

Junio de 2009

Précis de *Art as Performance (Arte como Performance)* *

David Davis
McGill University
david.davies@staff.mcgill.ca

1

Art as Performance trata de dar a la vez un mejor fundamento a los trabajos recientes de la filosofía analítica del arte, y de proseguir su trabajo de manera original elaborando y defendiendo una ontología del acontecimiento artístico que llamo « teoría de la *performance* ». El argumento del libro presupone un principio metodológico que concierne a la manera como debemos proceder en ontología del arte, así como también en la filosofía del arte en general. Conforme a lo que denomino « el imperativo pragmático », las obras de arte deben ser consideradas como entidades que poseen el tipo de propiedades que atribuimos con razón a las « obras » en nuestra práctica reflexiva crítica y apreciativa, aquellas que son identificadas como tales « obras », que lo son o pueden serlo, y que poseen las propiedades modales razonablemente atribuidas a las « obras », según una codificación (en el sentido de Goodman) de esta práctica. La obra es la « unidad » de la crítica, de la apreciación y del valor artístico, aquello sobre lo cual se ejercen nuestros juicios reflexivos críticos, apreciativos y evaluativos.

2

En el primer capítulo elaboro y defiendo la noción de imperativo pragmático, que es suscrita por muchas publicaciones recientes sobre filosofía del arte en la gran tradición analítica. Hago también la sugerencia de que, en virtud del imperativo pragmático, ciertos aspectos de nuestra práctica artística problematizan ciertas afirmaciones generalmente compartidas acerca de la apreciación y del valor artístico. Según lo que llamo la « teoría del arte del sentido común », las obras de arte son el tipo de cosas cuyos ejemplos se encuentran colgados en los muros de las galerías, proyectados en la pantalla, interpretados en las salas de concierto, o los que pueden ser comprados en una librería; y apreciar una obra de arte consiste en hacer la experiencia de un encuentro inmediato con un ejemplo de la obra. El valor artístico residiría entonces en la calidad de las experiencias así obtenidas. Esta visión de las cosas es ampliamente

Junio de 2009

« empirista », si se considera el hecho de que una apreciación y una evaluación artísticas necesitan un conocimiento mínimo de los diferentes aspectos de la historia de la producción de una obra, el que no puede ser determinado sobre la base del examen de sólo uno de sus ejemplos -- he ahí a lo que conduce la naturaleza « inmediata » de la experiencia necesaria del encuentro.

3

Los aspectos de nuestra práctica artística que son problemáticos para la teoría del sentido común comprenden : **a)** la materia de la que está hecha la obra, si se trata de una falsificación, para que, por ejemplo, nuestros juicios acerca del valor artístico se transformen si descubrimos que *Los discípulos de Emaüs* es de van Meegeren y no de Vermeer ; **b)** nuestro interés, cultivado por los conservadores de museos, por la manera como los objetos de arte son producidos – por ejemplo, la exposición, junto a las pinturas, de los primeros croquis de las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, y la atención suscitada por el hecho de que Vermeer ha utilizado una *cámara oscura* para ejecutar muchas de sus telas ; y **c)** las dificultades que encuentran quienes poseen algo así como la teoría del sentido común cuando tratan de comprender y apreciar muchas obras del arte moderno tardío. Estas cuestiones se hacen presente no sólo en el caso de las artes visuales, sino también en el teatro, la danza, el cine, la literatura, la música, y otras formas de arte. Para los « empiristas estéticos » que adhieren a la visión apreciativa del sentido común, nuestra práctica es simplemente errónea cuando ella considera que tales aspectos de la historia de la producción de objetos de arte son en sí mismos susceptibles de ser apreciados en tanto obras: sólo consideran los elementos sociológicos, psicológicos y artístico-históricos de los productos de creación artística.

4

Respondo a estas cuestiones de dos maneras similares. Primero, en los capítulos 2 y 3, doy un fundamento más sólido a los recientes trabajos en epistemología del arte que critican la manera de apreciar de la estética empirista. Examino entonces en qué sentido el conocimiento histórico de la creación del producto de una actividad artística reposa sobre la apreciación de la obra creada. Ce faisant, j'introduis le terme de « centre d'appréciation » [*focus of appreciation*] pour renvoyer au produit d'une

Junio de 2009

performance artistique créatrice, dans la mesure où ce produit est considéré comme pertinent pour l'appréciation de l'oeuvre ainsi créée. Al hacer esto, introduzco la noción de "centro de apreciación" (*focus of appreciation*) para remitir así al producto de una *performance* artística creadora, en la medida en que ese producto es considerado como pertinente para la apreciación de la obra así creada. Apoyándome en los trabajos de Currie, Dutton, Danto, Levinson, Wollheim, Blinkley y otros, sostengo que el centro de apreciación debería ser considerado como dotado de cierta estructura, y que podemos comprender esa estructura sin situar el vehículo artístico en el contexto de la historia de su producción. Se crean obras de arte porque algo es efectuado en un contexto en el que esta acción es vista como la producción de *otra cosa*. Por ejemplo, alguien aplica pintura al óleo sobre una tela, lo cual es percibido como un acto de producción de un cuadro al cual los espectadores pueden atribuir diversas propiedades representacionales, expresivas y formales. A la primera acción la llamo «manipular un médium-vehículo» y al producto creado «vehículo artístico». A la segunda la llamo «expresar un enunciado artístico», una expresión carente de connotaciones particulares referida al conjunto de las propiedades ampliamente «significantes» que atribuimos a los productos de la actividad artística en nuestra aprensión crítica de dichos productos. Los elementos que componen el enunciado artístico expresado por medio de un vehículo artístico pueden incluir el hecho de ser una forma de representación, de tener un valor expresivo particular, o de poner de manifiesto alguna propiedad formal o material, al igual que el conjunto de las significaciones de orden superior que atribuimos al vehículo en virtud de esas significaciones elementales. Utilizar un médium como vehículo se presenta como la expresión de un enunciado artístico, y es así porque el contexto al interior del cual es percibido el producto de la primera acción aporta las normas interpretativas o las formas de comprensión comunes que nos permiten decepcionarlas de ese modo. Retomando la expresión de Margolis, doy a esas formas de comprensión común el nombre de «médium artístico». Así, el producto de una *performance* artística creadora constituye para los fines de la apreciación –del «centro de apreciación»– un enunciado artístico expresado por un vehículo artístico en virtud de un médium artístico.

5

Sostengo entonces, apoyándome una vez más en los filósofos antes mencionados, que sólo podemos identificar el centro de apreciación situando el producto manifiesto

Junio de 2009

–el vehículo artístico- en la historia de un acto de producción. Además, tal cosa puede hacerse necesaria para poder identificar el vehículo – como ocurre en el caso del film contemporáneo de animación, y, por otras razones, en el arte moderno tardío. Ello nos ayuda también a comprender lo que pasa cuando ciertos espectadores competentes no llegan a « captar » el sentido del arte moderno tardío –cuando, por ejemplo, interpretan el vehículo artístico en una obra como la *Fontaine* de Duchamp como el objeto expuesto en la galería y el médium artístico como aquel que se encuentra normalmente en las esculturas.

6

En los siete capítulos restantes, elaboro y defiendo una posición particular en cuanto al estatuto ontológico de la obra de arte, una posición que, pienso, constituye la mejor opción teórica ante el imperativo pragmático, desde el momento en que aceptamos la crítica de la estética empirista desarrollada en los dos capítulos anteriores. Según esta concepción, que denomino « teoría de la *performance* », obras de arte de todo tipo pueden ser reconocidas, no como productos de las actividades creativas de los artistas, sino como actividades artísticas en tanto tales, las que vienen a ser completadas por dichos productos: la obra es una *performance* creativa que reside en las actividades intencionales de un médium vehicular por las cuales un centro de apreciación se encuentra precisado. El caballo de batalla del amplio argumento a favor de la teoría de la *performance* no es la ontología del sentido común sino un « contextualismo » que ha sido considerado como la respuesta ontológica natural ante el abandono de la estética empirista. Los contextualistas conciben una obra como el producto contextualizado de un acto de producción artístico, y conciben un centro de interés como aquella comprensión que necesita el conocimiento de ciertos aspectos de dichos actos, cuya identidad, en tanto obra, comprende en cierto sentido la historia de la producción. Para el contextualista, una obra es un vehículo artístico en la medida en que ha sido creada en un contexto artístico–histórico particular : por ejemplo, Jerrold Levinson afirma que las obras musicales no son puras estructuras sonoras (o que los sonidos/*performances* son puros medios) sino que constituyen estructuras en tanto que son « indicadas » en un contexto tal, mientras que Danto propone una teoría contextualista de las obras de arte visual reproduciendo una teoría contextualista previamente aplicada a las obras de arte literarias.

Junio de 2009

7

El argumento propuesto por la teoría de la *performance*, y contra el contextualismo, es « acumulativo » en el sentido que las consideraciones individuales invocadas adquieren mayor peso cuando queda claro que forman parte de un marco teórico más amplio, lo que nos permite reflexionar sobre la práctica artística y discurrir sobre el arte. Ese marco teórico aparece plenamente evidente solo en el último capítulo, luego que la noción de *performance* artística, central para la teoría de la *performance*, ha sido explicada y detallada. El análisis de la estructura refinada del centro de apreciación en el capítulo 3 constituye una etapa crucial en el desarrollo de mi argumento. Ese análisis invalida el interés que el empirista otorga a la distinción entre propiedades artísticas y propiedades artístico–históricas. Pero eso nos lleva también a preguntarnos si existe en principio una razón para excluir de nuestra apreciación de las obras los elementos de origen [*aspects of provenance*] no determinantes para las propiedades del centro de apreciación.

8

En el capítulo 4, sostengo que la propia lógica contra el empirismo, del modo en que ha sido elaborada a partir del centro de apreciación, objeta la tentativa contextualista orientada a excluir de la epistemología del arte tales elementos originarios. Desafío al contextualista a que vuelva su atención, en virtud de un principio, hacia los aspectos que nos interesan en la *performance* creativa de un artista, sin que ello deje huellas en el centro [de apreciación] que de allí resulta –por ejemplo, los primeros bocetos de una obra, o la comprobación, que solo puede ser determinable por medio de rayos X, de que se ha vuelto a pintar sobre una tela usada, o la comprobación de que ciertos aspectos de nuestro centro de apreciación son no intencionales o accidentales. En relación a este último tipo de ejemplo, sostengo que la teoría de la *performance* nos permite sortear los desacuerdos que oponen la teoría intencionalista a la no intencionalista de la interpretación, en la medida en que tales desacuerdos parten del supuesto de que las intenciones artísticas pueden estar referidas a la apreciación y la valoración artísticas solamente si determinan el enunciado artístico expresado a través del vehículo artístico. Desde el momento en que reconocemos las diferentes maneras a partir de las cuales nuestro interés crítico en relación a una obra de arte requiere que tengamos en cuenta la *performance* creativa, la necesidad de la prueba pasa a las

Junio de 2009

manos del contextualista quien tendrá que demostrar porqué deberíamos a pesar de todo considerar la obra como un producto contextualizado.

9

En el capítulo 5, desarrollo un argumento « modal » que completa el argumento del capítulo 4, pero que además entrega una razón particular para poner en duda el carácter apropiado del contextualismo. La objeción inicial contra la ontología contextualista, como la de Levison, consiste en decir que determinando ciertos tipos de elementos originales [*aspects of provenance*] constitutivos de la obra en su totalidad, esta ontología carece de recursos para dar cuenta de lo que llamo « funcionamiento relativo de la modalidad » [*work-relativity of modality*] – el hecho de que los elementos originales graviten sobre nuestros juicios modales con una fuerza *variable* reflejando *la percepción que tenemos de lo que debe ser apreciado* en una obra de arte dada. Efectivamente, sostengo que nuestras intuiciones modales respecto de las obras reproducen nuestras intuiciones modales respecto de las *performances* específicas allí donde nuestros centros [de apreciación] han sido precisados. La teoría de la *performance*, asimilando las obras a *performances* específicas que comparten la propiedad general de ser objeto de precisiones del centro de apreciación, puede fácilmente acomodarse a este hecho. Incluso una versión revisada del contextualismo que identificara las obras con los centros de la obra [*work-focuses*], precisados por una *performance* de manipulación particular, podría también quedar expuesta esta crítica, ya que nada podemos decir acerca de aquello que distingue dichas *performances*.

10

Estos argumentos a favor de la teoría de la *performance* son desglosados a través de la elaboración detallada de la teoría en el capítulo 7. Dicha elaboración es tributaria de la evaluación crítica realizada en el capítulo 6, de las dificultades que encontró la « hipótesis de la acción-tipo » de Gregory Currie, la que identifica las obras de arte con tipos de acción más que con *performances* simbólicas [*token performances*]. Para Currie, una obra es un tipo de acción cuando una estructura particular es descubierta utilizando una « vía heurística » particular. Sostengo, contra Currie : a) que la noción de « vía heurística » no puede cumplir la función ontológica que se le atribuye; b) que la aplicación de la noción de « estructura » en ontología del arte es limitada; c) que

Junio de 2009

una interpretación realista o nominalista de los « tipos de acción » no puede aportarnos una ontología del arte apropiada; y d) que Currie no logra dar cuenta del funcionamiento relativo de la modalidad [*work-relativity of modality*]. En la elaboración de la teoría de la performance, no hablo de « descubrir una estructura », sino de « precisar un centro de apreciación ». Individualizando las obras como *performances* de tal manera identificadas, hago intervenir, en conformidad a la noción de funcionamiento relativo de la modalidad, la idea de una caracterización adecuada de las acciones intencionales cuando un centro de apreciación ha sido precisado –una caracterización adecuada de aquello que ha sido realizado en una *performance* creativa específica. Una obra, en tanto que *performance*, contiene simplemente aquellas acciones realizadas por el o los artistas, así como también los aspectos del contexto de la *performance* que podemos incluir en una caracterización adecuada de las acciones intencionales que constituyen el vehículo artístico de la obra.

11

Más adelante sostengo que las obras, en tanto *performances* específicas, no deben ser identificadas como « acciones elementales », los que pueden tener esencialmente su momento de efectuación, sino como aquello que llamo « realizaciones » [*doings*], casos de acontecimientos que admiten las formas de variación de las propiedades modales necesarias para el funcionamiento relativo de la modalidad. Sostengo que las realizaciones son necesarias para dar una significación a una buena parte de nuestro discurso modal en relación a los acontecimientos, y que las obras de arte son realizaciones de un tipo particular. Para apreciar una obra es necesario apreciar lo que ha sido realizado, y, evaluando afirmaciones modales en relación a obras, hay que preguntarse si *aquello* pudo haber sido realizado en tales circunstancias. Nuestro sentimiento acerca de *lo que es* lo captamos a través de lo que entendemos por una caracterización adecuada de las acciones intencionales del médium vehicular en virtud de la cual el centro de apreciación se encuentra precisado. Una realización particular es efectuada a través de un conjunto particular de ejemplos de acciones-tipos [*a particular set of simpler action-tokens*] en el mundo real, pero puede [también] ser realizada por diferentes ejemplos de acciones-tipos simbólicas en otros mundos posibles.

Junio de 2009

12

Dos consideraciones suplementarias favoreciendo la teoría de la *performance* antes que el contextualismo son presentadas en el capítulo 8. Primero, una objeción contextualista corriente contra las ontologías del acontecimiento artístico consiste en afirmar que dichas ontologías rectifican radicalmente nuestro discurso ordinario acerca de las obras de arte y se ven obligados a hacer una distinción entre hablar de la obra y hablar de cierto elemento relativo a la obra (por ejemplo el centro de apreciación). Esta objeción se vuelve sin embargo contra el contextualista; cuando uno se pregunta si se le puede hacer a él una objeción similar, descubre una inestabilidad fundamental en su posición. Ello aparece de la manera más evidente en la crítica reciente que Julian Dodd hace al tipo de contextualismo defendido por Levison. Si una época o todo otro parametro temporal indicado [*indexed*] es representado como un aspecto constitutivo de una obra como se da el caso en la teoría de la « estructura indicada », entonces, sostiene Dodd, algunas obras podrían ser entidades semejantes a acontecimientos, puesto que solo tales entidades pueden tener la marca del tiempo o poseer propiedades temporalmente flectadas [*inflected*] como elementos constitutivos. Si, por otra parte, las épocas o propiedades temporalmente indicadas no son consideradas como elementos constitutivos de las obras de los contextualistas, entonces las obras deben ser pensadas como *estructuras individualizadas* en función de la época de su ocurrencia. Por consiguiente, el contextualismo es inestable, se derrumba cuando es sometido a un examen minucioso, ya sea por cierta forma de ontología descontextualizada, o bien por una ontología del acontecimiento como la teoría de la *performance*. Dodd interpreta esto último como un argumento en favor del restablecimiento de una concepción estructuralista de las obras musicales y literarias. Si bien, en todo caso, rechazamos el estructuralismo, podemos responder aceptando una ontología del acontecimiento como la teoría de la *performance*. Podríamos entonces adaptar las implicaciones « revisionistas » de tal ontología adoptando una distinción de principio entre hablar de las obras y hablar de los elementos que constituyen el centro [de apreciación] de la obra.

13

Una segunda consideración en favor de la teoría de la *performance* se encuentra implícito en las secciones precedentes del capítulo 8, donde sostengo que el

Junio de 2009

contextualismo no puede dar cuenta adecuadamente de las distinciones cruciales que debemos hacer entre las obras del arte moderno tardío, y donde también afirmo que es incapaz de explicar el tratamiento que reservamos a las obras falsificadas. La teoría de la *performance*, en mi opinión, reencuentra en mucho mejor posición para dar cuenta de esas dimensiones de nuestra práctica artística. El argumento de la teoría de la *performance* al respecto es desarrollado en el capítulo 9, donde un análisis detallado de la manera como los acontecimientos-*performances* –como las *performances* de obras musicales o teatrales- son creados y apreciados en tanto obras de arte. La teoría de la *performance* nos proporciona un marco más amplio en el cual podemos incluir este análisis de los acontecimientos-*performances*, de tal manera que podamos hacer importantes distinciones entre las obras del arte moderno tardío, así como también entre diferentes géneros de acontecimientos-*performances* en las artes [en general].

14

En el último capítulo, completo la crítica de la teoría del arte del sentido común iniciada en el primer capítulo. Para empezar, indico en qué sentido podríamos definir una « obra de arte » como un tipo de *performance*, distinguiendo así las obras de arte de otras *performances* creativas de vehículos que expresan contenidos en virtud de formas de comprensión comunes. Propongo [así] considerar que una obra de arte es una *performance* que expresa un contenido por medio de un vehículo, por un « médium artístico » [es decir] un sistema de formas de comprensión cuya expresión es común al sistema del mundo del arte. El sistema del mundo del arte, por su parte, es un sistema al interior del cual las formas de comprensión cuya expresión es común facilitan la expresión de un contenido a través de vehículos que cumplen funciones simbólicas « estéticas » en el sentido definido por Goodman. Una « obra de arte » es definida de manera procedimental, en referencia a una *performance* que se apoya intencionalmente sobre un sistema preestablecido de formas de comprensión evidentes [*articulatory understandings*], y tradicionalmente, en la medida en que es en relación con cierto tipo de funcionamiento simbólico que un sistema de formas de comprensión evidentes es considerado como un médium artístico.

En segundo lugar, definiendo una teoría del valor artístico que a la vez abarca [al conjunto] de los tipos de experiencias de evaluación [*experiential values*] que el empirista celebra y permite también a las obras poseer un valor artístico, en virtud de su estatuto de *performances* o de « realizaciones » [*doings*]. Me opongo aquí a lo que llamo « empirismo ilustrado », que por una parte admite la crítica contextualista de las teorías empiristas de la apreciación, pero que mantiene por otra parte una teoría empirista del valor artístico. Ello completa también la elaboración de un marco filosófico más amplio para reflexionar sobre las obras de arte, -su ser, su ser-apreciadas y su ser-evaluadas- fundado sobre la teoría de la *performance*. Mi argumento acumulativo hace intervenir entonces el « imperativo pragmático », según el cual debemos evaluar las proposiciones ontológicas en función de su adecuación a un marco filosófico más amplio, que haga significativa nuestra práctica en tanto que dicha práctica es « codificada » por la reflexión racional. Es su lugar al interior de la consideración filosófica general de nuestra práctica artística, elaborada en mi libro, -un marco que muestra tanto las continuidades como las discontinuidades sobresalientes entre el arte tradicional y el arte moderno, así como entre diferentes disciplinas artísticas-, lo que nos procura la medida última de la teoría de la *performance* como ontología del arte. El peso de la prueba recae ahora sobre el contextualista quien debe proponer una ontología contextualista que supere la teoría de la *performance* así entendida.

Auteur : David Davies

Titre : Précis de *Art as Performance*

Revue : Philosophiques

Numéro : Volume 32, numéro 1, Printemps 2005. « Questions d'interprétation »

URI : <http://www.erudit.org/revue/philoso/2005/v32/n1/011071ar.html>

Tous droits réservés © Société de philosophie du Québec, 2005

Traducido del francés al español por Jorge Michell Rubio

Junio de 2009

* Este artículo en el que el filósofo analítico norteamericano David Davis hace una presentación de las ideas principales de su libro **Art as Performance** se encuentra en Internet en una versión en francés (<http://www.erudit.org>), la que sin duda es una traducción hecha desde el inglés. Traducir una traducción no es seguramente la mejor opción, sin embargo nos ha parecido conveniente hacerlo en atención al interés excepcional de tales ideas. A nuestro juicio, la idea central de Davis es que la apreciación del arte no debe hacerse únicamente sobre el producto “obra”, llamado por el autor “vehículo artístico”, sino más bien sobre el acto (o proceso) de ejecución y producción que el artista realiza para “dar a luz” la obra. Ese acto o proceso, es para Davis una “*performance* artística”, y desde su punto de vista la apreciación de la obra creada no puede ser dissociada de la consideración de las vicisitudes que rodean su creación. Esta manera nueva de relacionarse con el arte y las obras da origen a una modalidad específica de recepción que este autor llama “centro de apreciación” (*focus of appreciation*). Jorge Michell Rubio.