

R

E

S

E

Ñ

A

S

Reseña de la obra de Noël Carroll: Filosofía del arte. Una introducción contemporánea.

Review of Noël Carroll's book:
Philosophy of Art: A Contemporary Introduction.

Juan Granados Valdéz 

Universidad Autónoma de Querétaro

juan.granados@uaq.mx

Resumen

En su obra *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, Noël Carroll emplea el rigor de la filosofía analítica para examinar las teorías generales que intentan definir el fenómeno artístico. A través de un enfoque metodológico basado en el falsacionismo, Carroll sostiene que cualquier definición universal debe ser capaz de explicar la pluralidad de las prácticas artísticas, desde la pintura hasta la música instrumental. El autor cuestiona la validez de marcos tradicionales, como la teoría de la representación, al demostrar que criterios como la imitación o la semejanza resultan insuficientes frente a formas de arte abstracto o no mimético. En última instancia, el texto se presenta como una herramienta conceptual indispensable para la identificación y comprensión del arte en las sociedades contemporáneas.

Abstract

In *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Noël Carroll utilizes the rigor of analytical philosophy to scrutinize general theories that seek to define the artistic phenomenon. Adopting a methodological approach rooted in falsificationism, Carroll argues that any universal definition must account for the diverse plurality of artistic practices, ranging from architecture to instrumental music. The author challenges the validity of traditional frameworks, such as representational theory, by demonstrating that criteria like imitation or resemblance are insufficient when confronted with abstract or non-mimetic art forms. Ultimately, the work serves as an essential conceptual compass for the identification and understanding of art within contemporary academic discourse.

¿Qué es el arte? ¿cómo podemos identificarlo? Noël Carroll (1947), referente de la filosofía analítica americana contemporánea, con su libro *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, nos guía por el recorrido que él mismo se ha propuesto y hace, el de las teorías generales del arte. Su obra es como una brújula. No busca una definición poética o mística, sino aclarar los conceptos utilizados para entender el arte y las prácticas artísticas. El libro *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*, traducido por Laura Lecuona, incluye una entrevista al autor, su introducción y cinco capítulos, cuyo título son: Arte y representación, Arte y expresión, Arte y forma, Arte y Experiencia estética, y Arte, definición e identificación. Cada capítulo tiene sus propias divisiones. Para esta reseña seguiré este mismo sendero con sus itinerarios.

Para comenzar, conviene partir de una idea simple pero decisiva: cuando hablamos de arte, no nos referimos a una entidad única y homogénea, sino a una pluralidad de prácticas. En la experiencia cotidiana nos encontramos con la pintura, la música, la arquitectura, el cine o la fotografía, entre otras artes, y sus obras. Este punto de partida nos obliga a ser prudentes al intentar formular una teoría general que explique qué es el arte.

Carroll advierte que cualquier teoría que pretenda ser general debe ser capaz de explicar todas estas manifestaciones. Carroll sostiene que, para invalidar una teoría general del arte, basta con encontrar un solo contraejemplo. Si decimos que todo el arte es imitación, pero encontramos una pieza de música (como arte) que no imite nada, entonces la teoría, como definición universal, ha fallado. Esta es su metodología, a saber, el falsacionismo (inspirado, me parece, porque no lo cita, en Karl Popper).

Ahora bien, a lo largo del tiempo se han propuesto diversas teorías, y una de las más influyentes es la que ha entendido el arte como representación. De acuerdo con esta perspectiva, el arte consiste en representar algo: la realidad, la naturaleza, las acciones humanas o incluso los estados emocionales. No obstante, al examinar esta idea con mayor cuidado, aparecen varias dificultades que es necesario considerar. Un modo útil de analizar estas teorías consiste en preguntarse si aquello que se propone como rasgo esencial del arte se cumple en todos los casos. Si existe al menos una excepción, entonces la teoría no puede sostenerse como universal. Este procedimiento no busca descartar propuestas de manera apresurada, sino precisar mejor los conceptos. En el caso de la representación, pueden distinguirse al menos tres interpretaciones.

La primera la entiende como imitación: el arte funcionaría como un reflejo de la realidad. Un retrato realista, por ejemplo, permite reconocer a una persona por su parecido. Sin embargo, esta idea enfrenta un problema evidente: no todas las artes imitan. La música instrumental o la pintura abstracta no reproducen objetos reconocibles y, aun así, siguen siendo consideradas arte. Una segunda interpretación recurre a la noción de semejanza. Aquí no se trata de copiar fielmente, sino de guardar algún grado de parecido. Sin embargo, también esta propuesta tiene límites. Existen representaciones que no dependen de una semejanza clara, como los símbolos esquemáticos de las señales de tránsito. Con pocos trazos se logra comunicar algo, aunque el parecido sea mínimo. Esto indica que la semejanza puede estar presente, pero no es indispensable. Una tercera opción es la teoría de la ilusión, según la cual una obra representa cuando genera la sensación de estar frente a aquello que muestra. No obstante, en la práctica cotidiana sabemos distinguir entre la obra y la realidad.

Nadie intenta interactuar físicamente con una imagen en una pintura o una película. Incluso las representaciones más realistas no eliminan esa conciencia, por lo que la ilusión tampoco parece ser una condición necesaria. Frente a estas dificultades, surge una noción más flexible: la denotación. Representar implicaría, en muchos casos, remitir a algo, estar en su lugar. Así, una fotografía puede hacernos pensar en una persona específica sin necesidad de engañarnos ni depender exclusivamente del parecido. La obra funciona como un signo que nos conecta con aquello que representa. Desde aquí se abren dos enfoques. El convencionalista sostiene que la representación depende de acuerdos dentro de sistemas compartidos, como ocurre con el lenguaje o ciertos códigos visuales. No obstante, si todo se explicara como una convención, la representación terminaría siendo totalmente arbitraria.

Existen, sin embargo, situaciones, como el humo que remite al fuego, en las que no intervienen acuerdos previos para que algo funcione como indicio. Desde esta perspectiva, el enfoque naturalista sugiere que ciertas formas de representación descansan en vínculos más inmediatos, ya sea en relaciones causales o en capacidades perceptivas compartidas. Así, una huella sobre la arena puede dar cuenta del paso de alguien sin que medie un sistema de reglas explícitas. A partir de estas consideraciones, es posible sostener que la representación no constituye una condición indispensable del arte. Aunque muchas obras recurren a ella, no todas lo hacen. Por ello, parece más adecuado reconocer que el arte puede representar, sin agotarse en ella.

Siempre vale la pena detenerse a reflexionar sobre una de las nociones más influyentes en la estética, a saber, la de expresión. Esta la base de la segunda teoría general del arte. Se trata, de nuevo, de identificar aquello que comparten las distintas artes cuando se consideran en conjunto.

Para la teoría general del arte como expresión algo puede considerarse arte si expresa algo. Esta afirmación plantea de inmediato una pregunta central: ¿qué es aquello que se expresa? De forma habitual se responde que el arte expresa sentimientos. Sin embargo, esta respuesta, aunque acertada, resulta limitada. El arte también puede manifestar emociones, pasiones o incluso rasgos de carácter, como la serenidad, la angustia o la valentía. En un sentido amplio, podría decirse que expresa cualidades propias de la experiencia humana.

Esto supone que el creador debe establecer algún tipo de vínculo con aquello que busca expresar. No es necesario que lo haya vivido de manera directa, pero sí que logre explorarlo, comprenderlo y transformarlo en una forma sensible. Por ejemplo, al representar la tristeza, no basta con mostrar signos externos; la obra debe transmitir algo reconocible de esa vivencia.

Históricamente, esta concepción no siempre fue predominante. Durante mucho tiempo, el arte se entendió principalmente como representación del mundo exterior. Sin embargo, a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, especialmente con el romanticismo, se produjo un cambio significativo: la atención se desplazó hacia la interioridad del artista. La obra dejó de centrarse en la copia de la realidad y comenzó a privilegiar la expresión de la subjetividad. Desde esta perspectiva, el arte puede entenderse también como una forma de comunicación. En este proceso intervienen varios elementos: el artista como emisor, la obra como medio y el público como receptor. El contenido que se transmite corresponde a esas cualidades humanas que se han trabajado en la creación. No obstante, para que esta comunicación sea efectiva, el medio debe ser comprensible. Si el lenguaje utilizado resulta inaccesible, la transmisión se debilita.

Además, el proceso creativo no solo comunica, sino que también permite clarificar lo que se siente. En muchos casos, el artista no parte de una emoción completamente definida, sino que la va descubriendo mientras crea. De este modo, la obra puede entenderse como un espacio en el que se explora y se construye comprensión. En lo que respecta a la recepción, conviene diferenciar entre identificar una emoción y llegar a experimentarla. Un espectador puede advertir que una obra transmite tristeza sin que necesariamente se sienta triste. Esta distinción permite ver que la expresión no asegura una respuesta emocional equivalente en quien observa.

Dentro de la teoría del arte como expresión se han planteado diversas variantes. Algunas consideran que la expresión puede darse como un acto íntimo, orientado únicamente al propio creador; aun así, en estos casos el artista también se sitúa como receptor de su propia producción. Otras perspectivas entienden la expresión como una forma de comunicación dirigida intencionalmente a un público, lo que ofrece una formulación más amplia, aunque no está libre de dificultades. Por ejemplo, hay obras que no parecen centrarse en lo emocional, como sucede con ciertas propuestas conceptuales. De igual forma, en la vida cotidiana existen manifestaciones cargadas de emoción que no se reconocen como arte. Todo esto sugiere que la expresión, aunque significativa, no es suficiente para abarcar todos los casos. En consecuencia, resulta más adecuado asumir esta teoría como una herramienta valiosa, pero no como una explicación universal. El arte puede expresar, pero no se limita a ello; también puede representar o articular ideas.

Para continuar el recorrido por las teorías generales del arte, resulta pertinente detenerse en una propuesta que desplaza el foco hacia un elemento constante en toda obra, a saber, la forma.

La teoría de la representación entendía el arte como reflejo del mundo. La teoría de la expresión, especialmente desde el romanticismo, puso el acento en la interioridad del artista. Frente a ambas, surge una pregunta distinta: ¿y si lo que define al arte no es lo que muestra ni lo que comunica, sino cómo está organizado? El formalismo responde afirmativamente a esta cuestión. Sin embargo, no se refiere a cualquier forma, sino a lo que se ha llamado “forma significativa”. Dado que todo objeto posee una configuración, la clave está en identificar aquellas relaciones internas (de composición, estructura y organización) que resultan relevantes en términos estéticos. En su versión más estricta, el formalismo sostiene que una obra es arte si presenta esta forma significativa y si, además, la intención principal del artista fue precisamente configurarla así. Desde esta perspectiva, el contenido temático o emocional queda en segundo plano.

No obstante, esta postura enfrenta objeciones importantes. En muchos casos, la intención primaria del creador no es la forma en sí misma. Basta pensar en el arte medieval, donde la finalidad principal era transmitir contenidos religiosos. La forma, en estos casos, funcionaba como medio y no como fin. Esta dificultad da lugar a una reformulación más flexible: el neoformalismo. Esta corriente reconoce que la forma siempre está presente, pero no necesariamente como objetivo exclusivo. Más bien, forma y contenido se encuentran entrelazados, y su separación absoluta empobrece la comprensión de la obra. Para precisar cómo opera la forma, se han propuesto dos enfoques. El primero, de carácter descriptivo, se limita a detallar los elementos formales y sus relaciones. Aunque puede ser riguroso, suele resultar insuficiente para captar el sentido global de la obra.

El segundo, de orientación funcionalista, ofrece una herramienta más útil: entiende la for-

ma como el conjunto de recursos que permiten alcanzar una finalidad. Así, las decisiones técnicas (materiales, composición, encuadre) no son arbitrarias, sino que cumplen una función dentro del proyecto artístico. Un ejemplo sencillo puede encontrarse en la fotografía. El uso del desenfoco, por ejemplo, no es un mero efecto visual, sino un recurso que orienta la atención o construye una atmósfera específica. Desde esta perspectiva, la forma responde al “cómo” en relación con un “para qué”. Este enfoque se vuelve más claro al observar casos concretos. En la obra de Kandinsky, la abstracción elimina la referencia a objetos reconocibles para centrar la experiencia en los elementos formales mismos: color, línea y ritmo. Aquí, la forma adquiere un protagonismo casi absoluto.

En cambio, en el Guernica de Picasso, la intención es denunciar la violencia de la guerra. Sin embargo, ese contenido solo alcanza su fuerza mediante una organización formal específica. La estructura cubista no es un añadido, sino el medio que hace posible el impacto de la obra. En consecuencia, la teoría del arte como forma presenta una ventaja significativa, a saber, su carácter incluyente. Toda obra, independientemente de que represente o exprese algo, posee una estructura formal, una forma significativa. Incluso en el arte contemporáneo, donde las propuestas pueden parecer alejadas de la técnica tradicional, la forma persiste en la manera en que se disponen los elementos. Así, más que reducir el arte a la forma, conviene entenderla como su condición de posibilidad. Sin una organización formal, la intención del artista carecería de soporte. De ahí que la técnica y la composición no deban asumirse como reglas rígidas, sino como estrategias que permiten dar cuerpo a una idea. En consecuencia la teoría general del arte como forma, en su generalidad, también se descarta, que no la noción de forma (significativa).

La siguiente teoría general del arte es la relativa a la experiencia estética. Reflexionar sobre la experiencia estética implica revisar una de las nociones más sugerentes (y también más malinterpretadas) dentro de la teoría del arte. Con frecuencia, el término “estética” se asocia de manera inmediata con lo bello o lo agradable. Sin embargo, una aproximación más rigurosa exige dejar de lado esta identificación simplificada. Desde su origen en el siglo XVIII, con Alexander Baumgarten, la estética se concibe como una teoría de la sensibilidad. No se limita, empero, a lo que captan los sentidos, sino que incorpora también nuestras disposiciones, creencias y hábitos culturales. En este sentido, la experiencia estética no equivale a experimentar belleza, sino a una forma particular de relacionarnos con aquello que percibimos.

Esta distinción permite ampliar considerablemente el campo del arte. Si lo estético no se reduce a lo placentero, entonces también es posible tener experiencias estéticas frente a lo desagradable, lo inquietante o incluso lo perturbador. La historia del arte ofrece numerosos ejemplos. Desde las obras de Goya hasta las propuestas contemporáneas, lo feo, lo grotesco o lo sublime han sido recursos legítimos para interpelar al espectador. De este modo, categorías como lo trágico, lo cómico o lo abyecto forman parte del repertorio estético sin perder validez.

En este contexto, resulta importante diferenciar entre una experiencia meramente desagradable y una experiencia estética de lo desagradable. No es lo mismo un evento cotidiano que genera rechazo que una obra que utiliza ese mismo rechazo con una intención artística. En el segundo caso, existe una mediación que permite comprender y resignificar lo percibido. Otro aspecto central es el papel del espectador.

A diferencia de teorías centradas en la obra o en el artista, aquí el énfasis recae en quien percibe. Esto plantea ciertas tensiones. Por ejemplo, podría pensarse que algo es arte si fue creado con la intención de provocar una experiencia estética. No obstante, muchas obras modernas —especialmente dentro del arte conceptual— parecen desafiar esta idea. En estos casos, la finalidad no es generar placer sensorial, sino activar una reflexión. Esto conduce a una pregunta relevante: ¿hasta qué punto la experiencia estética depende de la obra misma o del modo en que el espectador se relaciona con ella? Existe el riesgo de entender la obra únicamente como un medio y, con ello, dejar en segundo plano su organización interna y sus rasgos propios.

Por eso, conviene sostener un equilibrio entre ambos aspectos. En este sentido, Noël Carroll distingue dos formas de experiencia estética. La primera se orienta al contenido y atiende a cualidades como la coherencia, la complejidad o la intensidad de la obra. La segunda, más discutida, se centra en el influjo y plantea una contemplación desinteresada, es decir, una atención que no busca fines prácticos. Sin embargo, esta última puede dejar fuera obras que exigen un involucramiento intelectual o contextual, como ocurre con el arte político o religioso. Un ejemplo claro aparece en ciertas propuestas contemporáneas que, en un primer momento, desconciertan. La reacción inicial puede ser de extrañeza o rechazo, pero justamente ese impacto pone en marcha un proceso de reflexión.

En estos casos, la experiencia estética no se limita a lo sensorial, sino que también involucra al pensamiento. Puede entenderse, entonces, como un puente entre percepción e interpretación: a veces conduce al disfrute y, en otras ocasiones, al cuestionamiento.

En ambos escenarios, requiere una actitud abierta para explorar lo que la obra propone. De ahí que no todo deba considerarse arte sin más, aun cuando el campo se haya ampliado notablemente; lo importante es reconocer las condiciones que hacen posible una experiencia estética.

En la parte final de su propuesta, Carroll aborda el problema de la identificación del arte. Pensar cómo reconocemos algo como obra artística implica enfrentarse a una de las preguntas más persistentes de la estética: ¿qué nos permite decir que algo es arte? A simple vista, podría pensarse que basta con señalar aquello que se exhibe en museos o galerías, pero esta respuesta resulta insuficiente. Durante mucho tiempo se intentó definir el arte mediante criterios precisos: en la Antigüedad se valoraban la proporción y la imitación de la realidad; más adelante, la belleza y la destreza técnica ocuparon un lugar central. No obstante, en el siglo XX estas ideas entraron en crisis, sobre todo con la irrupción de las vanguardias, que incorporaron objetos cotidianos al ámbito artístico y desdibujaron sus límites tradicionales. Frente a estas dificultades, cobra relevancia la propuesta de Ludwig Wittgenstein sobre los parecidos de familia.

Según esta idea, conceptos como el de arte no dependen de una esencia única, sino de una red de semejanzas. Así como los miembros de una familia comparten ciertos rasgos sin coincidir en uno solo, disciplinas como la pintura, el cine, la música o el performance presentan afinidades parciales que permiten agruparlas. Este enfoque tiene la ventaja de reconocer el carácter dinámico del arte. Como advierte Carroll, cualquier definición rígida corre el riesgo de excluir formas futuras de creación. Por ello, resulta más pertinente entender el arte como una práctica abierta y en constante transformación, sin perder de vista que cada obra concreta puede analizarse en sus propios términos.

Ante la ausencia de una definición única, han surgido otras perspectivas. La teoría institucional sostiene que algo es arte cuando es reconocido como tal por el mundo del arte, es decir, por instituciones, críticos y especialistas. Por su parte, la teoría histórica subraya que toda obra se inserta en una tradición y establece vínculos con producciones anteriores. Ambas coinciden en que el arte no se comprende de manera aislada, sino en relación con contextos sociales e históricos. Sin embargo, también plantean preguntas: ¿hasta qué punto el reconocimiento institucional define el valor artístico?, ¿puede identificarse arte sin ese respaldo? Para evitar que el concepto se vuelva completamente difuso, algunos autores recurren a la noción de artefacto. Desde esta perspectiva, una obra de arte sería un objeto que implica intervención humana y que ha sido creado con cierta intención. Además, suele cumplir alguna función: puede representar, expresar, organizar elementos formales o proponer ideas. Estos criterios no funcionan como reglas estrictas, sino como orientaciones que permiten reconocer lo artístico sin limitar su diversidad.

En consecuencia, identificar el arte no depende de una sola definición, sino de un conjunto de herramientas conceptuales. Esta apertura no significa que todo sea arte, sino que exige una mirada crítica. Reconocer una obra implica atender a sus características, su contexto y sus vínculos con otras prácticas. En última instancia, el arte puede pensarse como una red de continuidades y cambios: desde las formas más antiguas hasta las propuestas actuales, se mantiene una inquietud común por explorar la representación, la expresión y la reflexión. Así, más que una categoría fija, el arte aparece como un campo en permanente construcción.

Atendiendo lo anterior, como nota personal, vale la pena considerar con atención el lugar que ocupa la interpretación. Entender una obra generalmente requiere algún contexto y ciertos conocimientos, especialmente cuando se trata de producciones con un fuerte componente simbólico. Interpretar no significa asignar significados al azar, sino elaborar sentido de forma sustentada y establecer conexiones pertinentes. También resulta clave tener presentes tanto el contexto como la relación entre quien crea y quien observa. La forma en que una obra es comprendida depende en gran medida del entorno y de las prácticas culturales en las que se sitúa. Este proceso enriquece la experiencia estética y deja ver que el arte, más que ajustarse a una definición rígida, se presenta como un campo abierto que invita a una reflexión más cuidadosa y amplia. Por ello, en lugar de buscar una única definición, parece más adecuado reconocer su diversidad y entender la expresión como una de sus dimensiones fundamentales.

Para cerrar, la propuesta de Noël Carroll invita a recordar que el arte no surge en el vacío. Supone una intención por parte de quien crea y un contexto desde el cual se interpreta. Interpretar una obra no consiste en atribuirle cualquier significado, sino en situarla dentro de su marco histórico y cultural. En lugar de buscar una única respuesta sobre qué es el arte, se propone una mirada plural. Las teorías, más que encerrar el fenómeno artístico, funcionan como herramientas que permiten apreciar distintas facetas de la creatividad humana. Este recorrido, el hecho por Noël Carroll y al que nos invita, puede servir, me parece, como una invitación a acercarse a la próxima obra no con la preocupación de definirla de inmediato, sino con la curiosidad por entender cómo opera y qué posibilidades abre.

BIBLIOGRAFÍA

Carroll, N. (2017). *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea* (L. Lecuona, Trad.). Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM; Secretaría de Cultura. (Obra original publicada en 1999).

Imagonautas



N. 23