aplican estos. En este sentido, una filosofía del arte debería tener la capacidad de explicar cómo usamos exitosamente el concepto arte para clasificar lo que es arte en contraposición a lo que no es arte. Como hemos visto, desde una postura neo-wittgensteiniana se puede asegurar que podemos identificar obra de arte gracias al método de los parecidos de familia. Además, no podemos olvidar que este método trae consigo el argumento del arte como concepto abierto. La postura Neo-Wittgensteiniana señala que muchos de nuestros conceptos no están gobernados por definiciones esenciales repletas de condiciones necesarias y suficientes, pues son conceptos abiertos; según esta postura, los conceptos de juego y silla supuestamente son de este tipo de conceptos. De hecho, hay muy pocos conceptos –excepto las definiciones formales, como las de geometría– a los que parece ser aplicable el enfoque definitorio. En la mayoría restante de los casos, los

---

rechazo del enfoque definitorio. También es una visión filosófica coherente y comprensiva que incluye una explicación positiva del concepto de arte, una concepción de cómo clasificamos el arte y una relectura de la historia de la filosofía del arte. Si el neowittgensteinianismo fuera simplemente una forma de escepticismo podría no parecer tan formidable. Es fácil decir que no, pero a menos que tengas algo que poner en lugar de lo que estás rechazando, ese escepticismo rara vez es persuasivo. El hecho de que el neowittgensteinianismo sea capaz de tejer su “no a las definiciones” en una filosofía aparentemente informativa de aparente amplitud general lo hace particularmente atractivo. Por esa razón, fue la filosofía del arte dominante durante gran parte de las décadas de 1950 y 1960] (Carroll, 1999, p. 217).

conceptos relevantes deben ser aplicados de alguna otra manera, como por medio de la reflexión de los parecidos de familia. De esta manera, la postura neo-wittgensteiniana tiene razones para explorar la posibilidad de que el concepto de arte sea un concepto abierto, ya que si el método de los parecidos de familia suministra una explicación plausible de cómo aplicamos el concepto, sería lógico suponer que el concepto de arte es más similar al concepto de un juego que al concepto de un triángulo equilátero (Carroll, 1999, pp. 214-215).

Como hemos mencionado, la postura neo-wittgensteiniana consta de dos elementos que funcionan muy bien en conjunto, a saber: el argumento del arte como concepto abierto y el método de los parecidos de familia. Aunque el razonamiento de esta postura parece convincente, Carroll considera que es menester analizar cuidadosamente ambas partes del razonamiento neo-wittgensteiniano.

Por un lado, la primera parte del razonamiento neo-wittgensteiniano afirma, como vimos, que el arte es un concepto abierto que no puede ser definido esencialmente; esto quiere decir que no es posible establecer una definición con condiciones necesarias que en conjunto sean suficientes, ya que este tipo de definición no puede aplicarse a un concepto que está abierto a la posibilidad permanente de cambio. Si bien el argumento puede parecer acertado, al revisar cuidadosamente las premisas del argumento, Carroll asegura que el razonamiento neo-wittgensteiniano se basa en una ambigüedad: para demostrar la supuesta imposibilidad de la definición esencial de la *obra de arte*, la postura neo-wittgensteiniana apela al carácter abierto de la *práctica* del arte. Nuestro filósofo asevera que “the Neo-Wittgensteinian is arguing that a closed concept of *artwork* is incompatible with an open concept of the *practice* of art” [el neo-wittgensteiniano sostiene que un concepto cerrado de

*obra de arte* es incompatible con un concepto abierto de la *práctica* del arte] (Carroll, 1999, p. 218). Dicho de otro modo, Carroll afirma que si revisamos las premisas que analizamos del argumento del concepto abierto, podremos notar en la tercera premisa que cuando se afirma que algo es arte sólo si está abierto a la posibilidad permanente de cambio radical, expansión e innovación, se hace referencia a la *práctica* del arte; ya que evidentemente no tiene sentido decir de una obra de arte individual está abierta a la posibilidad permanente de cambio radical, expansión e innovación, debido a que la obra de arte individual es lo que es. Sin embargo, según nuestro filósofo, en la quinta premisa del argumento, cuando se introduce el supuesto según el cual el arte se puede definir, se hace referencia a *obras de arte*; después de todo, el debate se trata de si el concepto de *obra de arte* puede definirse esencialmente. De este modo, si recapitulamos las premisas de la postura de Weitz que vimos anteriormente, podremos apreciar que la premisa final (7. Por lo tanto, el arte no es arte) no presenta una contradicción formal legítima, debido a que el concepto arte no se usa de manera unívoca.

Adicional a esto, Carroll comenta que no hay inconsistencia en decir que una *obra de arte* no es la *práctica* del arte. No obstante, la postura neo-wittgensteiniana arguye que un concepto cerrado de *obra de arte* es incompatible con un concepto abierto de la *práctica* del arte. Nuestro filósofo afirma que si bien ambos conceptos de arte -arte como *obra* y arte como *práctica*- están íntimamente relacionados no son lo mismo. Ya que las condiciones que diferencian las obras de arte de aquello que no son obras de arte pueden diferir consistentemente con las condiciones que diferencian la *práctica* del arte de otras prácticas (como, verbigracia, la religión o la ciencia). Además, según el filósofo estadounidense, no hay razón para suponer que el concepto de una *práctica* pueda ser abierto, mientras que el

concepto de los objetos de dicha práctica deba ser cerrado. Dicho de otro modo, hablar de la posibilidad permanente de expansión solo tiene sentido con referencia a la práctica del arte, es absurdo decir de obras de arte terminadas que necesitan estar literalmente abiertas a la posibilidad permanente de cambio e innovación; si así fuera, pocas obras de arte estarían completas. Es simplemente un error de categoría sostener que las obras de arte terminadas deben estar abiertas a un cambio radical. Por lo tanto, el argumento del concepto abierto falla por el uso ambiguo de los conceptos de arte involucrados y además descuida la conexión lógica entre el concepto de *obra de arte*, por un lado, y el concepto de la práctica del arte, por otro (Carroll, 1999, pp. 218-219).

Además de señalar las fallas anteriormente mencionadas, Carroll muestra otra vía argumentativa en contra de la postura neo-wittgensteiniana, a saber: el hecho de que las obras de arte puedan tener características definitorias no implica que se impidan nuevas creaciones que cumplan con estas condiciones de manera innovadora. Es decir, hay filósofos que pueden ser reacios a una definición esencial del arte porque consideran que esto podría impedir la experimentación y la innovación artística, no obstante, para Carroll, esto no es necesariamente cierto, pues, “That artworks might possess defining characteristics does not logically preclude the invention of new works that instantiate the relevant conditions in innovative, unexpected, and unforeseeable ways” [que las obras de arte puedan poseer características definitorias no excluye lógicamente la invención de nuevas obras que ejemplifiquen las condiciones relevantes de maneras innovadoras, inesperadas e imprevisibles] (Carroll, 1999, p. 220). Es decir, nuestro filósofo considera que una definición esencial del arte no impide la creación de obras innovadoras; por esta razón, muchas definiciones existentes del arte, como veremos más adelante, no imponen

barreras conceptuales a la experimentación y la innovación artística. Es menester señalar que, si una definición del arte impide la experimentación artística, el problema está en esa definición en particular, no en la idea misma de definir el arte.

Por otro lado, la segunda parte del razonamiento neo-wittgensteiniano sostiene, como advertimos, que la forma que usamos para identificar las obras de arte es buscar similitudes entre las nuevas candidatas y las obras ya establecidas como arte. Este método de los parecidos de familia se basa en un conjunto flexible de obras paradigmáticas, que se utilizan para decidir el estatus de arte de las nuevas obras. Si se está indeciso acerca del estatus de arte de una nueva obra, se compara con las obras ya reconocidas como arte, si acumulamos suficientes similitudes, clasificamos la nueva candidata como una obra de arte. Sin embargo, para Carroll, este método posee un problema grave, a saber: se basa en una noción de similitud que es demasiado amplia. Dicho de otra manera, nuestro filósofo afirma que todo se parece a todo lo demás en algún aspecto. Por consiguiente, cada nueva obra que se considera como candidata tendrá algunas similitudes con otras obras que son consideradas arte. Si consideramos a los descendientes reconocidos de las obras emblemáticas, el número de similitudes entre cualquier cosa y los objetos ya considerados arte aumentará exponencialmente. En consecuencia, podríamos declarar que todas las cosas son arte si aplicamos este método sin restricciones. Así pues, según nuestro filósofo, “To agree that readymades *can* be art accepts the principle that any *kind* of thing could be an artwork, but not that everything *is* an artwork. The family resemblance method entails that everything *is* an artwork. And that is far too ecumenical” [Estar de acuerdo en que los ready-mades *pueden* ser arte es acepta el principio de que cualquier *tipo* de cosa puede ser una obra de arte, pero no que todo *es* una obra de arte. El método de los parecidos familiares implica

que todo es una obra de arte. Y eso es demasiado ecuménico” (Carroll, 1999, p. 223). Es decir, siguiendo el método de los parecidos de familia, al aceptar que los *ready-mades* pueden ser obras de arte, aceptaríamos el principio de que cualquier cosa puede ser una obra de arte y, también, que todo es una obra de arte. Esto revela que el método de los parecidos de familia es demasiado inclusivo y no es un método adecuado para clasificar obras de arte. Ya que, si lo aplicáramos rigurosamente, nos veríamos forzados a tratar como obras de arte a todos los uriniales por sus similitudes con la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. De este modo, el enfoque de los parecidos de familia equivale a un concepto demasiado abierto de arte.

Como que dicho, la semejanza es una relación demasiado amplia para emplearla para seleccionar obras de arte, ya que todo es similar a todo lo demás de alguna manera u otra. Sin embargo, se podría suponer que hay una manera de resolver la cuestión: delimitar la clase de semejanzas que ha de aplicarse entre los candidatos los paradigmas previamente aceptados. Como ya se sugirió en la mención a la obra de Duchamp, las características de ser un objeto material, por ejemplo, está fuera de debate como similitud relevante para la condición de arte. No obstante, exigir una delimitación de la clase de semejanza no lleva a buscar una serie de condiciones necesarios y/o suficientes, y eso es precisamente lo que el método de los parecidos de familia pretende evitar. En conclusión, el método de los parecidos de familia tiene el problema de que o bien emplea el concepto de semejanza sin delimitarlo, lo que lleva a la conclusión de que todo es arte, o bien delimita qué tipo de semejanzas son relevantes para que algo sea considerado como una obra de arte, lo que reintroduce la búsqueda de condiciones necesarias o suficientes o ambas.

## Mayor alcance y más comprensible.

Noël Carroll<sup>13</sup> (1947- ) comenta, en el tercer capítulo de su libro *Una filosofía del arte de masas*, titulado *La naturaleza del arte de masas*, que su intención es “ofrecer una teoría del arte de masas tal como es, antes que una polémica sobre lo que debería o no debería ser.”(Carroll, 2002, p. 157). El filósofo plantea la necesidad de definir el arte de masas, pero no desde una perspectiva que pretenda condenar o defender en sentido moral, político o estético; sino desde una postura clasificadora. Así pues, nuestro autor aclara que su intención no es menospreciar ni enaltecer el arte de masas, sino describirlo con precisión, ofreciendo, desde la perspectiva de la filosofía analítica, una definición del fenómeno. Carroll opta por no juzgar el arte de masas, pero esto no se debe a que considere que es indefendible; en todo caso, si se quisiera defender el arte de masas, podría mencionarse que pone la experiencia estética al alcance de un público amplio y, además, ha producido obras de gran calidad (al igual que en cualquier otra forma de expresión, existen obras de calidad inferior y otras que destacan, por lo que la valoración debe hacerse caso por caso). Es decir, el arte de masas al igual que otras prácticas humanas, puede involucrar

---

<sup>13</sup> Noël Edward Carroll es un filósofo estadounidense considerado una figura prominente en la filosofía del arte y la estética en los Estados Unidos, es reconocido internacionalmente por sus aportes a la filosofía del cine. Su obra abarca también filosofía de la literatura, de las artes visuales y teoría social y cultural. Carroll posee doctorados en estudios cinematográficos de la Universidad de Nueva York y en filosofía de la Universidad de Illinois en Chicago.

Entre 1972 y 1988, trabajó como periodista cubriendo cine, teatro, performance y artes plásticas en publicaciones destacadas como *Chicago Reader*, *Artforum*, *In These Times*, *Dance Magazine*, *SoHo Weekly News* y *The Village Voice*. Muchos de estos artículos se recopilaron en su libro *Living in an Artworld* (2011). Además, ha escrito cinco documentales, entre estos quizá el más destacado sea *The Last Conversation: Eisenstein's Carmen Ballet* (1998).

Carroll es autor de diversos libros como *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures* (2013), *Art in Three Dimensions* (2011), *On Criticism (Thinking in Action)* (2008), y *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2001). Su libro más popular e influyente es *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (1990), una exploración de la estética de la ficción de horror. También ha coeditado volúmenes como *Narrative, Emotion and Insight* (2011), junto a John Gibson, y ha contribuido a colecciones como *The Poetics, Aesthetics and Philosophy of Narrative* (2009) y *Philosophy in the Twilight Zone* (2009).

ejemplos valiosos y otros que no lo son; no obstante, tal labor corresponde a una labor crítica y no filosófica. Es decir, la tarea de juzgar el arte de masas sería, según Carroll, una tarea para la crítica, mas no para la filosofía. Nuestro pensador afirma que desde la filosofía podemos “decir qué es el arte de masas en sentido clasificador, ya que primero necesitamos un modo de identificar las obras de arte de masas, antes de recomendarlas por su calidad” (Carroll, 2002, p. 165). Por tanto, si se pretende identificar el arte de masas, se debe tener en cuenta aquellos aspectos que lo definen como tal, en lugar de juzgarlo desde una perspectiva valorativa.

Así pues, la filosofía puede brindar un modo de identificar las obras del arte de masas antes que valorarlas por su calidad. Dicho de otro modo, Carroll considera que desde un punto de vista filosófico, no tiene sentido condenar todo el arte de masas solo porque algunas obras no son valiosas desde un punto de vista moral, político o estético; por esta razón la labor filosófica está abocada a comprender la naturaleza del arte de masas y ofrecer una definición. Carroll busca presentar una definición analítica del fenómeno, en palabras de nuestro autor: “Trato de desarrollar y defender una serie de condiciones necesarias que, en conjunto, sean suficientes para referirnos a una obra de arte de masas”(Carroll, 2002, p. 21).

Respecto a esta cuestión, Carroll comenta en *Philosophy of Art: A contemporary introduction* [Filosofía del arte, una introducción contemporánea] que en la filosofía hay un debate sobre qué son los conceptos y cómo analizarlos. Sin embargo, un enfoque muy común es el método de condiciones necesarias y suficientes, que consiste en descomponer los conceptos en sus condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Aunque este enfoque es controvertido, se presume su practicidad ya que es una herramienta poderosa

para organizar y dirigir la investigación. Este enfoque toma los conceptos como categorías, de tal guisa que aplicar un concepto a un objeto es una cuestión de clasificarlo como un miembro de la categoría en cuestión. Por ejemplo, llamar a un objeto *obra de arte* implica determinar si cumple con los criterios o condiciones necesarias para ser miembro de esa categoría. Analizar un concepto es descomponerlo en sus partes constituyentes, donde las partes son las condiciones para su aplicación. Hay una forma muy útil de expresar estas ideas que utilizaremos a lo largo del texto y que conviene presentar aquí. Decir que  $x$  es una condición necesaria para  $y$ , significa que algo solo puede ser  $y$  si es también  $x$ <sup>14</sup>. A este tipo de análisis se le conoce como definición real o esencial. Se trata de una definición que intenta identificar las características fundamentales del concepto, es decir, las condiciones necesarias y suficientes para su uso. Se considera una definición esencial porque se basa en estas características irreductibles. A diferencia de las definiciones que encontramos en los diccionarios, esta busca descubrir las condiciones reales de aplicación del concepto, en lugar de simples descripciones de cómo es utilizado comúnmente por las personas (Carroll, 1999, pp. 7-9).

---

<sup>14</sup> Carroll usa el siguiente ejemplo para hacer más clara su idea: "Think of the concept bachelor. What is a bachelor? A bachelor is an unmarried man. We can break down or analyse the concept of bachelor into two component parts—manhood and unmarriedness. In order to be counted as a member of the category bachelor—in order to apply correctly the concept of bachelor to a candidate—the candidate must meet two conditions: he must be a man and he must be unmarried. Individually, each of these conditions is necessary for anything to count as a bachelor, and together (conjunctly) they are sufficient (just enough) to categorize a candidate as a bachelor. Analysing the concept of bachelor—which might also be called “defining ‘bachelor’” is a matter of articulating the necessary and sufficient conditions for applying the concept bachelor to, for instance, the boy next door.” [Piensa en el concepto de soltero. ¿Qué es un soltero? Un soltero es un hombre que no se ha casado. Podemos descomponer o analizar el concepto de soltero en dos partes componentes: masculinidad y no estar casado. Para ser considerado un miembro de la categoría soltero, y para aplicar correctamente el concepto de soltero a un candidato, el candidato debe cumplir dos condiciones: debe ser hombre y no haberse casado. Individualmente, cada una de estas condiciones es necesaria para que algo cuente como soltero, y juntas (de manera conjunta) son suficientes (o justo lo suficiente) para categorizar a un candidato como soltero. Analizar el concepto de soltero, que también podría denominarse como "definir el concepto de 'soltero'", es una cuestión de articular las condiciones necesarias y suficientes para aplicar el concepto de soltero, por ejemplo, a un hombre que sea vecino nuestro.] (Carroll, 1999, pp. 7-8)

Según Carroll, se podría considerar que hay dos objeciones<sup>15</sup> al enfoque de definición esencial, a saber: por un lado, muchos de nuestros conceptos se aplican sin recurrir a condiciones necesarias y suficientes, como explicamos en el capítulo anterior. Por lo tanto, no hay razón para suponer que los conceptos que exploramos usando este método serán analizables en términos de condiciones necesarias y suficientes. Sin embargo, aunque se trata de una observación justa, nuestro filósofo piensa que no tenemos motivos para desechar este enfoque desde el principio porque no sabremos si un concepto dado es apto para este método de análisis hasta que lo hayamos intentado. Por otro lado, si el método de definición no resulta ser la mejor manera de comprender cómo aplicamos los conceptos, este método sigue teniendo un valor heurístico importante. Con *valor heurístico* Carroll se refiere a que el método de definición, a pesar de que falle, puede ayudarnos a hacer descubrimientos, ya que este método nos alerta sistemáticamente sobre la riqueza y complejidad del fenómeno que enfrentamos (Carroll, 1999, p. 10).

Ahora bien, una vez aclarado el tipo de definición que pretende elaborar Carroll, procedamos a identificar esos rasgos esenciales que constituyen la definición analítica del arte de masas. Tal labor es posible debido a que “el arte de masas tiene ciertos rasgos - rasgos internos- que nos llevan a clasificarlo como tal. Es decir, algo no es arte de masas sólo en virtud de rasgos externos” (Carroll, 2002, p. 165). Dicho en otras palabras, el arte de masas es un fenómeno identificable y sus obras poseen rasgos internos que permiten identificarlas como arte de masas. Con esto nos referimos a que nuestro filósofo plantea

---

<sup>15</sup> Estas mismas objeciones sobre la definición analítica son mencionadas en la *Introducción de Una filosofía del arte de masas*, allí el filósofo afirma que “hoy en día, se considera que este tipo de búsqueda de una definición analítica es poco realista. Sin embargo, persisto en el intento por dos razones: en primer lugar, no sabremos si es poco realista en un caso específico si no lo llevamos a cabo; y, en segundo lugar, porque, aun cuando fracase, la tentativa es de gran valor heurístico para despejar importantes cuestiones teóricas. Proceder como si pudiéramos asegurar una definición real (una definición según las condiciones necesarias que son, en conjunto, suficientes) es una estrategia de investigación muy productiva”. (Carroll, 2002, p. 21)

que el arte de masas es un fenómeno que no ha existido en todos los momentos históricos, sino que es propio de la cultura contemporánea, se trata de un tipo de arte específico de una cultura en particular, que ha surgido en el contexto de la sociedad industrializada y con el objetivo de satisfacer las necesidades de un público masivo que cruza fronteras nacionales, clasistas, religiosas, políticas, étnicas, raciales y sexuales. Para suministrar este tipo de arte a una gran población de consumidores, se han empleado las fuerzas productivas características de esta sociedad, como la tecnología de producción y distribución a gran escala.

Cabe aclarar que aquí no usa el termino *masas* en un sentido peyorativo. Podría pensarse que el término *arte de masas* evoca un desprecio elitista y antidemocrático hacia las clases trabajadoras y no pertenecientes a la élite intelectual. A pesar de que el término *cultura de masas* pueda haber sido usado por otros autores en un sentido despectivo, cuando nuestro filósofo usa el término *arte de masas*, no busca denigrar al público. El arte de masas se produce a gran escala y se distribuye por los medios de comunicación masivos y está dirigido al consumo de las masas en un sentido puramente numérico, y no en un sentido despreciativo. En este sentido, según nuestro autor, “El arte de masas es para el consumo de masas. Obviamente, es para el consumo de masas porque ha sido producido y distribuido por los medios de masas, como la radio, la televisión, la fotografía, el cine, las grabaciones, etc” (Carroll, 2002, p. 167). Dicho de otra manera, el arte de masas es específico de la sociedad industrializada y urbana, y se caracteriza por la producción y distribución a escala masiva. De tal modo que la etiqueta arte de masas sigue siendo relevante porque indica la importancia de la escala en la naturaleza del fenómeno. Indicando así que el arte de masas es un tipo de producción y distribución a gran escala,

que tiene como objetivo proveer varias copias de una obra a un público geográficamente disperso. Este tipo de arte está dirigido al público de masas por la tecnología de masas que permite su producción y distribución. Se produce y distribuye por los medios de masas, que son aquellos que ponen el producto a disposición de un gran público de manera simultánea.

Es importante destacar que se les llama *medios de masas* debido a su capacidad de poner productos a disposición del público en general a través de la tecnología, incluso si la gran mayoría de las personas no domina el uso de dicha tecnología específica. Por ejemplo, la televisión era un medio de masas aunque muchas personas aún no tuvieran acceso a un televisor. Sin embargo, el hecho de que algo sea producido y distribuido con tecnología de masas no garantiza que sea un ejemplo de arte de masas. Incluso si una obra de arte es producida y distribuida con tecnología de masas, esto no es suficiente para identificarla como una obra de arte de masas porque puede no haber sido concebida para el consumo en masa. Así, por ejemplo,

“Las obras de arte de vanguardia pueden ser producidas y distribuidas con la tecnología de masas, pero no son obras de arte de masas; porque, aunque producidas y distribuidas con la tecnología de masas, tales obras no han sido compuestas para una fácil asimilación y recepción por el público de masas. Precisamente, han sido creadas para impedir una fácil asimilación” (Carroll, 2002, p. 169).

Es decir, el arte de vanguardia, que no está destinado al consumo masivo, puede ser producido y distribuido mediante los mismos medios que el arte de masas. Alguno de estos trabajos de vanguardia puede haber sido especialmente diseñados para frustrar el consumo masivo o para provocar a los espectadores, aunque hayan sido producidos y distribuidos a través de los medios de masas. Podríamos pensar en películas como *Le Sang d'un Poète* (Sangre de un poeta) de 1930, dirigida por Jean Cocteau o *L'âge d'or* (La edad de oro) de

1930 de Luis Buñuel, que se produjeron y distribuyeron con la misma tecnología que las películas de Frank Capra (1897 – 1991), sin embargo, estas películas no son consideradas arte de masas, ya que no fueron creadas para el consumo masivo (Carroll, 2002, p. 168).

El arte de vanguardia no está diseñado para ser consumido por el público en general ya que es enigmático e incluso misterioso a propósito para el consumidor medio, a menos que tenga un conocimiento histórico del contexto de la obra de arte y una comprensión operacional de la asociación, interpretación y razonamiento adecuados para tratar con la obra. Las obras de vanguardia son difíciles y desafiantes, requiriendo cierto conocimiento de los esquemas que a menudo no son claros en su aplicación y pueden ser difíciles de comprender. La vanguardia se contrapone al arte de masas, que debe ser fácil y accesible al mayor número de personas posible con el menor esfuerzo. Dicho en palabras de nuestro filósofo,

“El arte de masas trata de atraer al público de masas. Ésta es su función. Ha sido concebido para su fácil manejo. De manera ideal, su estructura responde al modo en que gran número de gente es capaz de comprenderlo y apreciarlo sin esfuerzo. Trata de captar y mantener la atención del gran público, mientras que el arte de vanguardia debe requerir un esfuerzo y rechazar la fácil asimilación del gran público.” (Carroll, 2002, p. 170).

Es importante destacar que, para Carroll, la elección de la *estructura* de la obra se inclina por los modos de comunicación que favorecen que la obra sea comprendida y apreciada fácilmente. Nuestro filósofo considera que, por ejemplo, el cómic, las películas comerciales y la televisión cuentan historias por medios de imágenes con la finalidad de lograr atraer al público y lograr que la obra sea de fácil asimilación. Esto se debe, según nuestro autor, a la capacidad natural de reconocimiento pictórico de nuestra especie. Esta

capacidad se desarrolla en conjunto con la capacidad de reconocer objetos y no requiere un proceso de aprendizaje especializado<sup>16</sup>. Carroll asegura que la narración por imágenes garantizar la comprensión inmediata del público sin necesidad de una educación en códigos especializados de procesos de lectura o inferencia. Debido a que la representación pictórica es accesible para todos, el público del arte de masas es potencialmente ilimitado. Además, el arte de masas puede educar al público haciendo uso de la repetición y familiarización con fórmulas y convenciones, que son fácilmente comprensible. Es decir, para nuestro autor, la repetición de la fórmula “es un rasgo creativo que asegura que la gente será capaz de comprender el arte de masas al familiarizarse con sus fórmulas y convenciones” (Carroll, 2002, p. 171). Por tanto, los rasgos de familiarización del arte de masas se aseguran de que la gente pueda entender la obra sin necesidad de una educación previa especializada. Así las fórmulas y convenciones a las que se inclina el arte de masas no requieren una instrucción previa, sino que su objetivo es que el espectador pueda entenderlas a primera vista, si el espectador se expone de nuevo a tales formulas logrará que las obras le sean cada vez más inteligibles. Es decir, nuestro filósofo sostiene que la instrucción que el público recibe en el arte de masas se basa fundamentalmente en la repetición de ejemplos accesibles y de fácil comprensión.

---

<sup>16</sup> Nuestro filósofo afirma, para respaldar su pensamiento y al mismo tiempo especificar a qué tipo estructuras se refiere, que: “Hay numerosa argumentación psicológica con respecto a que el reconocimiento pictórico es, en gran medida, una capacidad innata [Nota 20. O una capacidad que se despliega naturalmente en circunstancias ambientales (mínimas)], adquirida en el proceso de aprendizaje del reconocimiento de objetos. El reconocimiento pictórico surge en tándem con el reconocimiento de objetos. Por ejemplo, un niño es capaz de reconocer el tema de un cuadro si antes ha sido capaz de reconocer el referente real de tal cuadro. El reconocimiento pictórico no implica un proceso de aprendizaje superior al reconocimiento del objeto; no implica la instrucción de un código, una lengua o un procedimiento especial de inferencia. Cualquiera con una capacidad perceptiva normal, puede reconocer la referencia de una imagen pictórica animada [...] con solo mirar, sin la intervención de proceso secundarios de lectura o inferencia” (Carroll, 2002, p. 171).

Esta búsqueda de accesibilidad es una de las características necesarias para el arte de masas, nuestro filósofo asegura que “un rasgo necesario del arte de masas es que sea concebido para resultar accesible a las masas de gente; en el fondo, por eso se le llama arte de *masas*.” (Carroll, 2002, p. 23). En otras palabras, el arte de masas se ha creado para ser accesible al público promedio sin instrucción, lo que implica que se ha diseñado para un fácil consumo. Por esta razón, el arte de masas elige estructuras formularias de fácil comprensión, pero también es de destacar que la elección de los contenidos del arte de masas suele estar influenciada por la búsqueda de lo que es accesible para las masas<sup>17</sup>.

En este orden de ideas, el arte de masas se caracteriza por su dependencia de lo formulario y la repetición, lo que resulta en obras fáciles de seguir y comprender que se ajustan a las expectativas del público. Para atraer a un público más amplio, las obras deben ser fácilmente comprendidas y también involucrar o estimular el interés del espectador<sup>18</sup>. Desde un punto de vista fáctico, las obras de arte de masas han sido creadas para una fácil comprensión y consumo por parte de un gran número de consumidores que no necesitan instrucción adicional. La facilidad de comprensión no significa necesariamente que el consumidor sea pasivo, ya que el espectador puede participar activamente, por ejemplo, en las historias narradas por las obras de arte de masas. Este propósito está en línea con la

---

<sup>17</sup> Así lo ejemplifica nuestro autor: “Los escenarios de acción y aventura son útiles a los propósitos del arte de masas porque la competición física entre fuerzas definidas del bien y del mal nos resulta a todos más fácil de entender que los dramas psicológicos complejos, que pueden exigir, por ejemplo, cierto bagaje cultural que no posee el espectador común. Es más fácil para el espectador elegido al azar comprender *Mortal Kombat* que *Blow-up*” (Carroll, 2002, p. 172).

<sup>18</sup> Nuestro filósofo explicita que “los críticos de arte de masas como Clement Greenberg tenían razón. El arte de masas es fácil, en especial cuando lo comparamos con la dificultad, tal vez impuesta a sí misma, del arte de vanguardia. Sin embargo, la facilidad con la que el arte de masas se consume no es un defecto sino un propósito que se basa en su función como instrumento para dirigirse al público de masas” (Carroll, 2002, p. 173).

función del arte de masas como instrumento para dirigirse al público de masas (Carroll, 2002, p. 173).

Es imperante precisar que para nuestro autor la preocupación acerca de la accesibilidad de ciertas formas de arte de masas surge al considerar que puede haber grandes grupos de personas a las que el arte resulta inaccesible. La música *heavy metal*, por ejemplo, puede parecer inaccesible para los padres de los jóvenes, aunque es cuestionable si realmente es inaccesible o simplemente desagradable para ellos. Es decir, la accesibilidad no solo implica la cuestión de si los espectadores comprenden una obra sino también si les gusta. Por otro lado, aunque el arte de masas trata de asegurarse el mayor público posible, existen obras que se fijan en públicos especializados, como es el caso de los canales de televisión por cable que se enfocan en un género específico, como comedias o ciencia ficción. Sin embargo, aunque ciertas obras pueden ser concebidas para espectadores con gustos e intereses especiales, tratan de asegurar el mayor público posible a través de su estructura fundamental, la cual es común en diferentes géneros y cuenta con puntos de vista similares en cuanto a estructura visual y narrativa. En otras palabras, una obra puede atraer a un público específico, pero esto no la hace necesariamente menos accesible en términos generales.

Así pues, para el filósofo estadounidense, la accesibilidad es “una condición de posibilidad del arte de masas en el mundo, tal como lo conocemos. Si el arte de masas no fuera creado expresamente para un fácil acceso -para la inteligibilidad por parte del mayor número de gente con el menor esfuerzo- no sería capaz de atraer al público de masas”

(Carroll, 2002, p. 173). Es decir, el fácil acceso al público sin instrucción es un rasgo fundamental del auténtico arte de masas y este rasgo es esencial para su consumo masivo<sup>19</sup>.

Ahora bien, dicho todo lo anterior, disponemos de los elementos necesarios para comprender la definición de arte de masas propuesta por nuestro filósofo, a saber:

“X es una obra de arte de masas si y sólo si (1) x es una obra tipo o de múltiples ejemplares, (2) producida y distribuida con la tecnología de masas, (3) concebida intencionadamente para inclinarse por su estructura (por ejemplo, en la forma narrativa, el simbolismo, los afectos e incluso el contenido) hacia aquellas opciones que prometen la accesibilidad con menor esfuerzo, al menor contacto, al mayor

---

<sup>19</sup> En su artículo *La mayor comprensión para el mayor número: la posición de Noël Carroll acerca del “arte de masas”*, Javier Ruiz Moscardó esboza una crítica a la definición de Carroll que pretende minar este aspecto de la definición. Consideramos que la definición de Carroll permanece en pie después de la crítica en cuestión. Sin embargo, referiremos brevemente los dos componentes de la crítica. En primer lugar, según Ruiz Moscardó, la definición de Carroll no agrega nada a las ideas de Greenberg y McDonald, dejando el panorama tal y como estaba. En segundo lugar, considera que la explicación de las estructuras que garantizan la accesibilidad disponibles para el arte de masas es insuficiente, pues, por un lado, no cree que se trate de estructuras relacionadas con aspectos innatos sino social y culturalmente determinadas, y, por otro lado, considera que la propuesta de Carroll no dice nada acerca de las estructuras que conforman la accesibilidad, para tal fin se requeriría una sociología del arte (Ruiz Moscardó, 2018, pp. 43-44). Respecto a la primera objeción, que es la que tiene mayor desarrollo a lo largo del artículo, diremos que parece producto de la indignación de un pensador apocalíptico incapaz de analizar el fenómeno sin mezclar sus valoraciones personales sobre éste. Es decir, asumir que la definición de Carroll deja todo como está es desconocer tres aspectos que él desarrolla en su libro: 1. A lo largo del libro Carroll explicita cuáles aspectos de la tradición toma y cuáles desecha, mostrando que los principales representantes de la tradición acertaron en algunos aspectos, pero erraron en otros. 2. Carroll menciona reiteradamente que su intención es hacer una definición clasificatoria, más no valorativa. Para ello procura vaciar de los aspectos normativos las ideas fundamentales, en virtud de develar la naturaleza del fenómeno. Labor que por supuesto tiene su mérito y no equivale a dejar todo como estaba. 3. La definición de Carroll no se compone únicamente de los residuos de los apocalípticos que Ruiz Moscardó invoca. Por estas razones, pareciera que la petición de juicios valorativos respecto al arte de masas procura simplemente justificar la aparente postura apocalíptica del autor del artículo que ve a sus héroes intelectuales desprovistos de sus teorías normativas. Dicho sea sólo de paso, es natural que la tradición filosófica haya abandonado en buena medida las teorías normativas, debido a que suelen verse en aprietos al enfrentarse a revoluciones artísticas, pues desde las teorías normativas es difícil asumir y entender el cambio (como en el caso de Greenberg con la obra de Warhol). Respecto a la segunda objeción, queda en manos del autor de la crítica ampliar su ataque y especificar porque las estructuras mencionadas por Carroll no obedecen a aspectos innatos como afirma. Es decir, Ruiz Moscardó ataca desde una generalidad, pero no es concluyente ni específico al atacar los ejemplos que Carroll plantea de las mencionadas estructuras. Finalmente, si bien parece justo pedir que Carroll especifique más estructuras, diferentes a la narración por imágenes y la narración erótica; no podemos olvidar que el mismo Carroll acepta que esa es una investigación empírica que no atañe al propósito de la investigación filosófica que está llevando a cabo. Así pues, pareciera que Ruiz Moscardó se acerca a *Una filosofía del arte de masas* exigiendo una especie de *sociología del arte de masas*; dicho, alegóricamente, pareciera que se acercó a una herrería pidiendo una espada de madera y renegó del herrero por ofrecerle el producto de su oficio: una espada de acero.

número de público sin instrucción (o relativamente poco instruido)”(Carroll, 2002, p. 174).

Es importante mencionar algunas presiones. Carroll utiliza una clasificación parentética para referirse al público, al que describe como *relativamente poco instruido*. Con esto se refiere a que, en cierta medida, este tipo de público puede instruirse a partir de la repetición y las fórmulas utilizadas en el arte de masas. En otras palabras, el arte de masas está diseñado para ser de fácil comprensión, y una persona sin una *educación especializada* puede adquirir cierta capacidad de comprensión a partir de la exposición constante a este tipo de arte.

Otra precisión que debemos referir es que el objetivo del arte de masas es dirigirse a las masas, lo que implica la creación de obras con estructuras accesibles para el público (como, verbigracia, pueden ser representación pictórica y narración<sup>20</sup>). Por lo que, si bien las obras de arte de masas pretenden provocar el consumo masivo, las obras de masas auténticas son aquellas cuyo concepto garantiza la accesibilidad a los espectadores que pueden entenderlas y apreciarlas sin conocimientos especializados o esfuerzo en el primer contacto. Así pues, los factores formales y afectivos juegan un papel importante en la identificación del arte de masas, ya que es en cierto modo un concepto funcional. La función del arte de masas es atraer el interés del público en general, por lo que su elección de características formales se inclinará hacia aquellas que faciliten dicha función. Según Carroll, aunque no es posible elaborar una lista exhaustiva de rasgos formales, estos siguen

---

<sup>20</sup> Aquí Carroll hace referencia a un tipo de narración que él denomina *narración erótica*. Para explicar este tipo de narración, nuestro autor comenta que “la estructura narrativa desplegada en las novelas de Stephen King y Mary Higgins Clark lleva al público a plantearse ciertas cuestiones que las novelas pasan a responder. Este formato de pregunta/respuesta, que llamo narración erótica, tiene un tipo de lógica natural fácil de seguir, en contraste con la estructura narrativa de una obra modernista como *El año pasado en Marienbad*, que presenta cuestiones que nunca se responden de manera clara” (Carroll, 2002, p. 172).

siendo relevantes para identificar el arte de masas. Para que una obra pueda ser considerada arte de masas, es necesario que haya sido creada y distribuida a través de un sistema de masas y que sus rasgos formales, independientemente de cuáles sean, favorezcan la accesibilidad. Según el razonamiento de Carroll, se considera que el arte de masas busca fomentar la accesibilidad del público en general, también se admite que algo pueda ser clasificado como arte de masas aunque no se logre este objetivo. Incluso si una obra resulta inaccesible debido a la ineptitud del creador, se considera que es una obra de arte de masas si se creó con la intención de ser accesible. Nuestro filósofo asevera que las obras de arte de masas tienden a elegir características formales que aumentan la accesibilidad. Al expresarlo de esta manera, se entiende que la accesibilidad es un concepto gradual y que determinar si una elección formal es accesible o no dependerá de un juicio reflexivo al comparar y contrastar la estrategia propuesta con otras estrategias de interpretación que se relacionen con el mismo contexto histórico (Carroll, 2002, pp. 182-183).

Carroll menciona que si el arte de masas ha de ser comprendido funcionalmente, se presenta la cuestión de su valoración, es decir, ¿debe considerarse que una obra de arte de masas es buena si es accesible para la mayoría de las personas? Aunque la accesibilidad es un rasgo característico de una obra de arte de masas, esto no implica necesariamente que sea buena ya que una obra de arte de masas no pertenece solamente a esa categoría, sino que se asocia con un género específico, como el suspense, romance, ciencia ficción, melodrama o terror. Por lo tanto, la valoración de una obra de arte de masas dependerá de su posición como obra de arte y de su adecuación a los criterios de valor de ese género. La accesibilidad es solo una condición previa para que una obra sea considerada de masas, pero no garantiza su calidad. Una obra puede ser accesible pero carecer de lustre, por lo que

ser accesible no significa que sea agradable, atractiva o interesante. Además, aunque la accesibilidad es importante, no cuenta mucho en la valoración, ya que puede ser una condición sin importancia para otras dimensiones de satisfacción estética. (Carroll, 2002, p. 185)

Es valioso precisar que la reflexión de la naturaleza ontológica del arte de masas explora la existencia de la obra de arte y su naturaleza en comparación con otras formas de arte. Es decir, en filosofía, una categoría ontológica es un tipo de entidad que existe o un tipo de objeto que puede ser identificado. También se puede entender como un conjunto de propiedades que caracterizan una clase de objetos y que son comunes a todas las entidades u objetos de esa clase. Ontológicamente, una obra de arte de masas es una obra tipo o de múltiples ejemplares en el que las copias numéricamente distintas son idénticas en el sentido en que dos monedas son del mismo valor. A diferencia de la obra de teatro, diferentes copias de obras de arte de masas, como las películas, son idénticas y pueden distribuirse simultáneamente en múltiples ubicaciones. Es decir, las obras de arte de masas se producen en cantidad mediante procesos de producción mecánicos e industriales, y cada ejemplar de una obra de arte de este tipo es una copia idéntica de otro *ejemplar o tipo* reproducible. Carroll utiliza este concepto *obras de arte tipo o de ejemplares múltiples* para explicar cómo la ontología de las obras de arte de masas se diferencia de otras formas de arte que son únicas y pueden identificarse como obras de arte originales e irrepetibles, emplazadas en un lugar. En este sentido, las obras de arte de masas tienen una existencia ontológica propia, que es diferente de otras formas de arte y que se relaciona con su producción mecánica y su multiplicidad (Carroll, 2002, pp. 186-190).

Es menester destacar que Carroll distingue entre la cultura de masas y los productos de la cultura de masas que se pueden identificar como arte, como el caso de dramas, historias o canciones. Se enfoca en estas últimas en lugar de programas de televisión como espectáculos de cocina, eventos deportivos o discusiones de mesa. Así pues, dado que las obras de arte de masas no son vanguardistas, no hay problema en clasificarlas en formas artísticas establecidas como el drama o la canción, o en propósitos artísticos tradicionales como la representación o la expresión. Dicho en palabras de filósofo norteamericano:

“en la medida en que las obras de arte de masas descienden de las formas de arte tradicionales, tienen un derecho prioritario al status de arte; en otras palabras, en la medida en que muchos géneros y formas del arte de masas son extensiones de géneros y formas del arte que se considera auténtico, no parece haber razón, en principio, para negar que sea arte.” (Carroll, 2002, p. 175)

Es decir, algunos lectores podrían no estar satisfechos con la idea de que sea legítimo llamar *arte* al arte de masas, la idea de que el arte de masas es arte auténtico. Carroll declara que las obras de arte de masas tienen un derecho al estatus de arte en la medida en que descienden de formas de arte tradicionales y son extensiones de géneros y formas de arte que se consideran auténticos. Además, los creadores de arte de masas están comprometidos en actividades similares a las de los artistas de prácticas tradicionales, como representar, expresar y descubrir formas adecuadas para transmitir su contenido. Nuestro filósofo comenta que también se busca que las obras de arte de masas sean contempladas por la relación expresiva entre forma y contenido, lo que refuerza la idea de que se trata de arte auténtico. Es decir, el arte de vanguardia puede ser difícil de identificar, ya que generalmente tiene como objetivo ampliar el concepto del arte; sin embargo, el arte

de masas no plantea este problema ya que, en general, utiliza géneros y formas de arte tradicionales. Por lo tanto, es probable que el arte de masas caiga en el dominio del arte según cualquier clasificación razonable. (Carroll, 2002, p. 175)

Si a pesar de lo expuesto anteriormente, aún persisten las dudas sobre si el arte de masas es arte auténtico, Carroll nos aconseja acudir a una definición *clasificatoria*. En palabras de nuestro filósofo: “creo que no hay duda de que el arte de masas contaría como arte en una aproximación *clasificatoria* para identificarlo [...]. A los lectores que se preocupen por cómo somos capaces de determinar si cierta obra es arte, les recomendaría que usaran mi noción de narración, pero, en caso contrario, les diría que usaran cualquier otra aproximación clasificadora de identificación. Anticipo que considerarán el arte de masas -o, al menos, la mayoría de sus objetos- como arte auténtico”(Carroll, 2002, p. 175). Así pues, nosotros seremos esos lectores inquietos y revisaremos tres aproximaciones clasificatorias para identificar el arte.

## **Aproximaciones clasificatorias.**

Vimos que la definición del arte de masas propuesta por Noël Carroll pretende dar cuenta de la naturaleza del fenómeno que hemos llamado *arte de masas*; ahora bien, aún cabe preguntarse si es válido llamar *arte* al *arte de masas*, o, dicho de otro modo, qué concepción del arte permiten reconocer al *arte de masas* como parte de lo que consideramos *arte*. Es probable que muchas teorías del arte sean lo suficientemente amplias como para aceptar las obras del arte de masas dentro de la categoría *arte*; una categoría más amplia que pueda abarcar gran pluralidad de obras (por supuesto en un sentido *clasificatorio*, mas no normativo o valorativo). Pues bien, con la finalidad de delimitar nuestra investigación, mostraremos sólo tres acercamientos a la naturaleza del arte bajo los cuales sería válido incluir al fenómeno que hemos llamado *arte de masas* dentro de la categoría *arte*; a saber, abordaremos la teoría institucional del arte de George Dickie, el arte como significado encarnado de Arthur Danto y la aproximación por narrativas históricas de Noël Carroll. Los primeros dos acercamientos serán abordados debido a que, mientras revisa el pensamiento de Benjamin, nuestro filósofo afirma que “Las teorías del arte propuestas por filósofos como George Dickie y Arthur Danto son bastante espaciosas, conceptualmente, para abarcar la mayor parte de lo que llamamos arte. Son capaces de considerar el arte aurático y el arte reproducible de masas como ejemplos bajo sus concepciones de la naturaleza del arte” (Carroll, 2002, pp. 129-130); finalmente el tercer acercamiento a la naturaleza del arte será abordado debido a que, al tratarse de la propuesta de nuestro autor, nos permitirá comprender mejor por qué Carroll considera que es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*.

Como ya se ha mencionado, a partir de los acontecimientos artísticos acaecidos desde el siglo XX, la definición e identificación de las obras de arte se ha vuelto más complicada debido a la gran diversidad de objetos que se presentan, especialmente a partir del desarrollo de las vanguardias. Esto podemos evidenciarlo, por ejemplo, con el caso de los *readymades* de Duchamp y su notoria relevancia para la historia del arte<sup>21</sup>, ya que indudablemente no se trata únicamente de obra de Duchamp, sino también de la influencia que ejerció en diversos artistas posteriores; dicho de otro modo, no se trata de un caso aislado<sup>22</sup>. Hay que destacar que los *readymades* suponen un importante desafío filosófico para aquellos interesados en una definición del arte. Así lo expresa, verbigracia, el filósofo colombiano: “La obra de Duchamp representaba pues, entre otras cosas, un reto a nuestras concepciones del arte, a la posibilidad de definir el arte. ¿Qué es lo que hace de la *Fuente* una obra de arte? ¿Y por qué no es una obra de arte cualquier otro orinal? ¿O lo es? ¿Cuáles son los límites (y las condiciones mínimas) que hacen de algo una obra de arte?” (Tobón Giraldo, 2008, p. 89). Es decir, a nivel filosófico, los *readymades* pone en entredicho en la definición del arte, ya que cuestionan cuales son las condiciones según las cuales algo es llamado *arte*.

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que los *readymades* no fueron aceptados inmediatamente como obras de arte. Respecto a esta cuestión, el filósofo colombiano Daniel J. Tobón, declara que “la idea de que los *readymades* pueden ser una forma artística legítima ha ido ganando credibilidad durante el último siglo en la medida en que cada vez más artistas comenzaron a recurrir a ella y se hacía más difícil considerarla como un caso marginal o una mera excentricidad. Resulta difícil decidir si hay que culpar a Duchamp de todo esto, o más bien si se le ha dado tanto reconocimiento porque artistas posteriores han encontrado en él un precursor y una especie de figura paterna que les brinda aliento en la realización de sus propias intenciones.” (Tobón Giraldo, 2008, p. 89)

<sup>22</sup> Respecto a la influencia de Duchamp en otros artistas, el profesor Tobón Giraldo afirma que “A partir de los sesenta los problemas planteados por su obra surgían de manera natural por todas partes: con la glorificación de los símbolos de la vida cotidiana del *Pop*, con aquellas performances de fluxus en las que las acciones más simples eran convertidas en arte, con el neo-dada y su aprovechamiento de los objetos, en muchos casos de desechos, para generar configuraciones artísticas, etc. Ya no se trataba de un caso aislado. En muchas de estas obras se veían rasgos que eran característicos de la temprana obra de Duchamp: su indiscernibilidad y su poca artisticidad” (Tobón Giraldo, 2008, pp. 89-90).

En este mismo sentido, Para danto, en una época en la que se valoraba la apreciación estética como el principal propósito del arte, Duchamp hizo un descubrimiento filosófico que demostró que el arte podría existir independientemente de la estética; esto implica para el filósofo estadounidense que Duchamp “Despejó el aire filosófico al reconocer que dado que podía haber arte anestésico, el arte es filosóficamente independiente de la estética. Este descubrimiento sólo significó algo para los interesados, como yo, en una definición filosófica del arte, es decir, en cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte” (Danto, 2013, p. 143). Puesto en otras palabras, los *readymades* revelaron que no hay características perceptuales que diferencien a las obras de arte de las simples cosas; al dejar de lado las características estéticas de la obra, cabe preguntarse cuáles son las características que ha de tener una obra para que sea reconocida una obra de arte. En el caso de la filosofía analítica del arte (especialmente norteamericana), esta situación condujo a diversas respuestas<sup>23</sup>. A propósito de esto, el filósofo estadounidense Stephen Davis hizo un excelente rastreo en su libro *Definitions of art* publicado en 1991. En esta obra muestra gran erudición y comprensión sobre el problema, deja claro que si bien es una pregunta ampliamente debatida, se trata de una cuestión que posee múltiples aspectos a considerar y no hay respuestas concluyentes. Así lo expresa el filósofo: “Definitional questions are inextricably meshed with ontological, interpretive, and evaluative issues; their implications stretch in many directions and take many twists and

---

<sup>23</sup> Es menester comentar que “En el ámbito de la estética analítica norteamericana, la primera respuesta filosófica de peso a esta situación, que desde la perspectiva del arte del pasado no puede parecer sino caótica, la constituyen las diversas teorías de inspiración wittgensteineana que sostuvieron que era simple y llanamente imposible definir el arte, al menos si lo que se buscaba era una definición que brindara condiciones necesarias y suficientes. En otras palabras: estas teorías sostenían que no existe algo que todas las obras de arte compartan y que explique por qué nos referimos a todas ellas como obras *de arte*. Contra esa resignación de la tarea de pensar la posible unidad del concepto de arte surgió, sin embargo, poco después, la teoría del «mundo del arte»” (Tobón Giraldo, 2008, p. 90). Aquí el filósofo colombiano hace referencia a pensadores como Paul Ziff, Walter Bryce Gallie, William Kennick y, por supuesto, Morris Waitz.

turns. Where matters are as complex and fundamental as this, straightforwardly decisive arguments are not to be expected” [Las preguntas por la definición están intrincadamente entrelazadas con asuntos ontológicos, interpretativos y evaluativos; sus implicaciones se extienden en muchas direcciones y toman muchos giros y vueltas. Cuando las cosas son tan complejas y fundamentales, no se pueden esperar argumentos sencillamente decisivos]. (Davies, 1991, p. IX).

Por consiguiente, debido a que se trata de una cuestión compleja y con múltiples aspectos a considerar, en el presente texto nos limitaremos, como ya se aclaró anteriormente, a la explosión de algunas de las respuestas que se han dado a la pregunta por la definición del arte (Dickie, Danto y Carroll), éstas serán abordadas de manera general y expositiva. Es necesario aclarar que, en el presente texto, se omitirán los juicios sobre las virtudes o defectos que puedan presentar el pensamiento de estos autores, tampoco se pretende aquí emitir un juicio sobre cuál responde de manera más satisfactoria a la pregunta qué es el arte, ni referir las múltiples críticas que se han hecho a cada uno de los filósofos mencionados. Cabe destacar que no se pretende aquí ser reduccionista respecto a la complejidad del problema ni dar a entender que se trata de teorías definitivas exentas de crítica. Hay dos razones que guían tal delimitación: por un lado, nuestro objetivo es mostrar algunas concepciones de arte que sean lo suficientemente abarcadoras para incluir el arte de masas, mas no evaluar cada una de estas concepciones en cuanto a su validez; por otro lado, una discusión más detallada y/o más amplia requeriría una investigación dedicada únicamente a tal discusión, esta enorme y loable tarea quedará para investigaciones futuras. Dicho lo anterior, procederemos a mostrar, *grosso modo*, cada una de las teorías que nos interesan.

El filósofo estadounidense George Dickie<sup>24</sup> (1926 – 2020) formuló la que se conoce como la *teoría institucional del arte*. A lo largo de los años, Dickie ha intentado en cuatro ocasiones formular una definición *institucional del arte*. Con esto se refiere a la idea de que las obras de arte son arte debido a la posición que ocupan dentro de un contexto institucional. La primera formulación fue publicada en 1969, las dos siguientes en 1971 y 1974, consistieron en revisiones menores; estas tres versiones son muy similares y Dickie las denomina *la versión antigua de la teoría institucional*. Y En 1984, hizo una revisión importante de la teoría, esta cuarta y última formulación la llamó *la versión posterior de la teoría institucional* (Dickie, 2000, p. 93). En *El círculo del arte*, escrito en 1984, el filósofo estadounidense comenta que la versión antigua puede ser resumida con la formulación que presentó el autor en el 1974: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)” (Dickie, 2005, p. 18). Es decir, la teoría de Dickie pretende definir al arte en sentido clasificatorio y no evaluativo<sup>25</sup>. La primera condición de la definición defiende la idea de la artefactualidad, es decir, que un objeto debe ser un artefacto para ser considerado arte. La segunda condición de la definición afirma que una

---

24

<sup>25</sup> Podríamos decir que en todas las formulaciones de su teoría, George Dickie ha intentado formular lo que primero llamó un sentido *descriptivo* y posteriormente llamó un sentido *clasificatorio de obra de arte*. Es decir, siempre ha buscado definir un sentido de arte que sea neutral en términos de valor. Él cree que esto es necesario porque en ocasiones puede hablarse de *mal arte* o *arte sin valor*. Si se define a las obras de arte como necesariamente valiosas, haría difícil o imposible hablar de arte malo o sin valor. Por lo tanto, cree que la teoría básica del arte debe tratarse de un sentido del arte que es neutral en términos de valor. La teoría se enfoca en los miembros de la clase de obras de arte: hay algunas que son excelentes, mediocres o malas. La actividad general de crear obras de arte, por supuesto, es una actividad valiosa, pero es sobre los miembros de la clase de obras de arte que se enfoca la teoría institucional. Adicionalmente, no se niega que la expresión *obra de arte* pueda ser usada en un sentido evaluativo. Sin embargo, la definición de *obra de arte* que presenta la teoría institucional busca capturar un sentido básico y no valorativo de la expresión, que por supuesto incluye todas las obras de arte a las que se aplica el sentido evaluativo, así como todas las obras mediocres y malas. (Dickie, 2000, p. 97)

obra de arte adquiere su estatus de obra de arte en un marco institucional específico que ha dado valor a ciertas propiedades en particular, este estatus es conferido por alguien que actúa en nombre del *mundo del arte*<sup>26</sup>.

En *El círculo del arte* (que corresponde a la formulación de 1984, es decir la versión posterior de la teoría), George Dickie eliminó el lenguaje formal y, en este cuarto intento, especificó cinco definiciones de los que considera los conceptos principales de la teoría institucional del arte. En *The Institutional Theory of Art* [*La teoría institucional del arte*], el filósofo sintetiza la versión posterior de la teoría de la siguiente manera:

“An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.

A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.

A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.

The artworld is the totality of all artworld systems.

An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public”

---

<sup>26</sup> Es menester destacar que si bien Danto usa el mismo término, no posee en mismo significado en ambos pensadores. El mismo Dickie afirma que “Desde la primera lectura del mismo, he considerado el artículo de Danto «The Artworld» [El mundo del arte] como un importante y estimulante elemento de trabajo. Durante mucho tiempo consideré la teoría institucional como una suerte de desarrollo honesto de la concepción de Danto del mundo del arte. Con la publicación de «Artworks and Real Things» [Obras de arte y cosas reales] y «The Transfiguration of the Commonplace» [La transfiguración del lugar común] me di cuenta, finalmente, de que las dos visiones no estaban tan íntimamente relacionadas como había pensado. [...] Lo que desde luego es verdad es que «The Artworld» de Arthur Danto inspiró la creación de la teoría institucional del arte” (Dickie, 2005, pp. 22-23).

[Un artista es una persona que participa con comprensión en la realización de una obra de arte.

Una obra de arte es un artefacto creado para ser presentado al público del mundo del arte.

Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en algún grado para comprender un objeto que se les presenta.

El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.

Un sistema del mundo del arte es un marco de trabajo para la presentación de una obra de arte de un artista a un público del mundo del arte] (Dickie, 2000, p. 96)

Dickie explica diversos aspectos con la finalidad de hacer más claro su pensamiento. En lo referente a la *comprensión*, el filósofo especifica que tiene un doble sentido, en primer lugar, se refiere a la idea general del arte para comprender en qué tipo de actividad se está participando y, en segundo lugar, el conocimiento del medio artístico específico que se está utilizando. Es la versión posterior, la definición de *obra de arte* se aborda enteramente a través de la creación de un artefacto. Dicho artefacto es uno que está destinado a ser un tipo particular de cosa, a saber, el tipo de cosa creada para ser presentada a un público del mundo del arte. Nótese que expresarlo de esta manera deja abierta la posibilidad de que se puedan crear obras de arte que nunca se presenten a nadie, ya que la definición solo requiere que una obra de arte sea un tipo de cosa que pueda ser presentada. Además, el filósofo resalta que un público, en sí mismo, es solo un grupo de personas que entienden y saben cómo lidiar con un tipo particular de situación. Un miembro de un público del mundo del arte tiene características que se asemejan a las de un artista: por un

lado, una idea general del arte y, por otro lado, una comprensión mínima del medio o los medios de una forma de arte particular. Esto significa que el mundo del arte es una colección de diferentes sistemas: pintura, literatura, teatro, y otros similares. La colección no es ordenada, sino que se ha reunido con el tiempo de una manera un tanto arbitraria. El mundo del arte es una construcción cultural, algo que los miembros de una sociedad han construido colectivamente a lo largo del tiempo. Dickie también señala que las primeras cuatro definiciones de la versión posterior han sido creadas por medio de un linaje lineal, es decir, *artista* se define en términos de la noción de *obra de arte*. *Obra de arte* se define en términos de las nociones de *público* y *mundo del arte*. *Público* se define de manera general y, por lo tanto, queda fuera de esta descendencia lineal. El *mundo del arte* continua la descendencia lineal y se define en términos de la noción de *sistemas del mundo del arte*. La definición de *sistema del mundo del arte*, sin embargo, en lugar de extender la descendencia lineal usando nociones más fundamentales, se adentra y utiliza las cuatro nociones definidas anteriormente. Así, lo que comienza como una descendencia lineal termina siendo un círculo, las cinco definiciones constituyen un conjunto circular. (Dickie, 2000, pp. 98-102).

Luego de esta breve exposición del pensamiento de George Dickie, podríamos aseverar que para este filósofo es posible definir el arte y la definición que presenta es lo suficientemente amplia para aceptar al arte de masas como parte de la categoría arte; consideramos que ningún elemento de la teoría institucional discute con las condiciones de la definición de arte de masas propuesta por Carroll.

El segundo acercamiento a la naturaleza del arte que comentaremos será del filósofo estadounidense Arthur Danto<sup>27</sup> (1924 - 2013), su obra es ampliamente reconocida por sus contribuciones a la filosofía del arte y por su papel fundamental en la teoría del arte contemporáneo. Su obra está marcada por el intento de entender qué define a una obra de arte, especialmente en un contexto donde el arte moderno y contemporáneo ha desafiado los límites tradicionales de la estética. Es importante aclarar que en el presente texto no se pretende dar una explicación exhaustiva de todos los aspectos que rodean la pregunta por la naturaleza del arte en este pensador<sup>28</sup>, lo que aquí se pretende es mostrar algunos de las cuestiones centrales de la respuesta de Danto a la pregunta qué es el arte. Es importante resaltar que teoría de Danto consiste principalmente en afirmar que las obras de arte son *significados encarnados*<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Arthur Coleman Danto fue un crítico de arte y profesor de filosofía estadounidense. Estudió arte e historia en la *Wayne University*, y más tarde se graduó en filosofía en la Universidad de Columbia. En 1949-1950, estudió en París con una beca *Fulbright*, y en 1951 regresó a enseñar en Columbia, donde se convirtió en el Profesor Johnsonian Emérito de Filosofía. Aunque también incursionó en otras áreas, Danto es conocido por su trabajo en filosofía del arte y como crítico de arte (particularmente en *The nation*).

<sup>28</sup> Respecto a una visión global del pensamiento de Danto, cabe indicar, aunque sea solo de paso, que el filósofo colombiano Javier Domínguez expresa que “Pueden identificarse tres fases en la filosofía del arte de Danto, no porque haya rupturas de concepción de una a otra, sino porque hay en ellas una atención específica a cuestiones definitorias del arte que han ido enriqueciendo su teoría y su posición frente a otras teorías. La primera fase está dominada por la preocupación acerca de lo que constituye la ontología del arte, ese modo de ser específico de las obras de arte, que ante cosas que tienen la misma apariencia externa, la una es arte pero la otra es una simple cosa. *La transfiguración del lugar común*, de 1981, es la obra que aborda esta problemática y es el nervio de toda la filosofía del arte de Danto. [...] La segunda fase está representada por *Después del fin del arte*, de 1997, donde Danto se concentra en la historia filosófica del arte, un tema hegeliano decisivo para su teoría, pues le permite profundizar en la historicidad del concepto de arte. [...] La última fase está reflejada en *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, publicado en 2003. Este libro es quizá la contribución teórica más propositiva de Danto como filósofo para la crítica de arte, sobre todo, para ilustrar acerca de un uso más crítico de las categorías estéticas en la apreciación del arte, tan persistentes aún hoy, pero tan inútiles en tantos casos para referirse adecuadamente a las obras de arte” (Domínguez Hernández, 2008, pp. 61-62)

<sup>29</sup> Así lo sintetiza el mismo filósofo estadounidense, “mi definición tiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tiene un significado —trata de algo— y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte. En resumen, mi teoría es que las obras de arte son significados encarnados”(Danto, 2013, p. 147).

La pregunta qué es una obra de arte se hace fundamental, según Danto, cuando ante dos objetos, que desde un punto de vista perceptivo parecen la misma clase de objeto, declaramos que poseen estatus ontológicos diferentes: una es una obra de arte y la otra es una simple cosa (podríamos poner como ejemplo el caso de los *readymades*, son objetos que poseen el estatus de *obra de arte* pero sus homólogos que participan de la vida cotidiana no lo son; de tal modo que se ha aceptado que la *Fuente* de Duchamp es una obra de arte, pero no que lo sean los demás uriniales que hay en el mundo). La clave de la cuestión está, como explica el profesor Javier Domínguez, en que “Las obras de arte se refieren al mundo de un modo que no funciona para las simples cosas, en las obras de arte hay algo que hay que interpretar y que no viene al caso para estas [las simples cosas] (Domínguez Hernández, 2008, p. 63). Es decir, para Danto la pregunta primordial es qué características poseen las obras de arte que hacen que sean diferentes de las simples cosas, pues las obras de arte requieren ser interpretadas, mientras que las meras cosas no; debido a que no se trata de la apariencia externa, el filósofo estadounidense considera que debe haber características que no son perceptuales. Como ya se mencionó, en la respuesta de Danto es fundamental la noción de *significado encarnado*<sup>30</sup>. Así lo expresa el filósofo:

“En mi primer libro sobre filosofía del arte [*La transfiguración del lugar común*] sugerí que las obras de arte trataban sobre algo, y decidí que en consecuencia las obras de arte tenían un significado. Deducimos significados, los percibimos, pero eso no significa que los significados sean algo material. Entonces pensé que, a diferencia de

---

<sup>30</sup> Danto comenta que “Debo admitir que he hecho relativamente poco por analizar la encarnación, pero mi intuición es la siguiente: la obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan” (Danto, 2013, p. 52).

las oraciones con su sujeto y su predicado, los significados se encarnan en el mismo objeto. Y por consiguiente declaré que las obras de arte son *significados encarnados* [...] El objeto de arte encarna el significado, o al menos lo encarna parcialmente” (Danto, 2013, pp. 51-52).

El filósofo Javier Domínguez afirma que el estatus ontológico que concede el encarnar un significado (que separa las obras de arte de las simples cosas) no es suficiente para definir el arte, ya que hay muchas cosas que encarnan un significado sin ser una obra de arte. Como segundo paso, Danto pone al arte en una relación ineludible con su historia<sup>31</sup>, dando al mundo del arte<sup>32</sup> un papel definitorio<sup>33</sup>. En este sentido, para poder orientar la pregunta qué es el arte de tal guisa que el arte recibe con frecuencia su sentido, de aquello que históricamente estaba a disposición en el mundo del arte, que es toda una cultura. (Domínguez Hernández, 2008, p. 64)

---

<sup>31</sup> Esta conexión de las obras de arte con la historia de arte es importante en el pensamiento de Danto. Este filósofo considera que “Hay razones por las que las latas Campbell de Warhol no habría sido arte en la época del rococó. Alguien podría haberlas pintado, por supuesto. Pero lo que él o ella habrían pintado no podrían haber sido pinturas de objetos comunes: paquetes con los que todos en Königsberg estarían familiarizados, como todo el mundo en Estados Unidos estaba familiarizado con las latas de sopa en 1961. No habría sido arte pop en 1761. No podían tener, en 1761, el significado que iban a tener más tarde, en el año 1961. El arte es esencialmente la historia del arte” (Danto, 2013, pp. 133-134).

<sup>32</sup> Si bien no pretendemos entrar en detalles sobre la discusión entre Danto y Dickie sobre el *mundo del arte*, es menester recordar que éste posee un sentido diferente en cada uno de los filósofos en cuestión. La diferencia radica, según el profesor Domínguez, en el carácter cognitivo que posee el *mundo del arte* para Danto; así lo expresa el filósofo colombiano: “esta dimensión cognitiva del concepto del *mundo del arte* en Danto, definitoria para distinguir la obra de arte de la simple cosa, es lo que se pierde en el concepto de *mundo del arte* de Dickie, al definirlo como marco institucional” (Domínguez Hernández, 2008, p. 70). En este mismo sentido, el profesor Tobón afirma que “Lo que Danto sugería [...] es que lo que hace de algo una obra de arte no es que sea legitimado por una institución, sino por cierta teoría del arte”. (Tobón Giraldo, 2008, p. 100)

<sup>33</sup> Para Danto es fundamental el teórico e histórico del mundo del arte, así lo atestigua desde la primera formulación del concepto de *mundo del arte*: “To see something as art requires something the eye cannot deary -an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld” [Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede distinguir: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte] (Danto, 1964, p. 580)

Así pues, para Danto, no basta con que el objeto sea un *significado encarnado*, es necesario que haya un entorno de teoría artística para que algo sea considerado una obra de arte. En palabras del filósofo estadounidense:

“Ver algo como arte exige [...] todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías [...]. Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así que es esencial [...] que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo del *arte* un mundo de *objetos interpretados*. Lo que estas consideraciones muestran es una conexión interna entre la categoría de obra de arte y el lenguaje con el que las obras de arte se identifican como tales, dado que nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal.” (Danto, 2002, pp. 197-198)

Respecto al término *teoría* que usa aquí, debemos mencionar que Tobón Giraldo comenta que en formulaciones posteriores el mismo Danto cree que aquí hay que considerar el término *teoría* en un sentido amplio. Así lo expresa el filósofo, “ para hacer que la formulación del mundo del arte de Danto sea aceptable hay que tomar el término «teoría» en un sentido muy amplio y flexible, y afirmar simplemente que el arte siempre trata de sí mismo en la medida en que pone en juego una determinada idea de lo que es el arte” (Tobón Giraldo, 2008, p. 101). En este sentido, si tomamos término *teoría* en un sentido amplio y consideramos que pertenecer al mundo del arte es participar de lo que Danto llama el *discurso de las razones*, tendremos como resultado un *mundo del arte* considerablemente amplio. Así lo expresa el filósofo colombiano:

“si nos decantamos por un uso de la expresión «mundo del arte» en un sentido no institucional sino de *modo particular de comprensión razonada*, entonces resulta que el número de sus participantes es mucho mayor de lo que nos incita a creer, en primer lugar, la expresión. Pues no se incluyen únicamente a aquellos que ocupan posiciones de relativo poder en el «mundillo del arte» sino también a todos los que simplemente acogemos el arte con mayor o menor comprensión de lo que lo hace arte y reconocemos o rechazamos las razones por las cuales se considera que una obra es arte en cada caso determinado” (Tobón Giraldo, 2008, p. 102)

Luego de esta sucinta exposición del pensamiento de Arthur Danto, podríamos afirmar que para este filósofo es posible definir el arte y la definición que presenta es lo suficientemente amplia para aceptar al arte de masas como parte de la categoría arte; consideramos que ningún elemento de la teoría de Danto riñe con las condiciones de la definición de arte de masas propuesta por Carroll.

El tercer acercamiento a la naturaleza del arte que comentaremos será del filósofo estadounidense Noël Carroll; nos ocuparemos de la versión que presenta en el último apartado de su libro *Philosophy of art, a contemporary introduction [Filosofía del arte, una introducción contemporánea]*, escrito en 1999. Allí nuestro filósofo indica que, luego de haber considerado diversas formas de identificar el arte a través de una definición esencial<sup>34</sup>, parece palmario que hay una suposición subyacente: identificamos a los

---

<sup>34</sup> El libro mencionado está dedicado a exponer diversas definiciones que pretenden servir para identificar el arte que a su juicio se muestran defectuosas. Si bien el presente texto no aborda estas otras definiciones, consideramos pertinente enunciarlas aquí en aras de la claridad conceptual, para ello acudiremos a las palabras de nuestro filósofo: “The concept of art is indispensable for social life as we know it. But how do we go about applying it? How do we identify objects as artworks; how do we classify artifacts under this concept? Throughout this book we have encountered a number of attempts to treat this as a matter of applying an essential definition. The representational theory of art, neorepresentationalism, the expression theory, formalism, neoformalism, aesthetic definitions, institutional theories, and the Historical Definition of Art have all, in turn, tried to articulate necessary and sufficient conditions for art status.” [El concepto de arte es

candidatos a obra de arte subsumiéndolos bajo una definición. Esa definición es la que muchos filósofos han supuesto que poseemos - aunque solo sea implícitamente - y que aplicamos a los candidatos tácitamente, es decir, se asume que los conceptos son definiciones que suministran condiciones necesarias y suficientes para identificar a los miembros de la categoría que designan.

Para Carroll el principal supuesto consiste en que el arte es un concepto y, por lo tanto, el concepto de arte debe tener condiciones necesarias y suficientes para la aplicación a instancias particulares. No obstante, para nuestro filósofo, las teorías que han procurado explicitar una definición del arte no lo han logrado de manera satisfactoria. Ahora bien, para Carroll sigue siendo posible que el arte no sea el tipo de concepto que se estructura por condiciones necesarias y suficientes, y que no clasifiquemos artefactos como obras de arte por medio de definiciones. Cabe destacar que el fracaso de las teorías definicionales no quiere decir que el arte no pueda ser definido. Quizás algún día alguien construirá una definición no controvertida y completa de todas las obras de arte. No obstante, Carroll afirma que parece ser evidente que no determinamos lo que es arte y lo que no lo es sobre la base de tal definición. Es decir, para nuestro filósofo es un hecho que identificamos las obras de arte de alguna manera, si esto se debe a que poseemos una definición, aunque sea implícitamente, ¿por qué es ha sido tan difícil explicitar una definición satisfactoria? Además, si suponemos que muchos de los conceptos que utilizamos eficazmente en la

---

indispensable para la vida social tal como la conocemos. Pero ¿cómo hacemos para aplicarlo? ¿Cómo identificamos los objetos como obras de arte? ¿Cómo clasificamos los artefactos bajo este concepto? A lo largo de este libro nos hemos encontrado con varios intentos de tratar esto como una cuestión de aplicar una definición esencial. La teoría representacional del arte, el neorrepresentacionalismo, la teoría de la expresión, el formalismo, el neoformalismo, las definiciones estéticas, las teorías institucionales y la Definición Histórica del Arte han intentado, a su vez, articular condiciones necesarias y suficientes para el estatus del arte.] (Carroll, 1999, p. 250)

práctica no están gobernados por definiciones esenciales, esto nos proporciona al menos una razón la posibilidad de que apliquemos el concepto de arte, como hacemos con muchos otros conceptos, sin depender explícita o implícitamente de las definiciones. Para nuestro autor, esta idea justifica la investigación en modelos alternativos del concepto de arte. Es decir, Carroll considera que si bien es posible que el arte pueda ser definido, quizá la identificación no requiera una definición, por tanto, es pertinente abordar una forma de identificación que no dependa de una definición. La propuesta alternativa de Carroll son las *narrativas históricas*, esta idea consiste en que para la identificación de las obras de arte construimos una explicación que narre los antecedentes artísticos de la obra en cuestión. Así lo expresa nuestro filósofo:

“When an artwork is challenged or likely to be challenged, our response is not a definition, but an explanation. That is, we do not produce a definition and apply it to the case at hand, since, as we’ve seen, it is exceedingly difficult to find any noncontroversial definition. Instead, we try to explain why the candidate is an artwork. We point to acknowledged artworld precedents, practices, and aims, including the antecedents of the work in question, the artworld problematic that the new work addresses, and the rationale for the choices the artist made given the options available to her. This explanation takes the form of a historical narrative. If the narrative is an accurate and reasonable one, this generally suffices to establish that the candidate is an artwork” [Cuando una obra de arte es cuestionada o es probable que lo sea, nuestra respuesta no es una definición, sino una explicación. Es decir, no elaboramos una definición y la aplicamos al caso que nos ocupa, ya que, como hemos visto, es extremadamente difícil encontrar una definición que no sea controvertida. En cambio, intentamos explicar por qué el candidato es una obra de arte. Señalamos precedentes,

prácticas y objetivos reconocidos en el mundo del arte, incluidos los antecedentes de la obra en cuestión, la problemática del mundo del arte que aborda la nueva obra y la justificación de las decisiones que tomó la artista dadas las opciones disponibles para ella. Esta explicación toma la forma de una narración histórica. Si la narrativa es precisa y razonable, esto generalmente es suficiente para establecer que el candidato es una obra de arte.] (Carroll, 1999, p. 255)

Es decir, una forma de abordar la pregunta de cómo clasificamos los artefactos como obras de arte es observando cómo procedemos ante situaciones problemáticas, donde surge la duda de si un candidato es arte o no. Tales situaciones pueden revelar algo sobre la forma en que identificamos los candidatos como obras de arte, ya que en estos casos se destaca especialmente nuestro pensamiento sobre lo que hace que algo sea arte. Un desafío al estatus de una obra de arte nos obliga a ser explícitos sobre los fundamentos que generalmente utilizamos para clasificar algo como arte. En el siglo XX, a raíz de la actividad continua de la vanguardia, se han dado muchas acusaciones de que algo no es arte, como por ejemplo, las obras "readymade" de Duchamp o las pinturas de Jackson Pollock. Cuando se presentan estos desafíos, ¿cómo se abordan? Al analizar el curso de estos debates, se descubre que normalmente el defensor de la obra en cuestión responde contando una historia que relaciona la obra cuestionada con el arte precedente, prácticas de creación artística y contextos, de tal forma que la obra bajo crítica pueda ser vista como el resultado comprensible de modos de pensar y hacer que ya se consideraban como artísticos. Este modo de proceder presupone que ya sabemos que algunos objetos son arte, que entendemos lo que es importante acerca de estos objetos, y que hay un acuerdo sobre esto. Luego, utilizando este conocimiento previo como línea de base, intentamos mostrar cómo la nueva obra en cuestión evoluciona a partir de obras ya reconocidas como artísticas,

guiadas por preocupaciones que todos consideran centrales en la práctica. Por lo general, la pregunta de si algo es o no una obra de arte surge en un contexto en el que algún escéptico no ve cómo el objeto en disputa podría haber sido producido dentro de la red de prácticas con la que está familiarizado, es decir, si esas prácticas se mantienen como prácticas. Existe una brecha percibida, por así decirlo, entre la producción x anómala, generalmente vanguardista, y un cuerpo de trabajo ya existente con una tradición anteriormente reconocida de hacer y pensar. Para establecer el estatus de la producción x como obra de arte, el proponente de x debe llenar esa brecha. Y la forma estándar de llenar esa brecha es producir un cierto tipo de narrativa histórica, una que proporcione la secuencia de actividades de pensamiento y creación requeridas para, en cierto modo, llenar la distancia entre un Rembrandt y un objeto encontrado. Cuando tenemos una obra controversial, lo que tratamos de hacer es situarla dentro de una tradición donde se vuelve cada vez más comprensible. Y la forma convencional de hacer esto es producir una narrativa histórica. Hasta ahora, las situaciones a las que hemos estado haciendo alusión son aquellas en las que se presenta una obra de arte y luego se cuestiona. Ese desafío, parece ser, es generalmente superado contando una narrativa histórica, una narrativa que explique por qué el objeto en cuestión es una obra de arte. Sin embargo, también es frecuente que estas narrativas históricas se cuenten antes de que los escépticos planteen sus objeciones. Estas narrativas, que se pueden relatar en manifiestos, folletos de galerías, entrevistas, reseñas críticas, charlas de docentes, etc., no se presentan simplemente para prevenir la crítica, sino para permitir que los espectadores comprendan de dónde viene el artista, para ver por qué sus elecciones tienen sentido dada la lógica de la situación del mundo del arte en la que se encuentra. (Carroll, 1999, pp. 251-255)

Es imperativo destacar que la identificación por medio de las narrativas históricas es un método clasificatorio, mas no valorativo ni normativo. Así lo afirma nuestro autor: “A historical narrative may not establish that a candidate is good of its kind; but it is typically enough to establish that it is art” [Una narración histórica puede no establecer que un candidato sea bueno en su tipo; pero generalmente es suficiente para establecer que se trata de arte](Carroll, 1999, p. 255). Dicho en otras palabras, la aproximación de Carroll tiene la capacidad de identificar a los miembros de la categoría arte, pero no de valorarlo, pues no pretende determinar si se trata de un ejemplar digno de elogios o de reproches. De igual modo, al no tratarse de una aproximación valorativa, tampoco pretende ser normativa; es decir, una narrativa histórica no pretende dar la norma al arte dictaminando que debe o no debe ser.

Otro aspecto importante de la aproximación de Carroll consiste en considerar el enfoque de las narraciones históricas como una conversación. Nuestro autor asegura que el desarrollo y el cambio son características importantes; incluso en las tradiciones relativamente estáticas, hay un desarrollo. El enfoque narrativo intenta abordar el aspecto del desarrollo del arte, incluyendo sus desarrollos locales, tratándolo como una conversación. Como en una conversación, así como en la práctica artística, se espera que los artistas se preocupen por hacer contribuciones originales a la tradición en la que trabajan. Estas contribuciones pueden variar en la escala creativa desde ligeras variaciones en los géneros establecidos hasta revoluciones completas. Sin embargo, como en una conversación, la contribución debe tener cierta relación con lo que se ha dicho anteriormente, de lo contrario, simplemente no hay conversación. En relación con sus predecesores, los artistas deben plantear o responder alguna pregunta relevante,

amplificando lo que alguien más ha propuesto, o mostrando su desacuerdo o incluso repudiándolo, demostrando que alguna opción descuidada es posible, y similares. De esta manera, la contribución del artista debería ser pertinente a las prácticas ya existentes del mundo del arte: a sus preocupaciones duraderas, procedimientos e intereses. El problema que a menudo presenta el arte de vanguardia es que algunos de los interlocutores del artista, el público en general y sus representantes entre la crítica, a menudo no captan la relevancia del «comentario» del artista en un contexto continuo. La audiencia puede, por así decirlo, comprender la «originalidad» de la obra, pero no su relevancia. Existe, en otras palabras, una falla en la conversación. Pero si este es el problema, hay una manera de repararlo: reconstruir la conversación de tal manera que se haga evidente la relevancia de la contribución del artista. En esta reconstrucción se pueden mostrar presupuestos no comentados o pasados por alto, también se pueden hacer explícitas las intenciones del artista. Esta reconstrucción equivale a una narrativa histórica, cuando falta alguna conexión en la conversación se suple narrando la conversación de modo que se expliciten las relaciones históricas (Carroll, 1999, pp. 255-256).

Estas narraciones históricas son, según Carroll, un método sólido que efectivamente usamos en la práctica. Dicho en palabras del autor: “Where we can produce a genuine, historical narrative of this sort, we have, generally, sufficient grounds for categorizing a candidate as an artwork. Historical narration is a reliable method for identifying art—for explaining why a candidate is an artwork—and, moreover, it has a solid claim for being the method that we generally employ” [Cuando podemos producir una narrativa histórica genuina de este tipo, generalmente tenemos motivos suficientes para categorizar a un candidato como una obra de arte. La narración histórica es un método fiable para identificar

el arte (para explicar por qué una candidata es una obra de arte) y, además, tiene una sólida pretensión de ser el método que generalmente empleamos] (Carroll, 1999, p. 256). Es decir, para nuestro filósofo, las narraciones históricas son un método para identificar las obras de arte que muestra ser eficiente sin acudir a una definición esencial.

Es necesario mencionar que debido a que el enfoque narrativo para clasificar obras de arte recurre a la conexión de la nueva candidata con obras de arte y prácticas previamente reconocidas, podría parecer que es semejante al método de los parecidos de familia del enfoque neo-wittgensteiniano. Sin embargo, las narrativas históricas no son simplemente un asunto de similitudes entre arte pasado y presente. Las correspondencias pertinentes deben demostrarse como parte de un desarrollo narrativo. A diferencia del método Neo-Wittgensteiniano para identificar obras de arte, el enfoque narrativo vincula el arte presente con el pasado no en términos de alguna noción no especificada de semejanza, sino en términos de su descendencia: su vínculo «genético» o causal con obras de arte y prácticas artísticas previamente reconocidas. Es decir, este carácter histórico deriva en el compromiso de mostrar vínculos específicos<sup>35</sup>. Así, según el enfoque de las narrativas históricas, las obras de vanguardia contemporáneas se clasifican como obras de arte en virtud de su descendencia, donde dicha descendencia se explica mediante una narrativa o genealogía. Por supuesto, muchas obras no requieren informes genealógicos tan elaborados. Probablemente se deba a que en la mayoría de los casos ya entendemos cómo ubicarlas en

---

<sup>35</sup> Carroll insiste en el carácter histórico de los vínculos que se especifican; así lo afirma nuestro filósofo: “Since this kind of narrative is an historical narrative, it is committed to being accurate. It is by accurately narrating the descent of the new work from the tradition that we explain why the new work should be counted as art” [Dado que este tipo de narrativa es una narrativa histórica, se compromete a ser precisa. Es narrando con precisión el origen de la nueva obra desde la tradición que explicamos por qué la nueva obra debe contarse como arte] (Carroll, 1999, p. 258); este carácter de precisión es sumamente importante para distinguir la propuesta de Carroll del enfoque neo-wittgensteiniano.

la tradición. Pero cuando hay algún cuestionamiento sobre el estatus artístico de una obra en relación con la tradición, como suele ocurrir con el arte nuevo y de vanguardia, el enfoque adecuado para resolver la cuestión es recurrir a una narrativa histórica. Las narrativas históricas, ya sean implícitamente entendidas o explícitamente construidas, son el medio que empleamos para identificar a los candidatos como miembros de la categoría de arte (Carroll, 1999, pp. 256-258).

Luego de esta breve exposición de la aproximación por narrativas históricas propuesta por Carroll, podríamos afirmar que, si bien este filósofo no presenta una definición, no niega que sea posible definir el arte. Es decir, según el pensamiento de nuestro autor, la definición del arte es posible (aunque aún no contemos con una que sea concluyente), por lo tanto, nos atrevemos a deducir que el *arte de masas*, que pertenece a la categoría *arte*, también goza de la posibilidad de ser definido. Además, bajo su método alternativo podríamos construir narrativas históricas que legitimen la pertenencia a la categoría *arte* de las obras de *arte de masas*. Cabe destacar que nuestro filósofo afirma que “A pesar de las semejanzas entre otros tipos de arte y el arte de masas, hay una diferencia entre la categoría del arte en general y el arte de masas. Creo que identificamos el arte *simpliciter* de manera histórica, y que ello es compatible con la caracterización funcional de ciertas formas de arte. Afirmando también, desde luego, que el arte de masas es una forma de arte históricamente específica. No ha existido siempre. Hacía falta el advenimiento de las tecnologías de la información de masas” (Carroll, 2002, p. 25). Es decir, nuestro autor considera que no hay una contradicción lógica en considerar la categoría *arte* según sus relaciones históricas y considerar la categoría *arte de masas* según sus funciones

esenciales<sup>36</sup>, además el carácter histórico del arte de masas nos permite aplicar sin dificultades el método de las narraciones históricas.

---

<sup>36</sup> La distinción entre estos conceptos es desarrollada de manera extensa por Davis en su libro *Definitions of art*. A modo de síntesis Dickie comenta que “In his recent book Stephen Davies has classified theories of art in a very useful way as either functional, procedural, or historical. Functionalism defines "art" in terms of something taken to be an essential function of art [...]. Proceduralism defines "art" in terms of some procedure [...]. Historical theories define "art" in terms of some historical relation” [en su reciente libro, Stephen Davies ha clasificado las teorías del arte de una manera muy útil como funcionales, procedimentales o históricas. El funcionalismo define el "arte" en términos de algo que se considera una función esencial del arte [...]. El procedimentalismo define el "arte" en términos de algún procedimiento [...]. Las teorías históricas del arte definen el "arte" en términos de alguna celebración histórica” (Dickie, 2000, pp. 106-107).

## Conclusiones.

Luego del camino allanado, estamos en condiciones dar respuesta a las dos preguntas fundamentales que han guiado esta monografía, a saber: ¿qué es el *arte de masas*? y ¿es válido llamar *arte* al *arte de masas*? A lo largo del presente trabajo analizamos la definición de *arte de masas* que presenta Noël Carroll y abordamos su compatibilidad con diferentes definiciones del arte que han sido propuestas contemporáneamente, con el fin de dilucidar la naturaleza del arte de masas y su legitimidad como arte. Quizá la segunda pregunta fundamental sea una cuestión ampliamente difundida entre los intelectuales de nuestra época, he escuchado en numerosas ocasiones a diferentes personas (con diversos niveles de formación) preguntar si es adecuado llamar *arte* a diferentes productos del arte de masas, como podría ser, por ejemplo, un videoclip o un cómic. Por supuesto, para poder responder satisfactoriamente a este interrogante, es menester poseer una definición o una manera de identificación. Dicho de otro modo, para poder responder si es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*, necesitamos saber qué es el *arte*. Podríamos argüir que es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*, ya que las formas artísticas del arte de masas se derivan generalmente de formas artísticas ampliamente reconocidas como arte (como podría ser el caso, verbigracia, del videoclip que se deriva del cine). Sin embargo, debido a que nuestro interés es la naturaleza misma del fenómeno *arte de masas*, consideramos más apropiado dar una respuesta con mayor contenido filosóficamente. Esto nos devuelve a nuestra cuestión fundamental: para saber si es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*, necesitamos saber qué es el *arte*; requerimos una definición del *arte*. Lógicamente cabe preguntarse si es posible definir el arte (y, por extensión, el arte de masas).

Por supuesto, hay quienes niegan la posibilidad de definir el arte, como podría ser el caso de una postura neo-wittgensteiniana. Esta postura se fundamenta, como vimos, en dos elementos que operan en conjunto: el arte no es definible por tratarse de un concepto abierto y, nuestro método de identificación de las obras de arte consiste en encontrar parecidos de familia. Por un lado, el argumento del concepto abierto, que niega la posibilidad de definir el arte, falla por el uso ambiguo de los conceptos de arte involucrados y además descuida la conexión lógica entre el concepto de *obra de arte* y el concepto de la *práctica* del arte. Por otro lado, si seguimos el método de los parecidos de familia, al aceptar que los *ready-mades* pueden ser obras de arte, aceptaríamos el principio de que cualquier cosa puede ser una obra de arte y, también, que todo es una obra de arte. Esto revela que, el método de los parecidos de familia es demasiado inclusivo y no es un método adecuado para clasificar obras de arte, ya que, si lo aplicáramos rigurosamente, nos veríamos forzados a tratar como obras de arte a todos los orinales por sus similitudes con la *Fuente* de Duchamp. Es decir, el método de los parecidos de familia tiene el problema de que o bien emplea el concepto de semejanza sin delimitarlo, lo que implica que se trata de un concepto demasiado abierto y por tanto concluimos que todo es arte, o bien delimita qué tipo de semejanzas son relevantes para que algo sea considerado como una obra de arte, lo que reintroduce la búsqueda de condiciones necesarias, suficientes o ambas. Cabe señalar que si bien desde una perspectiva neo-wittgensteiniana no es posible definir el arte (y por extensión tampoco el arte de masas), esta perspectiva no niega que el arte de masas sea legítimamente llamado *arte*. Es decir, nos atrevemos a afirmar que, si se aplicara el método de los parecidos de familia a las obras de arte de masas, seguramente podríamos encontrar bastantes similitudes con obras de arte y formas artísticas reconocidas como arte, declarando así que es legítimo llamar *arte* a las obras del arte de masas. No obstante, dada la naturaleza de este método, no habría distinción entre

las obras del arte de masas y otro tipo de arte, pues como dijimos, el método de los parecidos de familia nos lleva a considerar que todo es arte (con lo cual carecería de utilidad cualquier definición).

Una vez resuelta la objeción de la perspectiva neo-wittgensteiniana, podemos colegir que sí es posible desarrollar una definición del arte, prueba de ello podrían ser las múltiples definiciones que han presentado diferentes filósofos. Volvemos así a una de nuestras preguntas fundamentales: ¿es legítimo llamar *arte* al *arte de masas*? Carroll considera que sí es legítimo, esto se puede constatar en diferentes definiciones, propuestas por distintos filósofos, que poseen la amplitud conceptual para acoger al arte de masas. En nuestro caso, revisamos tres formas de abordar la pregunta por la definición y la identificación del arte. Podríamos afirmar que, según los abordajes expuestos, es legítimo llamar *arte* a las obras de arte de masas. Es decir, en primer lugar, si nos situamos en la teoría institucional del arte de Dickie (tanto en la versión antigua como en la versión posterior), podríamos afirmar que existe un *mundo del arte de masas* (compuesto por artistas, espectadores, críticos, etc) que puede legitimar el estatus de *arte* de los artefactos producidos por el arte de masas, como, por ejemplo, un libro de cómics de *El asombroso Spiderman*. En segundo lugar, si nos ubicamos en la teoría del significado encarnado de Danto, podríamos argumentar que las obras de arte de masas son, en efecto significados que se encarnan y pertenece a un mundo del arte de masas, en el cual hay una atmósfera teórica (de razones) que legitima las obras. En tercer lugar, por supuesto, desde el pensamiento de Carroll es legítimo llamar *arte* al arte de masas, ya que es evidente que sería posible crear una narrativa histórica que legitime a una obra de arte de masas. Ahora bien, queda claro que, aunque Carroll no presente estrictamente una definición esencial del arte, no niega la posibilidad de que se pueda desarrollar una. Deducimos que, por extensión, también es posible establecer una definición

esencial del *arte de masas*, la cual responda satisfactoriamente a la pregunta qué es el arte de masas (con características necesarias y suficientes) y nos permita identificar las obras que pertenecen a esta categoría.

Lo anterior nos trae de vuelta a nuestra a primera pregunta fundamental: ¿qué es el arte de masas? Vimos que Carroll responde con una definición analítica:

“X es una obra de arte de masas si y sólo si (1) x es una obra tipo o de múltiples ejemplares, (2) producida y distribuida con la tecnología de masas, (3) concebida intencionadamente para inclinarse por su estructura (por ejemplo, en la forma narrativa, el simbolismo, los afectos e incluso el contenido) hacia aquellas opciones que prometen la accesibilidad con menor esfuerzo, al menor contacto, al mayor número de público sin instrucción (o relativamente poco instruido)”(Carroll, 2002, p. 174).

Nos atrevemos a afirmar, en consonancia con Carroll, que esta definición revela la naturaleza del arte de masas, en ella podemos encontrar las características necesarias y suficientes que nos permiten identificar algo como una obra de arte de masas. Además, también aseguramos que se trata de una definición que opera muy bien en la práctica.

Así pues, pertrechados de la definición propuesta por Carroll podemos aseverar que la canción y el videoclip de *Take on me*, del grupo noruego de pop *a-ha*, es una obra de arte de masas. La canción fue lanzada como debut de la banda en un sencillo que lleva en mismo nombre de la canción en 1984 y el vídeo fue lanzado al año siguiente. Se trata, evidentemente, de una obra de múltiples ejemplares que fue producida y distribuida gracias a las tecnologías de producción y distribución masivas (como la radio, la televisión y, actualmente, nuestros ordenadores y dispositivos con acceso a internet). En cuanto a si fue concebida intencionalmente para inclinarse hacia la accesibilidad, comentaremos la canción y el

videoclip de manera separada debido a que cada uno, por su naturaleza, usa recursos diferentes para lograr la accesibilidad. Por un lado, la canción usa intencionalmente una armonía sencilla y alegre, una melodía principal fácil de recordar y un ritmo pegadizo que invita al movimiento; respecto a la letra de la canción, hay una dicotomía que debemos considerar: el idioma es o no una barrera para el espectador; en el caso del espectador que posee una barrera debido a su desconocimiento del inglés (idioma en el que está la letra de la canción), podríamos afirmar que puede dejarse guiar por la musicalidad de la voz (que sigue la armonía y el ritmo de los instrumentos musicales) y, aún sin comprensión del significado de la letra, este espectador puede apreciar la obra. Ahora bien, la comprensión puede aumentar fácilmente si se salva la barrera del idioma, bien sea porque el espectador en cuestión se informa por medio de una traducción (que podría encontrar fácilmente en internet) o bien porque el espectador adquiere conocimientos del idioma en el que está escrita la canción. Vamos pues al caso del espectador con conocimiento del idioma: la letra se trata sobre un mensaje de amor y valentía, donde se invita a la persona amada a embarcarse en una aventura a pesar de las adversidades que esto pueda suponer. Hay que mencionar que la letra usa oraciones claras y explícitas que favorecen la comprensión del mensaje. Por su parte, el videoclip posee estas mismas decisiones estructurales (pues contiene a la canción en sí mismo) y, además, otras que atañen a su naturaleza de ser imagen en movimiento. El sencillo que incluye la canción tuvo buena recepción por parte del público, pero ésta fue modesta; el video clip fue lanzado en 1985 con la intención de aumentar el éxito de la banda y la popularidad de la canción. Se trata de un videoclip que muestra escenas con actores reales y escenas animadas con dibujos. Narra una historia por medio de imágenes. La estructura de esta historia es bastante simple y ha sido usada en una cantidad ingente de obras, esta consiste en que el personaje  $\alpha$  conoce al personaje  $\beta$ , ambos se enamoran, se presentan dificultades

(que bien podrían ser externas a los personajes o internas), encuentran la manera de resolver el conflicto, finalmente  $\alpha$  y  $\beta$  logran estar juntos. Este tipo de estructuras narrativas simples (que algunos llamarán clichés, con cierto tono despectivo) son fáciles de comprender, más aún cuando se presentan por medio de imágenes. Dicho lo anterior, podemos considerar que el videoclip fue creado intencionalmente para resultar accesible. Cabe resaltar que en este caso el videoclip podría ayudar al espectador que posee la barrera del idioma, ya que, sin necesidad de comprender la letra, es posible que logre comprender la historia que se narra por medio de imágenes en el videoclip. El videoclip fue ampliamente aceptado por el público, lo cual aumentó notoriamente la popularidad de la canción y el reconocimiento de la agrupación musical a nivel mundial. Mostrando así que las decisiones estructurales que conscientemente tomaron en favor de la accesibilidad devinieron en la apreciación y aceptación de la obra por parte de un público masivo.

Podemos apreciar que la definición propuesta por Carroll opera bastante bien con un caso sencillo como el que acabamos de usar como ejemplo. Sin embargo, es importante revisar si, en casos limítrofes, la definición resulta útil para discernir las obras de arte de masas de aquellas que no lo son. Exploraremos brevemente un ejemplo que no está considerado en los textos consultados. Consideremos por un momento el caso del primer demo de *Marduk*<sup>37</sup>, banda sueca de *Black Metal*, lanzado en junio de 1991, esta obra lleva por título *Fuck me Jesus*. Debido a su título abiertamente blasfemo, su carátula explícita y las temáticas anticristianas de las letras del demo fue censurado en diversos países. El estilo musical está fuertemente influenciado por el *Death Metal*, posee lo que podríamos llamar un

---

<sup>37</sup> El nombre de la banda hace referencia a una antigua deidad mesopotámica y el santo patrón de Babilonia.

sonido fuerte y pesado. La banda está comprometida con mantener un sonido extremo y tiende a centrarse en temas de guerra y sentimientos anticristianos. Ahora bien, analicemos esta obra a la luz de la definición de Carroll: podemos afirmar que las primeras dos condiciones se cumplen, mas no la tercer. Pareciera que la intención de esta obra no es ser accesible a un gran público, pareciera que las elecciones intencionales se inclinaron por una estructura difícil de comprender para un público masivo. Es decir, el estilo musical de la obra en cuestión es estridente, denso y difícil de comprender; pareciera estar reservado para un grupo reducido de personas. Del mismo modo, las letras no sólo generan controversia y rechazo, sino que abordan de manera explícita, con una voz difícil de comprender, temáticas que parecieran requerir conocimientos sobre tópicos satánicos y anticristianos para alcanzar una mayor comprensión. En este sentido, todo parece apuntar a que la banda decide deliberadamente usar estructuras que dificultan la comprensión de la obra por parte de las masas. Además, pareciera que hay una actitud radical y segregacionista que está difundida entre el público de la banda (y de muchas otras bandas del género), lo cual sugiere que las obras de la banda son creadas para una élite particular y no para las masas. Por los argumentos mencionados, nuestra obra limítrofe parece no cumplir con la tercera condición de la definición de Carroll. Esto quiere decir que no es *arte de masas*. Se trata pues de otro tipo de arte, tentativamente podríamos proponer que pertenece a la categoría del *arte popular* o a la del *arte religioso*. Sin embargo, esta clasificación escapa a esta monografía y deja el camino abierto para futuras investigaciones.

Naturalmente, la definición de Carroll no cierra el camino para las reflexiones filosóficas, por el contrario, posibilita la reflexión sobre diversos problemas relacionados con el arte de masas. Por un lado, dado que la filosofía está abierta a la crítica, podemos suponer que existe la posibilidad de que en el futuro alguien desarrolle una crítica concluyente a la

definición de Carroll y establezca en su lugar una mejor alternativa. Como ya se mencionó, el presente texto afirma que la definición analítica propuesta por Carroll es satisfactoria, no obstante, no descartamos que sea posible que una investigación futura determine lo contrario al percatarse de algún aspecto que no fue considerado aquí. Por otro lado, sabemos que hay diversos temas relacionados con el arte de masas que pueden ser abordados filosóficamente; por ejemplo, en su libro *Una filosofía del arte de masas*, Carroll también aborda la relación que tiene el arte de masas con las emociones, con la moralidad y con la ideología. Esto quiere decir que la reflexión filosófica sobre el arte de masas aún sigue abierta, será tarea para futuras investigaciones seguir reflexionando sobre este fascinante fenómeno.

- Benjamin, W. (with Adorno, T. W., & Scholem, G.). (2008). *Obras. Libro 1, Vol. 2: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Eds.; J. Barja, F. Duque, F. Guerrero, & A. Brotons Muñoz, Trads.). Abada.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: A contemporary introduction*. Routledge, Taylor & Francis Group [distributor].
- Carroll, N. (2002). *Una Filosofía del arte de masas*. A. Machado Libros.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte* (Á. Mollá Román & A. Mollá Román, Trads.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Danto, A. C. (2003). Arte y Significado. En *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural* (pp. 19-32). Paidós Ibérica.
- Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte* (I. García Ureta, Trad.; Primera). Paidós.
- Davies, S. (1991). *Definitions of art*. Cornell university press.
- Dickie, G. (2000). The Institutional Theory of Art. En N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today* (pp. 93-108). The University of Wisconsin Press.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte* (S. J. Castro, Trad.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Domínguez Hernández, J. (2008). El mundo del arte como marco definitorio de la obra de arte. ¿Marco cognitivo o institucional? La crítica de Danto a Dickie. En D. L. Arango Gómez, J. Domínguez Hernández, & C. A. Fernández Uribe (Eds.), *El museo y la validación del arte* (pp. 59-83). La Carreta Editores E.U.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados* (A. Boglar, Trad.). Editorial Lumen y Tusquets Editores.

- Rodríguez Ferrándiz, R. (2001). *Apocalypse show: Intelectuales, television y fin de milenio*. Biblioteca Nueva ; Universidad de Alicante.
- Ruiz Moscardó, J. (2018). La mayor comprensión para el mayor número: La posición de Noël Carroll acerca del “arte de masas”. *Revista Guillermo de Ockham*, 16(1), 37-44. <https://doi.org/10.21500/22563202.3581>
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos.
- Tobón Giraldo, D. J. (2008). El caso de Mr. Mutt: Autoridad y razón en el «mundo del arte». En D. L. Arango Gómez, J. Domínguez Hernández, & C. A. Fernández Uribe (Eds.), *El museo y la validación del arte* (pp. 85-103). La Carreta Editores E.U.
- Valéry, P. (2005). *Piezas sobre arte*. Antonio Machado Libros.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/427491>