

# Arte, derecho y derecho al arte\*\*

## Art, law and the right to art

### SUMARIO

Introducción. 1. Cuestiones sobre la definición de arte. 2. La consciencia del arte como cualidad exclusiva del ser humano. 3. Fundamentos de un derecho subjetivo al arte. 4. ¿Qué derecho al arte? Cuestiones sobre su objetivación. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

### RESUMEN

El artículo defiende que existe un derecho subjetivo al arte fundamentado en la autonomía del arte, que lo diferencia de otras formas expresivas; en la capacidad de *apropiación* subjetiva del arte exclusivamente por parte de los seres humanos; en las posibilidades del arte para la construcción de formas de expresión variadas; y en el potencial uso del arte en políticas públicas propias de los sistemas democráticos, que ayudaría al derecho a la paz y a la reconciliación, así como formas alternativas de reparación y rehabilitación en sociedad. La exclusividad de la relación del hombre con el arte fundamentaría su objetivación y, por ello, lo convertiría en un derecho jurídicamente exigible.

### PALABRAS CLAVE

Arte, derecho al arte, fundamentación de los derechos, derecho a la paz.

### ABSTRACT

This article argues that there is an individual right to art based on the autonomy of art, which distinguishes it from other forms of expression; on

\* Profesor titular de Derecho Constitucional en la Universitat de València. Doctor en Derecho por la Universitat de València (España). Contacto: ruben.martinez@uv.es

\*\* Recibido el 21 de agosto de 2013, aprobado el 1 de abril de 2014.

Para citar el artículo: R. MARTÍNEZ DALMAU, “Arte, derecho y derecho al arte”, *Derecho del Estado* n.º 32, Universidad Externado de Colombia, enero-junio de 2014, pp. 35-56.

the ability of subjective appropriation of art exclusively by humans; on the possibilities of art for the construction of various forms of expression, and the potential use of art in democratic systems where public policies could help to the right to peace and reconciliation, as well as alternative forms of reparation and rehabilitation in society. The exclusive relationship between human and art is the base of its objectification, that would make it a legally enforceable right.

#### KEY WORDS

Art, right to art, foundation of rights, right to peace.

#### INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre arte y derecho no han sido en la historia particularmente intensas, y aun menos claras en el marco de la definición y garantía de los derechos. Generalmente, el derecho se ha ocupado –poco– de las manifestaciones culturales, en cuyo ámbito el arte puede haber obtenido algún grado de garantía. Desde las normas recogidas por VITRUVIO hasta las academias oficiales neoclásicas, el derecho se ha dedicado más a regular el arte que a protegerlo como derecho. Cierta protección constitucional del arte solo ha podido tener lugar en cuanto guardaba relación con las libertades civiles clásicas, como la de expresión o la de manifestación cultural; ha sido una protección, por lo tanto, indirecta, que no le ha reconocido una configuración propia. Alguna pauta más interesante, pero aún tímida, se ha incorporado en determinada jurisprudencia de tribunales internacionales sobre el arte como mecanismo de reparación de violaciones de derechos, en particular por parte de los Estados. Pero lo cierto es que se trata de un interés particular y sobre el que apenas se ha reflexionado académicamente.

Cabe tener en cuenta que el arte no es solo una dimensión más de la libertad de expresión, ni siquiera necesariamente producto de una manifestación cultural. El arte es a la vez algo más y algo menos: debe contener voluntad manifiesta de expresión, pero, de la misma forma que cualquier otra actuación humana, es, a su vez, una exposición de intenciones o de comportamientos. Puede ser un instrumento de información, pero con voluntad de conseguir una cosa diferente. Puede ser una forma de disfrute, gozo o placer, y también lo puede ser, contraria o complementariamente, de sensibilidad, pena y dolor. Puede incorporarse en una cultura, pero puede romper con una cultura; por lo tanto, puede ser coyunturalmente cultural pero con intenciones contraculturales (difícilmente anticulturales). El arte depende tanto del objeto como del sujeto que, de forma activa o pasiva, participa en los efectos de la obra artística.

Mientras el arte incorpora necesariamente esta carga de subjetividad que lo identifica, el derecho intenta crear un sistema objetivo de normas jurídicas de vigencia y aplicación general. La voluntad objetiva del derecho –derecho expedido, publicado, vigente y aplicado– es la principal de sus dimensiones formales, pero no coincide necesariamente con la existencia o reconocimiento de los derechos subjetivos. El derecho subjetivo no objetivado nunca encuentra mecanismos de protección fuertes, por lo que su vigencia queda expuesta a la particularidad y a la voluntad discrecional de los que tienen la capacidad de decidir; su protección debe pasar, necesariamente, por la objetivación del derecho y su transformación en derecho positivo. El derecho a la vez reconoce y crea derechos en una relación dialéctica entre derecho –objetivo– y derechos –subjetivos–. En el marco de lo objetivado, el derecho puede regular el arte; en el de la subjetividad, puede reconocer el arte como derecho y dotarlo de una dimensión objetiva. El *derecho* sobre el arte puede no reconocer un *derecho* al arte; pero el reconocimiento de un *derecho* al arte avanzaría en la evolución garantista de los derechos y otorgaría una categoría propia y autónoma al arte que solo comunidades conscientes de la relevancia social del arte son capaces de proclamar.

El presente trabajo tiene por objeto argumentar la posible existencia de un derecho subjetivo al arte que se incorpore en la dimensión objetivada del derecho. El derecho –subjetivo– al arte podría incluir nuevos espacios en el disfrute de los derechos, no solo en el marco de la libertad de expresión y las manifestaciones culturales, sino en la posibilidad de disfrutar, de forma pasiva, activa o mixta –artista, espectador, o fórmulas intermedias–, del arte como configuración propia. El arte en el derecho pasaría, de esta forma, a fundamentarse en un verdadero *derecho* –subjetivo y objetivo a la vez– *al arte*.

Al respecto, el trabajo iniciará sobre algunas consideraciones acerca de la posible existencia de una esencia objetivable sobre qué es el arte; continuaremos con los elementos que caracterizarían al arte, y que lo harían cosustancial a un catálogo evolucionado de derechos; y, por último, finalizaríamos con las características que fundamentarían un derecho subjetivo al arte.

## 1. CUESTIONES SOBRE LA DEFINICIÓN DE “ARTE”

Si el sentido es determinar ciertos elementos de juridicidad en la protección de un derecho subjetivo al arte, qué duda cabe de que debemos iniciar la argumentación por una pregunta tan simple de formular como difícil de conjugar: ¿existe una definición de arte que pueda ser tanto sustento de la afirmación sobre la existencia de un derecho subjetivo como esencia de protección por parte del derecho objetivo?

La primera edición del *Diccionario de Filosofía* de FERRATER MORA iniciaba la descripción de la voz “arte” con una advertencia: “Todavía hoy puede usarse

el término arte en español (y en otros idiomas modernos) en varios sentidos. Se habla del *arte* de vivir, del arte de escribir, del arte de pensar; *arte* significa en este sentido una cierta virtud o habilidad para hacer o producir algo<sup>1</sup>. No es casualidad que este utilitarista, y casi prematuro, significado, por lo demás poco dado en filosofía donde el término arte es entendido principalmente en sentido estético, coincida con la primera acepción del término descrita en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua: “Virtud, disposición y habilidad para hacer algo”. Muchos otros significantes, quizás la mayoría en la historia de la filosofía, han sido creados por y para los objetivos filosóficos. Se traduce con este proceder de la necesidad de conformar una nomenclatura propia para la denominación y descripción de categorías que en muchas ocasiones no cuentan con una construcción histórica ni social –por lo tanto, no forman parte del vocabulario habitual–, y hace referencia, como defendía WATSUJI, no solo a lo que la lengua dice, sino a lo que puede decir<sup>2</sup>. La creatividad lingüística dota de capacidades denotativas y descriptivas que, cuando se han dado, han facilitado la labor de la filosofía.

Pero cabe notar que en el uso citado del término *arte* se giran las tornas: no existe propiamente creación filosófica del significante –al contrario, se utiliza un término ampliamente habilitado con significados comunes–, sino aceptación, incluso podríamos decir que apropiación, por cuanto la concepción estética de *arte* utiliza la palabra en sentido aproximado a lo que en el *Diccionario* es una segunda acepción: “manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”. La voz de la Real Academia no se viste de tintes de complejidad; no puede ser menos, porque la función del diccionario es describir, no explicar ni justificar. Pero, a todas luces, ni siquiera se aproxima a un concepto que goce de cierto consenso entre los teóricos del arte. Por un lado, limita la definición a través de un *numerus clausus* de técnicas sobre qué es arte y qué no (“recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”), marginando algunas manifestaciones artísticas de arte conceptual, o el arte efímero (pensemos, p.

1 JOSÉ FERRATER MORA. *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1983, p. 64.

2 Se trata de lo que la lengua puede llegar a decir si se le fuerza un poco mediante un esfuerzo de creatividad. Ya no es lo que la lengua dice inconscientemente o lo que puede llegar a encerrar de contenido lo dicho en ella, sino lo que, gracias a la creatividad del pensador que da a luz una palabra nueva, puede llegar a decir la lengua. En este sentido, afirma WATSUJI que las posibilidades filosóficas de una lengua van mucho más lejos de lo que se cree, y se extienden al campo de lo que aún no se ha dicho de ella, ni tampoco podría decirse sin forzarla un poco, pero que es expresable en dicha lengua mediante un esfuerzo creador que, aunque rompa los moldes de lo habitual en ella, no contradiga fundamentalmente a su modo regular de elaborar el discurso. Cfr. JUAN MASIÁ CLAVEL. “La índole transcultural del lenguaje filosófico según el pensador japonés T. Watsuji”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* XI, 1975, pp. 67 y 68.

ej., en el uso del centro olfativo del cerebro<sup>3</sup>) y, desde luego, olvidándose las expresiones audiovisuales; además, se entiende el arte desde la perspectiva del *hacer*, sin incluir la dimensión –no menos importante– de *no hacer* que es legítima; pensemos, por ejemplo, en la actitud del espectador frente a una obra de arte: no crea la obra –no *hace*–, pero le da sentido por cuando la interioriza a través de complejos procesos cognitivos y sensoriales conscientes o inconscientes. Y lo más grave es que deja de lado lo que no puede dejar de ser el arte: pensamiento sobre el propio arte, esto es, *filosofía e historia*.

En efecto, si creemos a DANTO, HEGEL tenía razón. Hay alguna clase de esencia transhistórica en el arte, en todas partes y siempre la misma, pero únicamente se revela a sí misma a través de la historia. Identificar la esencia del arte con un estilo particular, sea el que sea, conduce a una lectura ahistórica de la historia del arte en la que –afirma DANTO– una vez nos quitamos los disfraces todo el arte es esencialmente el mismo. La crítica del arte, por lo tanto, consiste en penetrar estos disfraces y alcanzar esta pretendida esencia. “Cualquiera fuera su justificación, HEGEL afirmaba que el arte, la filosofía y la religión son tres momentos del Espíritu Absoluto, así que los tres son esencialmente transformadores de uno en otro o modulaciones en diferentes claves de un tema idéntico”<sup>4</sup>. Por lo tanto, concluirá, es posible ver la historia del arte posterior a HEGEL como una confirmación de su posición en lugar de una falsación<sup>5</sup>.

¿Pero realmente es así? Cualquier afirmación categórica podría dejar de lado elementos fundamentales que guardan más relación con lo que el arte debe ser que con lo que puede ser. Bien entendamos, como los filósofos del arte desde HEGEL hasta algunas de las vanguardias y de la forma que quiere recuperar DANTO<sup>6</sup>, que podemos saber qué es el arte, o bien seamos más escépticos acerca de las condiciones reales para que tenga lugar este entendimiento (que no necesariamente conceptualización), lo cierto es que la filosofía del arte debe continuar haciendo frente a la necesidad, como lo ha hecho durante los últimos dos siglos y medio, de aproximarnos a comprender la *esencia* que llamamos arte. Para ello es irremediable recapitular. El análisis crítico dialécticamente concebido no tendría sentido sin esta reconsideración, que acoge problemas sobre los cuales se ha reflexionado mucho a través del

3 Cfr., en general, JOSÉ FERNÁNDEZ ARENAS (COORD.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988, especialmente pp. 150 y ss.

4 ARTHUR C. DANTO. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 59.

5 *Ibíd.*, p. 63.

6 De hecho, el propio DANTO declara –y es famoso por ello– sin manifiesto pesar que el arte ha muerto (el fin del arte) con el postmodernismo, donde cualquier cosa puede denominarse arte, lo que es producto de la globalización. Cfr. ARTHUR C. DANTO, “La crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch por Arthur C. Danto”, *Artes. La Revista* vol. 5, n.º 9, enero-junio de 2005, p. 41.

tiempo. Si actualmente nos preguntamos qué es el arte y contamos con un bagaje teórico para enfrentar este reto es porque entre la modernidad y la contemporaneidad otros osaron cuestionarse al respecto.

La filosofía del arte, así como la historia del arte, responden a la búsqueda sobre qué es el arte y, por lo tanto, cuentan con un inicio suficientemente identificado. Los diferentes manuales de arte están plagados de referencias anteriores, desde la estética platónica y aristotélica<sup>7</sup> hasta su recuperación medieval<sup>8</sup> y los primitivos modernos<sup>9</sup>, pero lo cierto es que, si la historia del arte es la búsqueda autónoma de la esencia del arte, todo empieza en KANT y HEGEL. Y, curiosamente, parece que se mantiene entre estas dos posiciones: el arte como entendimiento (KANT, *antiesencialismo*) y el arte como conocimiento (HEGEL, conceptualización esencialista). Ambas tesis parten de la necesidad de comprender autónomamente el arte. Es la tesis de partida de FERNÁNDEZ URIBE: “la disciplina de la historia del arte sólo fue posible en conexión con el desarrollo de los conceptos de la autonomía estética y del carácter pretérito del arte, que encuentran en la *Crítica de la facultad de juzgar* de KANT y en las *Lecciones sobre la estética* de HEGEL su planteamiento más completo, pero que, en realidad, son consecuencia de los amplísimos ámbitos de discusión que se habían desarrollado a lo largo de siglo XVIII”<sup>10</sup>. La Ilustración elimina lastres para abrazar la razón como medio y como fin del conocimiento. Nuevos intereses como la aparición de la arqueología científica, el concepto de bellas artes, la disciplina estética, la crítica del arte, y el desarrollo de la institución del museo, son presupuestos para la existencia de una Historia del Arte<sup>11</sup> y condiciones objetivas para el surgimiento de una Filosofía del Arte. A través del pensamiento sobre sí mismo podríamos evocar las condiciones que definen lo que hoy en día entendemos por arte.

7 Para HUISMAN, “si se tuviera que bosquejar, según la manera cartesiana, ese árbol de la Filosofía –del Arte– (...) tendríamos que, en el origen de toda Estética, estaría enraizado el platonismo”: DENIS HUISMAN, *La Estética*, Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2002, p. 13.

8 SAN AGUSTÍN y, en particular, SANTO TOMÁS, con la asunción de posiciones neoplatónicas y la reincorporación del arte como imitación natural que nunca llegará a igualar a la propia naturaleza: forma sustancial y forma accidental. Cfr. MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA, *Introducción a la historia de las ideas estéticas. La antigüedad*, Universitat de València, Valencia, 2008, pp. 141 ss.

9 Entiéndase como modernidad política e histórica (aparición del Estado moderno, Renacimiento); no como modernidad filosófica. Entran en este catálogo autores/artistas como PETRARCA, BOCCACCIO, DANTE y, de manera destacada, VASARI. Se trata de verdaderos iconos del Renacimiento, de su pensamiento invasor, y de la recuperación de la Antigüedad a través, especialmente, de VITRUVIO. Cfr., en general, WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética. III. La Estética moderna. 1400-1700*, Akal, Madrid, 1991.

10 CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE, *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008, pp. xxii y xxiii.

11 *Ibíd.*, p. xxiii.

## 2. LA CONSCIENCIA DEL ARTE COMO CUALIDAD EXCLUSIVA DEL SER HUMANO

Cuando se dice que todo empezó en KANT es porque finalmente, como ha reconocido la doctrina postkantiana mayoritaria, la *Crítica del Juicio* tuvo una incidencia fundamental en el desarrollo de la noción de la autonomía del arte. Entender qué es el arte significaba ya no solo desligarlo de los usos principales para los que podía estar creado –pinturas o esculturas con representaciones religiosas, edificios destinados a servicios diversos...–, sino comprender que, para ser arte, debía contar con funciones artísticas destinadas a nuclear su especificidad. En términos de MORENO, tanto las posturas que defendieron la tesis del “arte por el arte” en el siglo XIX como las teorías formalistas del siglo XX, encaminadas a rescatar la especificidad para su valoración, fueron vistas en cierto modo como continuadoras de un modo de ver el arte como actividad autónoma iniciado por KANT<sup>12</sup>.

El hecho de que la autonomía del arte pueda empezar con KANT no significa que a KANT le interese una descripción del concepto de arte. Este desinterés *artístico*, en términos de CORDERO<sup>13</sup>, está relacionado con el entendimiento del arte como valor en sí mismo, más allá de la búsqueda, posiblemente imposible, de lo que objetivamente puede ser el arte. Como es sabido, para KANT las facultades superiores del alma son el entendimiento, la facultad de juzgar y la razón. Los principios a priori que guían el entendimiento son determinadas leyes del pensamiento: la lógica. Mientras que los principios a priori de la facultad de juzgar es la finalidad, y el de la razón el fin final. Pero el juicio estético no requiere del entendimiento, no se trata de pensar de conformidad a leyes, sino que el juicio estético es de carácter plenamente subjetivo. En el juicio estético, las facultades de conocer se despliegan libremente porque no existe ningún concepto que las determina bajo ciertas reglas. Así, el juicio estético constituye también una forma de conocer libre y relajada, donde le corresponde a la imaginación unir lo diverso. Mientras en el entendimiento el conocer es sistemático y cada uno de los pasos del conocer se encuentra rigurosamente dado, en cambio aquí los “puentes lógicos” se

12 No obstante, la autora hace mención de posiciones sobre KANT de autores como GUYER y HASKIS, que han cuestionado la lectura tradicional de la *Crítica del Juicio* que representa a KANT como un defensor de la autonomía del arte, y las apoya de manera decidida: “Ya que las contradicciones en la interpretación de la *Crítica del Juicio* en este sentido son el resultado, de alguna manera, de malentendidos, que como ya afirmó GUYER tienen su origen en muchas de las afirmaciones que el propio KANT hace en la tercera *Crítica*, pero así y todo haciendo una lectura más detenida y completa de la tercera *Crítica*, no creo posible afirmar que KANT sea un autonomista”: INÉS MORENO, “Kant y la autonomía del arte”, en *Actio* n.º 6, marzo de 2005, pp. 1-7.

13 ALLEN CORDERO, “La desinteresada imaginación artística”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVII, 1999, pp. 91 y ss.

expresan implícitamente<sup>14</sup>. No importa qué es el arte, seguramente porque no existe posibilidad de describirse objetivamente; importa qué sentimos con el arte, y cómo desarrollamos subjetivamente el juicio estético.

Despejada la incógnita sobre el *concepto* del arte –que no es estrictamente *necesario* conocer, ni siquiera en caso de existir–, y trasladada a la cualidad del juicio estético, cabe tener en cuenta una segunda conclusión en el análisis kantiano: el carácter personalísimo –subjetivo, humano– del juicio estético. En efecto, el juicio estético es una cualidad intrínseca y exclusiva de los seres humanos por cuanto requiere de un razonamiento superior para poder ser realizado. El juicio estético, por lo tanto, como se afaná en defender KANT, forma parte del proceso de autocomprensión de las personas. KANT diferenció entre lo agradable, lo bueno y lo bello. Lo que es simplemente agradable es advertido por todos los seres vivientes; lo que es moralmente bueno solo se aplica a los seres racionales: es la unión entre la capacidad de sentir y la de razonar lo que posibilita que pueda enjuiciarse lo bello, que lo bello vale para todos los hombres en cuanto al mismo tiempo son seres sensibles dotados de razón. “En consecuencia –afirma MENEGONI–, el juicio del gusto permite definir una propiedad que distingue al hombre –en cuanto capaz de apreciar la belleza, complaciéndose con ella– respecto de otros seres vivos de los cuales se considera sólo el aspecto sensible o el puramente inteligible”. Ello es clave para la autocomprensión del sujeto, que va más allá de la base que fue sentir o no placer. “Si el sentimiento de placer y displacer permite una primera e inmediata aprehensión de sí mismo –un primer reconocimiento de la propia identidad subjetiva–, el juicio del gusto implica un paso ulterior en el progreso de la subjetividad hacia la comprensión de sí misma, en cuanto permite identificar una característica específica de quienes pertenecen a la especie humana”<sup>15</sup>.

Para KANT, por lo tanto, el arte no es un concepto dado; o, mejor dicho, no tiene que ver con la expresión de un concepto dado. El *desinterés artístico* de KANT, tal y como hemos visto lo describe CORDERO, excluye la relación entre el arte y el ejercicio de la facultad del entendimiento; por lo tanto, con la capacidad de conocer ya sea mediante los conceptos o la percepción empírica. El arte no tiene la obligación de expresar lo bueno o, lo que es lo mismo, de dictar preceptos morales. El arte, por lo tanto, no tiene que ver plenamente ni con la razón pura ni con la práctica. “El arte es una zona intermedia entre la razón pura y la práctica. Se trata de un libre juego de las facultades del entendimiento y la intuición, que son enlazadas mediante la imaginación. En este marco, el juicio estético constituye una facultad subjetiva, de gusto o disgusto, frente a la obra de arte, para la cual la existencia o no del objeto

14 Ibid., pp. 91 y 92.

15 FRANCESCA MENEGONI. “Arte, naturaleza y sociedad en la ‘Crítica de la facultad de juzgar’ de Kant”, *Revista de Estudios Sociales* n.º 34, diciembre de 2009, p. 27.

representado es indiferente, y por ende, sin interés alguno”<sup>16</sup>. Desde este punto, como defendió ADORNO, la teoría del arte de KANT es la antítesis de la teoría del arte de FREUD, que entiende el arte como el cumplimiento de los deseos. “El primer momento del juicio del gusto en la *analítica de lo bello* es el agrado desinteresado. KANT entiende por interés *el agrado que enlazamos a la representación de la existencia de un objeto*. No está claro si la *representación de la existencia de un objeto* se refiere al objeto tratado en una obra de arte (como su materia) o a la obra de arte misma (...). El acento en la *representación* se sigue del enfoque subjetivista (en el sentido pregnante) de KANT, que en concordancia con la tradición racionalista (...) busca implícitamente la cualidad estética en el efecto de la obra de arte sobre su contemplador”<sup>17</sup>.

Los fundamentos kantianos y neokantianos del concepto de lo bello han sufrido desde la doctrina sociológica importantes críticas basadas en el uso de la capacidad para diferenciar entre lo que es arte y cómo se usa como mecanismo incluyente de las clases burguesas y excluyente de otras clases sociales. La categoría de arte, afirma HERRERO haciendo referencia a autores como BORDIEU, se configuraría como un discurso inaugurado por la Ilustración a partir de concebirlo como contemplativo, sublimado, inútil, y esta teoría estética kantiana sería la expresión más acabadamente posible en que se puede testimoniar el punto de vista de la burguesía. Este enfoque estético dominante hegemoniza el pensamiento y la acción política de la burguesía, lo que supondría la negación del goce inferior, grosero, venal, vulgar... en definitiva, natural, frente a aquellos que saben satisfacerse de los placeres sublimados, desinteresados, gratuitos y distinguidos<sup>18</sup>.

Pero la mayor parte de las críticas sociológicas a la estética kantiana parecen cimentarse en afirmaciones cuanto menos improbables o difíciles de relacionar con las conclusiones críticas. La principal, que como KANT es hijo de la Ilustración, sus esquemas obedecen a un pensamiento racionalista y, por lo tanto, al menos parcialmente elitista. Pero tanto cronológicamente como en la fuerza de sus postulados KANT era ya un contemporáneo, aunque encorsetado en el arte conocido y aún no expuesto a lo que sería el arte a finales del siglo XIX, cuando se acercaba más a la ruptura de las vanguardias que a la paraética neoclásica. Como nos recuerda TOBÓN, el pensamiento de KANT acerca del arte se sitúa en el horizonte del neoclasicismo, y no solo por razones de contemporaneidad, puesto que la *Crítica del Juicio* fue publicada por primera vez en 1793, menos de 40 años después de la publicación de las

16 CORDERO, ob. cit., p. 91.

17 TH. W. ADORNO, *Teoría estética*, en *Obra completa*, 7, Akal, Madrid, 2004, pp. 20 y 21.

18 PATRICIA HERRERO. “El arte como derecho. Sobre las tensiones entre arte-arte popular y el acceso a su decodificación”, *Cuadernos FHYS-UNJu* n.º 39, 2010, p. 143.

*Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, y apenas unos años antes de que GOETHE comenzara la publicación de los *Propileos*<sup>19</sup>. Es cierto que la contemporaneidad es hija del pensamiento ilustrado, pero también lo es que supone un grado de abstracción mucho mayor, la incorporación de nuevas cuestiones con la conciencia de que podrían no ser nunca contestadas, o al menos directamente contestadas (la gran aportación de KANT al pensamiento filosófico), y un incuestionable carácter más popular de lo experimentado desde la modernidad. Retornemos una vez más a KANT para recordar el tipo de belleza neoclásica, en referencia al cuerpo humano, que sostenía el neoclasicismo: la sencillez, la grandeza, la eterna juventud desapasionada y equilibrada. Como afirma TOBÓN, “es la belleza del *Doríforo* de POLICLETO, el *Apolo del Belvedere*, el *David* o el *Adán* de MIGUEL ÁNGEL, la *Afrodita de Cnido* o la *Afrodita de Milo*; pero también la belleza de los *Perseo* y *Andrómeda* de ANTÓN RAPHAEL MENGES, la belleza del *Marat* de DAVID o de sus *Horacios*”<sup>20</sup>. Según KANT, el cuerpo humano es exteriorización de lo interno, y específicamente de la moralidad. El ideal de lo bello (lo máximamente bello), coincidiría por tanto con la exteriorización de la posibilidad del máximo desarrollo moral (la perfección)<sup>21</sup>.

En definitiva, con KANT concluimos en tres cuestiones: no es importante cuál es el concepto de arte, sino a qué aludimos cuando hablamos de arte; el elemento diferenciador sobre qué es el arte se cimenta en su autonomía y en la capacidad de sentir el *gusto*; y la obtención de placer por el gusto es una característica de los seres humanos. Cabría avanzar quizás más de lo que pudo hacer KANT pero siguiendo su estela: la gran diferencia entre los humanos y los seres no racionales no es qué es el arte ni como se produce –buena parte de las obras de arte se han creado sin fines artísticos, y también los seres no racionales pueden producir arte–, sino qué es el hombre ante el arte; cómo el hombre es consciente de que se encuentra *sintiendo* –*gozando*, en su más amplio significado– ante una obra de arte. De esa forma, nos acercamos a SCHILLER, FICHTE, SCHELLING y, finalmente, HEGEL, con quien podremos anticipar la defensa de un derecho subjetivo al arte.

### 3. FUNDAMENTOS DE UN DERECHO SUBJETIVO AL ARTE

El idealismo transcendental kantiano fue el germen de una fructífera reflexión filosófica acerca de la naturaleza del saber y del conocimiento que, como no podía ser menos, contó con importantes repercusiones en el autorreconocimiento del arte. SCHILLER fue probablemente, como nos hacen notar RAMOS

19 DANIEL JERÓNIMO TOBÓN GIRALDO. “Kant, Baudelaire y la ruptura del arte neoclásico de la belleza humana”, en *Estudios Filosóficos* n.º 43, junio de 2011, p. 113.

20 *Ibíd.*

21 *Ibíd.*, p. 117.

y ONCINA, el primero que se describió a sí mismo como un teórico o filósofo del arte; esto es, la conjugación lograda de filósofo y artista. En su carta al duque de Augusteburgo, en 1793, SCHILLER confiesa su objetivo: “He concebido la idea temeraria de convertirme en defensor de la filosofía del arte (...). Para el fundamento de una teoría del arte, pienso yo, no basta con ser filósofo. Uno mismo debe haber practicado el arte y esto me proporcionará algunas ventajas sobre aquellos que se mostrarán en el plano de la filosofía superiores a mí”<sup>22</sup>. Terminando de esta forma, reprocha a FICHTE el hecho de que filosofa sobre una capacidad que desconoce.

Según SCHILLER, son la belleza y el arte quienes dan comienzo a la humanidad, porque son la causa primera del desarrollo cultural y moral del hombre. La cultura científica y el rigorismo moral, en cambio, le alejan de este objetivo<sup>23</sup>. A diferencia de KANT –estirando al máximo una parte de los postulados de este y asumiendo una postura radical sobre la autonomía del arte–, es la belleza y el arte, y no la ética, lo que nos hace a los hombres que somos. La importancia del arte es tan determinante que la ciencia misma ha de derivar en arte y el conocimiento en belleza. Por lo tanto, la ciencia debe orientarse hacia el arte y no al revés. Siguiendo a MALDONADO, para SCHILLER,

... el arte y los artistas están llamados a cumplir una misión de extraordinaria importancia en el progreso histórico del género humano. Ellos son los encargados de facilitar que la humanidad alcance sus más altos objetivos, de perfeccionar el universo en nombre de la belleza. En definitiva, el arte traslada al hombre moderno a una cultura estética, le lleva a aquella armonía de la que disfrutó en la Grecia antigua, alejándole del inhóspito universo en el que habita. Los artistas han de mostrar y fomentar esa armonía. Y a ellos corresponde la misión de culminar el proceso que conduce a la plenitud de la humanidad, acercándole hacia su perfeccionamiento en nombre de la belleza. Los artistas quedan así investidos con la más alta dignidad<sup>24</sup>.

De alguna forma, como afirma CASTRO, SCHILLER introdujo la idea, que desarrollará GADAMER, de lo estético como juego; y este juego estético debe recaer sobre la belleza: “el hombre sólo debe jugar con la belleza”<sup>25</sup>.

La idea de la autonomía del arte se plantea en FICHTE a medio camino entre la accidentalidad kantiana y la radicalidad schilleriana. En su *Ética*,

22 MANUEL RAMOS y FAUSTINO ONCINA. *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*, Universitat de València, Valencia, 1998, p. 20.

23 MANUEL MALDONADO ALEMÁN. “Und das Schöne blüht nur im Gesang. Poesía y reflexión estética en Schiller”, en BRIGITTE E. JIRKU y JULIO RODRÍGUEZ (eds.), *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Universitat de València, Valencia, 2009, pp. 230 ss.

24 *Ibid.*, p. 232.

25 SIXTO J. CASTRO. *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Edibesa, Salamanca, 2005, p. 211

FICHTE llega a la conclusión de cuáles son los *deberes del artista*. Para FICHTE, según RIVERA, el arte forma al hombre en unidad, en la unión de sus facultades. Convierte el punto de vista trascendental, para el cual el mundo es configurado por el Yo, en accesible al punto de vista común, que pensaba que el mundo era simplemente dado. Con él captamos la fuerza y la libertad; el arte muestra el contenido vigoroso de la naturaleza, la vida y el esfuerzo ascendente, contempla todo lo libre y vivo. El mundo del artista está en el interior, conduce al hombre a su interior, le hace autónomo. Por eso, si el artista presenta el ideal y no se entrega al corrompido gusto de su época, el arte prepara al hombre para la virtud, y le libera de los lazos de la sensibilidad<sup>26</sup>.

El mundo para FICHTE, por lo tanto, cambia de acuerdo con la óptica con que sea entendido. Desde el punto de vista trascendental, “el mundo es hecho (*wird gemacht*); desde el punto de vista común, es dado (*wird gegeben*); desde el punto de vista estético, el mundo está dado (*ist gegeben*), pero sólo conforme al aspecto como está hecho. El mundo, el mundo real dado, la naturaleza (...) tiene dos caras: es producto de nuestra limitación y es producto de nuestra acción libre, se entiende, de nuestra acción ideal (...). Bajo el primer aspecto él mismo está limitado por doquier, bajo el segundo es libre en todos los respectos. El primer aspecto es el común; el segundo el estético (...). El espíritu bello ve todo por su lado bello, ve todo libre y vivo”<sup>27</sup>.

Más allá de KANT y de FICHTE, pero siguiendo su senda, SCHELLING defiende paulatinamente un idealismo absoluto marcado por la necesidad de que la filosofía sirva para la comprensión del mundo, más para el saber que para el conocimiento. En esta emancipación del saber aparecen las *filosofías schellingianas*: “filosofía del yo”, “filosofía de la naturaleza”, “filosofía de la identidad”, “filosofía de la libertad”, “filosofía de la historia”, “filosofía de la mitología”... y, por supuesto, “filosofía del arte”. Una filosofía, en términos de LEYTE, cuya preocupación consistirá en articular un sentido para la naturaleza, el arte, el mito y la historia. En suma, “para articular un horizonte en el que se pueda seguir reconociendo la verdad en una dimensión más próxima al saber y menos condicionada por el conocimiento”<sup>28</sup>. Es el paso prehegeliano más importante hacia el reconocimiento de un concepto

26 JACINTO RIVERA DE ROSALES: *Presentación* de JOHANN GOTTLIEB FICHTE, Ética, Akal, Madrid, 2005, p. 48.

27 El ejemplo que incorpora FICHTE es el de toda figura en el espacio que se puede considerar delimitada por los cuerpos vecinos: “mas cabe considerarla como una manifestación de la plenitud interna y de la fuerza del cuerpo mismo que la posee. Quien se atiene al primer aspecto ve sólo figuras deformadas, comprimidas, pavorosas; ve la fealdad; quien se atiene al segundo ve la vigorosa plenitud de la naturaleza, ve la vida y el afán por progresar, ve la belleza”: cfr. RAMOS y ONCINA, ob. cit., p. 222.

28 ARTURO LEYTE. *Las épocas de Schelling*, Akal, Madrid, 1998, p. 22.

–ahora sí– objetivo de arte que va más allá de lo que hasta el momento había sido el paradigma hegemónico: el subjetivismo en el arte.

En la que posiblemente es una de sus primeras obras más completa, *Sistema del idealismo trascendental*, que publica en el cambio de siglo, SCHELLING marca distancias con el subjetivismo de FICHTE y avanza hacia un marco objetivo de explicación idealista: el idealismo trascendental. En el capítulo VI desarrolla las implicaciones respecto a la filosofía del arte. El arte, para SCHELLING, no es solo una liberación emotiva, sino una demostración palpitante de la existencia de Dios.

Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente irresoluble, también termina, según confesión de todos los artistas y de todos los que participan en su inspiración, en el sentimiento de una armonía infinita; y que acompaña la culminación, sea a su vez una emoción lo prueba ya el hecho de que el artista atribuya la completa solución de la contradicción que ve en su obra de arte no sólo a sí mismo sino a un don espontáneo de la naturaleza, que así como le puso tan inexorablemente en contradicción consigo mismo, lo libera con benignidad del dolor de esa contradicción. (...) (E)l arte es la única y eterna revelación que existe y el milagro que, aunque hubiere existido una sola vez, debería convencernos de la absoluta realidad de aquello supremo<sup>29</sup>.

El arte, afirma SCHELLING, tiene lugar en la síntesis del conocimiento experimental (condición objetiva) y del don innato (condición subjetiva), dos actividades totalmente distintas entre sí. El “genio” no es ninguna de las dos por ellas mismas, sino que está por encima de ambas. “Si en una de esas dos actividades, a saber, la consciente, hemos de buscar lo que se suele llamar arte, pero que sólo es una parte de él, por cierto, aquella que es ejecutada con conciencia, meditación y reflexión, la que también puede ser enseñada y aprendida, alcanzada por transmisión y por propio ejercicio, por el contrario, deberemos buscar en lo no consciente que forma parte del arte aquello que no puede ser aprendido ni alcanzado por ejercicio o de otra manera sino que únicamente puede ser innato gracias a un don libre de la naturaleza y que es lo que podemos llamar en una palabra la *poesía* en el arte”<sup>30</sup>.

Hasta que por fin damos el paso final y llegamos al idealismo hegeliano, que en buena medida será recuperado en las tesis actuales sobre el *fin del arte*. La naturaleza para HEGEL, afirma RAMÍREZ, es precisamente la alteridad en sí misma, la determinación inmediata, la pura exterioridad de la Idea<sup>31</sup>. La

29 FIEDRICH WILHEM JOSEPH VON SCHELLING. *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 618.

30 *Ibíd.*, p. 619.

31 MARÍA ISABEL RAMÍREZ LUQUE. *Arte y belleza en la ‘Estética’ de Hegel*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1988, p. 87.

naturaleza es la determinación de la Idea como lo absolutamente otro de sí. Solo llegará a ser “para sí” cuando retorne a sí misma desde su alienación en la naturaleza, cuando pueda aparecer como Espíritu, ya que este tiene como esencia la libertad, la posibilidad de ser únicamente relación de sí mismo consigo mismo, mientras que la naturaleza es necesidad, puesto que no tiene en sí misma su propia determinación. La naturaleza, concebida como la exterioridad de la Idea, solo podrá ser considerada como bella en grado muy primario. La belleza en la naturaleza solo podrá ser comprendida como la relación armónica de las partes.

A diferencia de la naturaleza, donde lo que se da es la pura exterioridad, en el Arte lo que hallamos, según HEGEL, es la mostración de la Idea en la forma exterior, pero desde la propia interioridad de la Idea, de modo que el Arte tiene en sí mismo su propio fundamento. Cuando hablamos de arte, hablamos de filosofía del Espíritu, en cuanto que este se muestra como real y existente, como el momento en que la Idea se ha manifestado y vuelve sobre sí misma. HEGEL considera el arte como momento del Espíritu absoluto, puesto que es una de las formas más altas en las que se manifiesta el Espíritu, momento del proceso de autorrealización que se configura como la realización de la Idea en lo sensible. El arte se nos muestra como la armonía del despliegue, en cuyo interior se hace posible la perfecta concordancia entre el Espíritu y su manifestación. Más allá de SCHELLING, no se trata únicamente de que el arte no sea considerado como imitación de la naturaleza ni que rivalice con esta, sino que consiste precisamente en la transfiguración de las formas. Es el ámbito en que la Idea se nos muestra en su forma sensible adecuada, cosa que en la naturaleza es imposible, pues esta es pura exterioridad. Se trata, por lo tanto, del triunfo del Espíritu<sup>32</sup>. Y, en contra de KANT, no es el individuo el que hace al arte –el que gusta del arte–, sino el arte el que existe con independencia del individuo. Esta despersonalización y renuncia a la subjetividad significa, de alguna forma, la radicalidad en la autonomía del arte. Si el arte es momento del Espíritu Absoluto, y el Espíritu Absoluto existe objetivamente, el arte existe objetivamente.

La crítica hegeliana, reconducida por MARX una vez abandonado el romanticismo, dotó de un contenido reivindicativo político a unas explicaciones sobre el significado del arte que no es que no carecieran de él con anterioridad, sino que no lo hacían patente de forma expresa. Según LIFSHITZ<sup>33</sup>, para HEGEL tanto la sociedad burguesa como el cristianismo habían sido desfavorables al desarrollo de un arte creador. Se trata de elegir entre el perecimiento del arte ante el Estado, o la abolición del Estado para el surgimiento de una nueva condición del mundo y un nuevo renacimiento del arte. HEGEL se inclina-

32 Ibid., pp. 87 y 88.

33 MIJAÍL LIFSHITZ. *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI, México, 1981, p. 24.

ba por la primera alternativa, pero los autorreconocidos como *hegelianos* encontraron, siguiendo la misma argumentación, otras formas de avanzar.

El Estado *hegeliano* es una compleja realidad: si por un lado asume a la familia y a la sociedad civil en el despliegue objetivo de la idea, a la vez es sustrato desde el que lo absoluto se expresa como arte, religión y filosofía. Estado para HEGEL significa, pues, sede del *estar*, pero condición del *ser*<sup>34</sup>. Con un ligero desplazamiento del énfasis, la doctrina del espíritu realista antiestético se interpretó por sus seguidores revolucionarios, donde se incorporó MARX. En sentido opuesto, las conclusiones de HEGEL sobre la decadencia del arte fueron entendidas por la oposición liberal-burguesa como insuficientemente revolucionarias, y al mismo tiempo demasiado peligrosas. Aunque no se puede afirmar categóricamente porque, respecto a HEGEL, todas las críticas se daban por buenas y desde todas las posturas, siendo acusado de conservador, bonapartista, jacobinista o incluso saintsimonista<sup>35</sup>.

Lo cierto es que contamos con el bagaje teórico para defender los fundamentos de un derecho subjetivo al arte: 1) la autonomía del arte, que lo diferencia de otras formas expresivas; 2) la capacidad de *apropiación* subjetiva del arte exclusivamente por parte de los seres humanos; 3) las posibilidades del arte en la construcción de formas de expresión que propiciarían reacciones no solo estéticas, sino de otra índole, como reparadoras; y 4) su relación con las políticas de Estado –políticas públicas, en general–, cuyo uso del arte en su potencialidad colaboraría tanto en la protección del derecho al arte como su uso en objetivos sociales, políticos y económicos propios del sistema democrático, cual la consecución del derecho a la paz y a la reconciliación, así como formas alternativas de reparación y rehabilitación en sociedad<sup>36</sup>.

Detectados los elementos del derecho subjetivo al arte, cabe por último destacar la conveniencia y posibilidades de su positivización, así como algunos de los obstáculos que podremos encontrarnos en ese proceso, y propuestas para su remoción.

34 Cfr. CARLOS DÍAZ. *El sueño hegeliano del Estado ético*, San Esteban, Salamanca, 1987, p. 195.

35 *Ibíd.*

36 Cada vez son mayores los precedentes jurisdiccionales que abogan por el uso del arte como instrumento de reconciliación, así como los autores que defienden su uso. En general, cfr. M<sup>a</sup> ISABEL GARRIDO GÓMEZ (ed.), *Derecho a la paz como derecho emergente*, Atelier, Barcelona, 2011; JAVIER CHINCHÓN ÁLVAREZ, *Derecho internacional y transiciones a la democracia y a la paz: hacia un modelo para el castigo de los crímenes pasados a través de la experiencia iberoamericana*, Parthenon, Sevilla, 2007; y FREDDY CANTE y LUISA ORTIZ (comps.), *Umbral de reconciliación, perspectivas de acción política no violenta*, Universidad del Rosario, Bogotá, 2006.

#### 4. ¿QUÉ DERECHO AL ARTE? CUESTIONES SOBRE SU OBJETIVACIÓN

Uno de los problemas trascendentales en la filosofía del derecho contemporánea es la relación entre derechos preexistentes y derechos positivados; se trata de concebir al derecho como *declarativo* o *constitutivo* de derechos. Para los más escépticos, solo podemos hablar de derechos fundamentales cuando han sido reconocidos por el ordenamiento jurídico estatal, mientras que posturas más utópicas, enraizadas de alguna manera en la tradición escolástica, proclaman la relación de los derechos con un orden superior, que ofrezca un fundamento de carácter universal e intemporal<sup>37</sup>.

Con independencia del prisma iuspositivista o iusnaturalista que sirva como elemento valorativo para entender la fundamentación de los derechos, lo cierto es que la fuerza jurídica en los sistemas democráticos implica el reconocimiento del derecho en el marco del ordenamiento jurídico estatal. Un derecho subjetivo no objetivado no deja de servir como argumento, pero menguado en relación con los derechos objetivos; es justamente esta cualidad positiva la que determina su garantía por parte del derecho. Un derecho subjetivo no objetivado por el derecho no deja ser un derecho menguado, de escasos o nulos efectos jurídicos.

Respecto al derecho al arte, estas consideraciones son aún más necesarias si cabe. Sostener que existe un derecho subjetivo al arte sin defender la necesidad de su objetivación sería, finalmente, menoscabar su vigencia y aplicación. Como hemos visto, su presencia en el ordenamiento jurídico está fundamentada por la autonomía del arte, el carácter intrínsecamente humano del arte, las posibilidades de la expresión artística en funciones no solo estéticas, y el uso que las políticas públicas pueden realizar del arte en la consecución de elementos que, para autores como FERRAJOLI, se encuentran en la naturaleza de la consideración de un derecho como fundamental: los derechos humanos y la paz<sup>38</sup>.

Ahora bien, cabe preguntarse sobre el bien jurídico protegido que tendría por objeto el *derecho al arte*. ¿Es el *arte* en sí, entendido en su significado valorativo? El debate sobre qué es el arte en el siglo XXI sigue quizás más vivo que nunca. ¿Esto es arte?, nos podemos preguntar, como DANTO, cuando vemos las cajas de brillo de WARHOL de la misma manera que las veríamos en las estanterías del supermercado de la esquina. Es decir, ¿de qué hablamos

37 Al respecto, es conocido el debate entre PECES-BARBA y FERNÁNDEZ GALIANO; el primero defiende que no pueden existir derechos fundamentales que no hayan sido reconocidos por el ordenamiento jurídico estatal, mientras que el segundo se refiere a una normatividad suprapositiva en la que el derecho cumple un simple papel de reconocimiento. Sobre la polémica y un intento por superarla, cfr. ANTONIO E. PÉREZ LUÑO, *Los derechos fundamentales*, Tecnos, Madrid, 1984, pp. 48 ss.

38 LUIGI FERRAJOLI. “Sobre los derechos fundamentales”, en *Cuestiones Constitucionales* n.º 15, julio-diciembre de 2006, pp. 117 ss.

cuando nos referimos al *arte*? ¿Cómo podemos reconocer, si es posible y si nos interesa hacerlo, entre lo que es arte, lo que podría ser arte y lo que no es arte?

El *concepto* de arte es quizás el nudo gordiano que ha hecho correr ríos de tinta entre los filósofos y los teóricos del arte. ¿No se refiere a esta pregunta, finalmente, la misma existencia de una *Teoría del arte*? Los *esencialistas* y los *antiesencialistas*—en alguna forma, hegelianos y kantianos respectivamente—, según creyeran en la posibilidad o no de una definición, han coadyuvado a comprender que estamos ante un problema de mayor complejidad que la que podría haberse supuesto en un primer momento. Siguiendo a PARSELIS, el esencialismo dentro de la estética sirve para designar la posición que admite la existencia de propiedades esenciales en toda obra de arte<sup>39</sup>. La búsqueda de una cualidad o naturaleza común entre las obras de arte es considerada una forma de esencialismo que conlleva la afirmación de la posibilidad de una definición esencial o real del arte. Se trata de un problema relacionado con la metafísica, y la estética contemporánea ha sido hostil a ella<sup>40</sup>.

No es, desde luego, el momento de proponer soluciones definitivas, pero al menos sí de concebir el contexto en que podremos obtener respuestas. Y el primero es una conclusión que también hemos rescatado de los inicios ilustrados sobre el reconocimiento del arte: el arte ya no puede ser solo práctica; es también, necesariamente, teoría. Esta recreación teórica de la obra de arte, más *hegeliana* que *kantiana* pero no exenta de juicio por parte de KANT, se ha confirmado durante la segunda mitad del siglo XX cuando, como afirma CASTRO, la parte teórica de la relación entre teoría y práctica llegó a ser cada vez más dominante. “Buena parte de las obras de arte contemporáneas carecen de significado e incluso de valor sin recurso directo a un contexto teórico, señalado por medio de títulos, descripciones de catálogos, ensayos críticos y otros suplementos textuales (...). Sin una buena teoría no hay una buena práctica”<sup>41</sup>. Sin teoría ya es muy complicado incluso *gustar*, en sentido kantiano, del arte.

¿Introduce esta realidad elementos de conocimiento que KANT negó? El cambio de paradigma teórico sobre el concepto de arte después de las nuevas vanguardias y al tiempo de la preeminencia de las artes audiovisuales se produjo con las tesis de DANTO, desarrollada durante la última mitad del siglo XX, sobre el fin del arte. Basándose en la dialéctica hegeliana y su concepto de “fuera del linde de la historia”, DANTO recupera el reto, casi osadía, de reivindicar la necesidad de entender qué es el arte. Históricamente, la

39 VERÓNICA PARSELIS. “¿Puede el arte ser definido? Controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto”, en *Sapientia* vol. LXIII, fasc. 223, 2008, pp. 143-144.

40 *Ibid.*, p. 144.

41 CASTRO, *ob. cit.*, p. 16.

conceptualización no es tan difícil. El relato legitimador de la historia del arte –occidental, pero no solo allí– que se plantea DANTO,

... hay una era de la imitación, seguida por una era de la ideología, seguida por nuestra era posthistórica, en la cual podemos decir que vale todo. Cada uno de estos periodos está caracterizado por una estructura diferente de la crítica de arte. La crítica de arte en el período mimético o tradicional estaba basada en la verdad visual. La estructura de la crítica del arte en la era de la ideología es aquella (...) (que) fundó su idea filosófica acerca de qué es el arte en una distinción exclusivista entre el arte que ella aceptaba (el verdadero) y el resto, considerado no auténtico. El período posthistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que la crítica de arte en el período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico. Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, al estupendo relato político de Hegel, en el cual, primero uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestro relato, al principio sólo la mimesis era arte; después varias cosas fueron arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidoras, y finalmente se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas o estilísticas. La obra de arte no tiene que ser de un modo en especial<sup>42</sup>.

PARSELIS resume la posición de DANTO explicando que se declara esencialista ya que, en su opinión, hay una identidad artística fija y universal. Desde aquí se busca una respuesta a la pregunta crítico-filosófica sobre el arte, pues se confía en la existencia de una esencia artística y solo se trata de desentrañar cuál es. Pero es necesario un nuevo tipo de definición que abarque fundamentalmente la producción del arte contemporáneo que escapa a las definiciones dadas anteriormente. Lo que está claro es que, por complejas razones históricas y filosóficas, el arte moderno no puede ser entendido como imitación o expresión. Al considerar la “radical heterogeneidad” del arte contemporáneo, se vuelve claro para él que ya no es posible distinguir perceptualmente una obra de arte de un objeto cualquiera, siendo imposible alcanzar una definición por la mera observación. DANTO, entonces, intenta identificar las condiciones necesarias y suficientes de toda obra de arte y despliega, para ello, el método de la *indiscernibilidad* para generar su teoría del arte. La filosofía, pues, se ve obligada a la búsqueda de una nueva formulación, para cumplir con su tarea fundamental: la distinción entre arte y realidad<sup>43</sup>.

A pesar de que DANTO quiere convencernos, y cuenta con la poderosa arma de la teoría para hacerlo, lo cierto es que KANT, al incorporar el subjetivismo como forma de entendimiento del arte, acaba atrayendo más. Sin duda,

42 DANTO, ob cit., pp. 80 y 81.

43 *Ibíd.*, pp. 157 y 158.

los psicólogos sociales le darían hoy en día la razón; es difícil, después de lo transcurrido en el pensamiento sobre la estética, defender la posibilidad del regreso de un concepto objetivo de la belleza. Hoy en día, además, un discurso amplio sobre el concepto de arte incluiría, por ejemplo, el arte popular y el folklore. Las interpretaciones realizadas de las posturas kantianas y neokantianas introdujeron, en opinión de HERRERO, un dispositivo artístico basado en el discurso de élite, y que ha opuesto el concepto de arte al de arte popular o artesanía<sup>44</sup>. Pero lo cierto es que no podremos convivir con un sentido restrictivo de arte porque nos encontraríamos permanentemente con las zonas grises donde nuestro planteamiento lógico fallaría por sus propias limitaciones.

En definitiva, parece que la apuesta pasa por regresar a KANT, al menos para considerarlo adecuadamente en la búsqueda de respuestas: el arte no es solo lo que podría ser conceptualmente arte –ni aun cuando fuera posible hallarlo–, sino lo que entendemos subjetivamente que es arte. El arte se *entiende*, no se conoce. Es arte lo que nos *gusta* como artistas, espectadores, incluso *consumidores* de arte. Cualquier otra respuesta nos planteará nuevas preguntas que, cabe dejar claro, no tendrán solución fácil o quizás, simplemente, nunca lleguen a encontrarla. Esta subjetividad produce que el arte forma parte de nuestra forma de entender el mundo, la vida, y aquello que nos rodea, al mismo tiempo que puede ser en lo que pasemos nuestro tiempo libre o a lo que nos dediquemos profesionalmente. Es una condición precisa para entendernos como personas y pueblos, individual y colectivamente. Se trata de la relación humana respecto al arte; una relación que no puede ser sustituida por ninguna otra experiencia social. Las relaciones con la experiencia artística no son solo exclusivas del ser humano, sino que también son exclusivas respecto a la misma naturaleza de la relación. Su relato legitimador y sus efectos no pueden, por lo tanto, ser suplantados por otros medios.

Lo cual, por decantación, justificaría que el bien jurídico protegido en un derecho *objetivado* al arte no sería el arte como resultado, sino la relación entre hombre y arte a través de su expresión y goce –de nuevo, en su más amplio significado. El bien jurídico incorporaría la exigencia de las potencialidades artísticas en el diseño de políticas públicas en general, y en particular para promover la paz, la conciliación, o la reparación y rehabilitación en los sistemas democráticos ante conflictos que por su naturaleza requieren de esta necesidad de relación humana entre hombre y arte. La reconciliación por medio, principal o complementariamente, de esta relación humana respecto al arte pasaría a ser, por lo tanto, no solo una posibilidad sino, llegado el caso, un derecho exigible ante los tribunales.

44 HERRERO, ob. cit., p. 145.

## CONCLUSIÓN

El *derecho al arte* es inexcusable para el gozo pleno y plenamente protegido del arte en cualquiera de las condiciones adquiridas frente a él por el sujeto del derecho (autor, espectador o fórmulas mixtas). Si la condición del arte es esencialmente subjetiva, propia de la condición humana, e intrínseca a la realización como persona –por lo tanto, relevante a efectos del desarrollo libre de la personalidad– y como colectivo; y si, además, sus potencialidades no pueden ser suplidas por ninguna otra experiencia social, la función del derecho sobre el arte debe ser de reconocimiento y protección como derecho objetivo.

A consecuencia de ello, los catálogos de derechos, preferentemente constitucionales, deberían incorporar un *derecho al arte* no solo como manifestación artística, sino como cualidad humana capaz de alcanzar niveles de sensibilidad imposibles o muy difíciles de obtener por otras vías; y las garantías de los derechos deberían preocuparse de incorporar en ellas la protección del derecho al arte. En este sentido, sería exigible complementar programas públicos a favor de la paz, la reconciliación o la reparación basados en el derecho al arte, o proceder en este derecho las decisiones jurisdiccionales que requieran de la relación humana respecto al arte para ser más completas.

Cabe insistir en que no podemos entender que la protección constitucional o legal de diferentes derechos alrededor de la libertad de expresión, información o manifestación cultural englobe todas las facetas que puede suponer el derecho al arte. Se ha sustentado teóricamente cómo se trata de una categoría de configuración propia, particular, y el avance en los derechos requiere de su toma en cuenta y protección. El derecho sobre el arte debe dar paso a un *derecho al arte*. No obstante, sin caer en posturas maximalistas que rechacen cualquier otra regulación: en el marco de la determinación de los derechos, el derecho al arte podría entrar en conflicto con otros derechos, fundamentalmente civiles o bienes jurídicos protegidos. Pero estos conflictos, una vez reconocido el derecho al arte, se enfrentarían desde posiciones no menguadas, por lo que el derecho objetivado al arte quedaría reforzado en relación con su condición actual (derecho subjetivo).

Cabría plantearse en un futuro cuáles serían las consecuencias jurídico-políticas del reconocimiento del derecho al arte, entre las que, además de la ya mencionada incorporación del arte como mecanismo de reparación o reconciliación, podría pensarse en la obligatoriedad de la presencia de museos y salas públicas abiertas de exposiciones, su gratuidad, la apertura de arte en la calle, o la inclusión de políticas artísticas en la formulación de políticas públicas. Son solo algunas ideas acerca de una reflexión que requiere de un mayor ejercicio posterior.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, TH. W., *Teoría estética*, en *Obra completa*, 7, Akal, Madrid, 2004.
- CANTE, FREDDY y ORTIZ, LUISA (comps.), *Umbrales de reconciliación, perspectivas de acción política noviolenta*, Universidad del Rosario, Bogotá, 2006.
- CASTRO, SIXTO J., *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Edibesa, Salamanca, 2005.
- CHINCHÓN ÁLVAREZ, JAVIER, *Derecho internacional y transiciones a la democracia y a la paz: hacia un modelo para el castigo de los crímenes pasados a través de la experiencia iberoamericana*, Parthenon, Sevilla, 2007.
- CORDERO, ALLEN, “La desinteresada imaginación artística”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVII, 1999, pp. 91-99.
- DANTO, ARTHUR C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DANTO, ARTHUR C., “La crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch por Arthur C. Danto”, en *Artes. La Revista* vol. 5, n.º 9, enero-junio de 2005, pp. 29-41.
- DÍAZ, CARLOS, *El sueño hegeliano del Estado ético*, San Esteban, Salamanca, 1987.
- FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- FERNÁNDEZ URIBE, CARLOS ARTURO, *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*, Universidad de Antioquia, 2008.
- FERRAJOLI, LUIGI, “Sobre los derechos fundamentales”, *Cuestiones Constitucionales* n.º 15, julio-diciembre de 2006, pp. 113-136.
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1983.
- GARRIDO GÓMEZ, M<sup>a</sup> ISABEL (ed.), *Derecho a la paz como derecho emergente*, Atelier, Barcelona, 2011.
- HERRERO, PATRICIA, “El arte como derecho. Sobre las tensiones entre arte-arte popular y el acceso a su decodificación”, *Cuadernos FHYCS-UNJu* n.º 39, 2010, pp. 141-154.
- HUISMAN, DENIS, *La Estética*, Ediciones de Intervención Cultural, Barcelona, 2002.
- LEYTE, ARTURO, *Las épocas de Schelling*, Akal, Madrid, 1998.
- LIFSHITZ, MIJAÍL, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI, México, 1981.
- LÓPEZ TERRADA, MARÍA JOSÉ, *Introducción a la historia de las ideas estéticas. La antigüedad*, Universitat de València, Valencia, 2008.

- MASIÁ CLAVEL, JUAN, “La índole transcultural del lenguaje filosófico según el pensador japonés T. Watsuji”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* XI, 1975, pp. 63-69.
- MALDONADO ALEMÁN, MANUEL, “Und das Schöne blüht nur im Gesang. Poesía y reflexión estética en Schiller”, en JIRKU, BRIGITTE E. y RODRÍGUEZ, JULIO (eds.), *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Universitat de València, Valencia, 2009.
- MENEGONI, FRANCESCA, “Arte, naturaleza y sociedad en la ‘Crítica de la facultad de juzgar’ de Kant”, *Revista de Estudios Sociales* n.º 34, diciembre de 2009, pp. 24-32.
- MORENO, INÉS, “Kant y la autonomía del arte”, *Actio* n.º 6, marzo de 2005, pp. 1-7.
- PARSELIS, VERÓNICA, “¿Puede el arte ser definido? Controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto”, en *Sapientia*, vol. LXIII, fasc. 223, 2008, pp. 143-158.
- PÉREZ LUÑO, ANTONIO E., *Los derechos fundamentales*, Tecnos, Madrid, 1984.
- RAMÍREZ LUQUE, MARÍA ISABEL, *Arte y belleza en la ‘Estética’ de Hegel*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1988.
- RAMOS, MANUEL y ONCINA, FAUSTINO, *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*, Universitat de València, Valencia, 1998.
- RIVERA DE ROSALES, JACINTO, *Presentación de FICHTE, JOHANN GOTTLIEB, Ética*, Akal, Madrid, 2005.
- SCHELLING, FIEDRICH WILHEM JOSEPH VON, *Sistema del idealismo trascendental*, Anthropos, Barcelona, 2005.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW, *Historia de la Estética. III. La Estética moderna. 1400-1700*, Akal, Madrid, 1991.
- TOBÓN GIRALDO, DANIEL JERÓNIMO, “Kant, Baudelaire y la ruptura del arte neoclásico de la belleza humana”, *Estudios Filosóficos* n.º 43, junio de 2011, pp. 109-128.