

DOI: <https://doi.org/10.22201/iifs.18704905e.2025.1645>

EN TORNO AL CONCEPTO DE OBRA ARTÍSTICA PERFECTA: UNA DEFINICIÓN Y SUS IMPLICACIONES

MANUEL PÉREZ OTERO

Universidad de Barcelona

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía

LOGOS (Research Group in Analytic Philosophy)

España

perez.otero@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-0922-169X>

RESUMEN: Se formulan dos hechos concernientes a nuestras apreciaciones de obras artísticas. Después, propongo una definición de las obras artísticas perfectas, que está en consonancia con esos hechos. Imagino una potencial objeción a la definición y conjeturo una condición necesaria para que algo sea artístico, que permite evitar la objeción. Finalmente, constatamos que esa condición establece ciertos límites al minimismo en el arte.

PALABRAS CLAVE: superioridad/inferioridad artística, mundo posible, fallo artístico, flexibilidad modal, arte minimista

SUMMARY: Two facts are formulated concerning our appreciations of artworks. I then propose a definition of perfect artworks, which is in line with these facts. I imagine a potential objection to the definition and I conjecture a necessary condition for something to be artistic, which allows the objection to be avoided. Finally, we note that this condition establishes certain limits to minimalism in art.

KEYWORDS: artistic superiority/inferiority, possible world, artistic failure, modal flexibility, minimalist art

Introducción

El objetivo principal de este texto es proponer una definición de cierta propiedad evaluativa: *ser una obra de arte perfecta*. Tengo también un objetivo secundario: formularé un criterio necesario para que sea correcto clasificar como artística a una obra; dicho criterio es resultante de salvaguardar la definición ante una posible objeción.

La discusión transcurre a un nivel de abstracción considerable; las tesis principales abordan ciertos vínculos metafísicos entre el valor artístico y la ontología de las obras de arte. No se ofrecen —salvo de forma muy indirecta— propuestas potencialmente iluminadoras sobre las condiciones evaluativas que contribuyen a que una obra

artística tenga mayor o menor valía. En ese sentido, nuestra discusión tiene un carácter bastante *formal*, según podría decirse. Pero eso no implica que carezca de interés respecto a cuestiones de contenido. Espero que así podrá comprobarse atendiendo al desarrollo de las tesis y argumentaciones aquí expuestas.

En la sección 1 formulo dos hechos relevantes, listados como (a) y (b), sobre nuestras apreciaciones de obras artísticas. La sección 2 contiene la definición, (DPA), de las obras artísticas perfectas. Comento en la sección 3 cómo la definición (DPA) está en consonancia con los hechos (a) y (b).

La sección 4 contiene varios comentarios metodológicos y precisiones. Conviene anticipar ya en esta introducción uno de ellos. Mi propuesta se desarrolla con independencia de controversias meta-filosóficas sobre invariantismo versus relativismo en relación con enunciados evaluativos acerca del arte (la propuesta es ortogonal a tales cuestiones, según la terminología usual). Quien considere que hay valores artísticos objetivos puede interpretar mis alusiones a ese dominio evaluativo —al formular los hechos (a) y (b) presentados en la sección 1; en la definición (DPA); en general, durante toda la exposición— como alusiones a tales valores, o a nuestras formas de conceptualizarlos, que podrían no ser acertadas. Para quien rechace la existencia objetiva de valores artísticos y asuma que éstos son relativos a marcos preferenciales de personas individuales o de grupos colectivos, una opción mínima es considerar que expongo hipótesis sobre mi marco de preferencias artísticas. Pero este trabajo tendrá mayor interés asumiendo una opción más fuerte: pretendo aplicar estas hipótesis también —al menos— a otras muchas personas que compartan, *grosso modo*, la tradición artístico-cultural a la que pertenecemos yo mismo y la mayoría de potenciales lectores. Puedo ir todavía más lejos. Dado que mis hipótesis son bastante abstractas y conciernen a rasgos cuasi-formales de las relaciones entre el valor artístico y la ontología, es probable que —si son válidas— su validez sea transversal, común a muchos marcos de preferencias.

En la sección 5 imagino una potencial objeción a la definición (DPA) y conjeturo una condición necesaria para que algo sea artístico, (CNA), que permite evitar la objeción. La última sección explora consecuencias, resultantes de esa condición (CNA), sobre los límites al minimismo en arte.

1. *Dos hechos relativos a nuestros juicios valorativos de obras artísticas*

Con vistas a preparar una motivación apropiada para la definición que propondré en la próxima sección, quiero destacar dos hechos concernientes a los juicios que realizamos al valorar obras de arte. El primero de ellos es éste:

(a) En algunas ocasiones, nuestros juicios sobre el valor artístico se combinan del siguiente modo. En relación con dos entidades, O1 y O2, que consideramos obras de arte, juzgamos lo siguiente: *O1 no es una obra artística perfecta, O2 es una obra artística perfecta, pero O1 es artísticamente mejor (superior, más valiosa) que O2.*

Antes de avanzar, convendrá hacer algunas aclaraciones sobre el modo en que usamos aquí el concepto de obra artística *perfecta*. En primer lugar, no equivale al concepto de obra *clásica*, ni tampoco al de obra *maestra*, aunque quizá se utilice a veces el concepto de obra *maestra* en un sentido cercano al que quiero identificar. Entendamos “perfecto” en el sentido muy similar al de “redondo”, al de algo que está *bien acabado* (por supuesto, sólo respecto a ciertos usos de “redondo” y “acabado”), sin falla artística, “sin fisuras”; algo a lo que no le sobra ni le falta nada. Los ejemplos que enseguida mencionaré ayudarán —espero— a ilustrar esa idea.

Alguien podría pensar que en los textos académicos sobre filosofía del arte y en las críticas especializadas publicadas es muy infrecuente encontrar ese tipo de juicio; es raro que un evaluador clasifique una obra artística particular como perfecta; predominan otras valoraciones, generalmente más detalladas y precisas. Son pertinentes dos respuestas ante esa sugerencia. Cuando hablo de juicios valorativos sobre obras de arte, no me estoy restringiendo a esos contextos. Personas cualesquiera, sin conexión profesional con el análisis y la crítica del arte, también efectúan tales juicios. Leemos poesía, novela; visitamos museos; oímos música; vamos al cine y vemos películas por televisión; etc. Nada en mi argumentación requiere que sean predominantes nuestras aseveraciones sobre la perfección artística de una u otra obra. Pero, sin duda, a veces hacemos esas aseveraciones.

Por otra parte, pudiera ocurrir que la inmensa mayoría de ocasiones en que usamos el concepto de obra artística perfecta lo usemos en sentido negativo, para juzgar que cierta obra *no* es perfecta. Incluso si eso fuera el caso, ello basta para constatar que manejamos el concepto de obra perfecta, que no nos resulta ininteligible. Además, no emitimos indiscriminadamente esos juicios negativos; puede ocurrir que,

ante una determinada obra, nuestra inclinación a considerarla imperfecta es menor. Muy probablemente eso indica que, en comparación con ciertas otras obras, nos parece menos alejada de la perfección artística.

Debemos tener en cuenta otra puntualización. La perfección relevante aquí es perfección *qua* obra de arte; perfección de ciertas obras en tanto que son obras artísticas. Eso deja abiertas dos posibilidades, que no se descartan, respecto a una entidad, X, que es una obra de arte y también es clasificable bajo algún otro atributo contable, F; es decir, X es una obra artística y también es un F: (i) Puede ocurrir que X sea perfecta en tanto que obra de arte (perfecta *qua* obra de arte; artísticamente perfecta), pero que no sea perfecta *qua* F. (ii) Puede suceder lo contrario: X es perfecto *qua* F, pero no es una obra artística perfecta. Una casa podría ser artísticamente perfecta (o estar muy cerca de serlo), pero no ser, ni remotamente, un refugio perfecto. O viceversa. El concepto *mejor* (y otros con él emparentados: peor, inferior, superior) debe entenderse en un sentido concomitante: cuando decimos que O1 es mejor que O2, estamos comparando la calidad de ambas obras *qua* obras de arte; hablamos de la superioridad/inferioridad artística. Esa superioridad artística de O1 respecto a O2 es compatible con que cada uno de ellos sea un F y O2 sea un mejor F que O1.

Nuestro segundo hecho a destacar es el siguiente:

(b) Aunque puedan existir muchas excepciones, *es mayor nuestra tendencia a considerar perfecta una obra de arte si la obra es “pequeña” (breve, corta, simple, sencilla, compacta).*

Respecto a esa noción de obra *pequeña-simple-sencilla* también nos interesa introducir algunas puntualizaciones. Antes, un apunte metodológico: comentaré los hechos (a) y (b), y mis hipótesis subsiguientes, usando ejemplos pertenecientes a la literatura y el cine. Sin embargo, convendría que cada lector intentara identificar los casos que pudieran ilustrar ambos hechos, (a) y (b), recurriendo a sus propios ejemplos favoritos; sean de la literatura, del cine, o de cualquier otra modalidad artística.

Un modo (pero no el único) en que cierta obra puede ser *pequeña* reside en su extensión. Para una obra literaria, la extensión queda determinada por el número de dígitos básicos que la integran: el número de letras, espacios en blanco, puntos, etc. Para una película, la extensión se corresponde con lo que en filosofía del cine a veces se denomina su *duración fílmica*: el tiempo que transcurre mientras la película se proyecta en condiciones apropiadas (*cfr.* Terrone

2017). Según he indicado, la extensión —entendida conforme a ese criterio— no es el único factor que determina la magnitud de una obra, en el sentido de magnitud que está en juego en la formulación de este hecho (b). También pueden ser *pequeñas*, por ejemplo, películas con una duración estándar pero que incorporen muy pocos personajes, un único escenario, ninguna subtrama, poca alternancia entre diferentes tipos de planos, pocos movimientos de cámara, etc. Cabe hacer consideraciones análogas respecto a una narración literaria.¹

Cualquier supuesto ejemplo será controvertido; por ello, como acabo de señalar, invito a los lectores a pensar en otros posibles casos —diferentes a los que aquí consignaré—, quizá mejor ajustados a sus propios criterios y preferencias. Yo menciono los siguientes ejemplos; no siempre ilustran mis propios criterios, sino los criterios de algunos evaluadores.

Consideremos dos textos del mismo autor, James Joyce: el relato *The Dead* (1914) y la novela *Ulysses* (1922). Ese relato breve puede, típicamente, ser considerado una obra perfecta (redonda, sin falla) por un evaluador que considera globalmente superior (*qua* obra artística) el *Ulysses*, pese a reconocer defectos (fallas) en la novela; defectos que le impiden considerar el *Ulysses* como una obra perfecta. Eso ilustraría el hecho (a). Naturalmente, en varios aspectos *The Dead* es más “simple” que *Ulysses*; su extensión, por ejemplo, es muchísimo menor: ocupa apenas cincuenta páginas, frente a las aproximadamente novecientas páginas de la novela. Ése y otros factores hacen de *The Dead* una obra “pequeña”, en el sentido relevante al valorar el hecho (b). Tendríamos aquí una ilustración también de ese segundo hecho.

Otro caso, también relacionado con *The Dead*. La última película de John Huston, estrenada en 1987, fue una adaptación de ese relato. Dura 81 minutos. Diversos especialistas consideran que es un film redondo, en el que todo está en su lugar; sin fisuras. La consideran una película perfecta, o algo muy cercano a una película perfecta. Por supuesto, además de la “simplicidad” o “sencillez” en la duración filmica, esta cinta hereda otros rasgos de sencillez del relato adaptado: pocos personajes, pocos escenarios, un número escaso de subtramas, etc. De nuevo, el caso se correspondería con el hecho (b). Por otra parte, es perfectamente plausible que un evaluador que juzgue perfecto ese último largometraje de Huston prefiera como obra

¹ Estoy usando el término ‘pequeño’ poniéndolo entre comillas, o en cursiva. Como bien señala un/a evaluador/a anónimo/a de *Crítica*, quizá resulta poco intuitivo clasificar literalmente como pequeña una película muy larga pero que es sencilla respecto a otros factores.

artísticamente superior alguna otra película de ese mismo director que, sin embargo, no considere perfecta; tal vez *The Asphalt Jungle* (1950), o quizá *The African Queen* (1951), o *The Man Who Would Be King* (1975). Si es así, también se ejemplifica el hecho (a).

Para facilitar las cosas he comparado pares de obras artísticas de un mismo autor (el escritor J. Joyce, primero; el cineasta J. Huston, luego). Por supuesto, podemos contrastar obras artísticas pertenecientes a autores diferentes. Pero quizá las intuiciones son entonces menos firmes; o los ejemplos más controvertidos. Probablemente debido a razones similares a las que hacen difícil comparar obras de diferentes modalidades artísticas; un poema y una sinfonía, por ejemplo. De todos modos, quizá las otras tres cintas de Huston mencionadas no permiten ilustrar suficientemente el hecho (a), pues son también películas considerablemente redondas, cercanas a la perfección que estoy suponiendo podría atribuir un evaluador a *The Dead*. Si cambiamos de director, tal vez —aunque con los inconvenientes recién señalados— pueda ilustrarse mejor el punto. Pienso en algún film excelso pero parcialmente irregular (imperfecto), como *It's a Wonderful Life!* (Frank Capra 1946), *Lawrence of Arabia* (David Lean 1962), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick 1968) o *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone 1984). Por supuesto, no serán grandes películas para algunos evaluadores. O serán películas perfectas, conforme al criterio de otros (menos numerosos, muy probablemente). No obstante, tengo ahora en mente evaluadores para quienes esas cintas son imperfectas pero globalmente superiores a otras películas más *pequeñas-simples-sencillas* que consideran perfectas, como *The Dead*.

Vuelvo a la literatura, para invocar otra ilustración. Consideremos el contraste entre *À la recherche du temps perdu* (Marcel Proust 1913/1927), con una extensión de aproximadamente tres mil páginas, y relatos como *The Immortal Story* (Isak Dinesen 1958) o *La herencia de Matilde Arcángel* (Juan Rulfo 1953/1972), que no llegan a las cuarenta páginas. De nuevo: no sería una posición extraña considerar que esos dos relatos son perfectos, aunque no alcanzan la valía artística que podemos atribuir a la monumental obra de Proust, incluso si a ésta le reconocemos imperfecciones. Según he indicado, es mejor que cada persona intente identificar los ejemplos conforme a sus propios criterios evaluativos; sean cinematográficos, literarios, musicales, pictóricos o correspondientes a cualquier otra modalidad artística.

Un/a evaluador/a anónimo/a de *Crítica* me ha señalado la conveniencia de ofrecer alguna justificación para sostener que efectivamente (a) y (b) son hechos. Mi posición a este respecto sería moderadamente wittgensteiniana. Creo que si prestamos atención a nuestras prácticas cotidianas sobre cómo hablamos y juzgamos la calidad de las obras artísticas, reconoceremos ambos hechos. En ese sentido, mi justificación es de carácter “observacional” (aunque no basada, literalmente, en la percepción sensorial); invito a atender-observar cuidadosamente esas prácticas.

2. Definición de la obra artística perfecta

Conforme a la definición que propongo, una obra de arte perfecta es una obra de arte que *no podría ser (artísticamente) mejor de lo que es*. Ya hemos visto varias clarificaciones relativas al concepto que integra el *definiendum*: la noción de perfección aplicada a las obras artísticas. Conviene introducir alguna sobre los conceptos integrantes del *definiens*.

En la sección 4 resaltaré que no es imprescindible interpretar el vocabulario modal sobre lo que las entidades podrían o no ser en términos de mundos posibles. Pero ésa es la práctica habitual a la hora de precisar dicho vocabulario. Si la seguimos, obtenemos esta versión concreta de la definición:

(DPA) X es una obra de arte perfecta si y sólo si (X es una obra de arte y en ningún mundo posible X es artísticamente superior)

Eso significa que si tenemos la obra artística perfecta X y en cierto mundo posible hay una obra de arte, Z, mejor que la obra X, entonces Z y X no son la misma obra de arte, por muchos rasgos —intrínsecos o extrínsecos— que compartan.

Según (DPA), si X es una obra de arte imperfecta, hay mundos posibles en que X es mejor. Aparentemente, la definición (DPA) tendrá un interés más reducido si no se cumplen dos presuposiciones: hay obras de arte perfectas; también las hay imperfectas. De todos modos, ya indiqué que el concepto de obra artística perfecta mantendrá gran parte de su interés incluso si se usa principalmente para atribuir imperfección a ciertas obras mientras somos reticentes a atribuirla a otras. En cualquier caso, asumiendo tales presuposiciones, (DPA) implica que las cualidades de una obra de arte podrían ser algo diferentes a las que son. Si somos estrictos, (DPA) implica que ocurre eso con las obras artísticas imperfectas; pero no debemos suponer que las

obras perfectas difieran a este respecto (y en la sección 5 propondré que ocurre eso con todas las obras artísticas). Es decir, una obra artística es *modalmente flexible*, según la terminología empleada por Rohrbaugh (2003, p. 178). Rohrbaugh caracteriza esa misma noción en estos términos: “Un objeto es *modalmente flexible* si y sólo si podría haber tenido cualidades diferentes a las que tiene.”²

Hago un inciso para comentar que conforme al modo usual de conceptualizar la noción de tipo [*type*], sostener que ciertas obras de arte son tipos podría ser incompatible con dicha flexibilidad modal. Precisamente, Rohrbaugh (2003) se basa en esa idea para rechazar que una obra artística sea un tipo. Por otra parte, Strawson (1953/1966) sugiere que todas las obras artísticas podrían considerarse tipos, no sólo las obras literarias y las películas; para esculturas o pinturas, sólo inconvenientes de carácter meramente tecnológico nos impiden apreciar la naturaleza esencialmente *reproducible* de cualquier obra artística. Tiendo a coincidir con Strawson sobre este punto. Respecto a la problemática planteada por Rohrbaugh (identificar con tipos las obras pudiera implicar que son modalmente rígidas, que no podrían ser parcialmente diferentes), cabe interpretar el concepto de *tipo* de forma compatible con la flexibilidad modal atribuible a ciertos tipos. Eso requiere, por ejemplo, no identificar un tipo con una concatenación conjuntista de letras. Pero, desde mi punto de vista, entre las condiciones de individuación de la obra artística se cuentan las intenciones del artista (no se sigue que tales intenciones determinen la identidad de la obra). Las obras artísticas sólo podrían identificarse con tipos si la adecuada definición del concepto de tipo no entra en conflicto con tales condiciones de individuación. Por razones de espacio, dejamos aquí esta discusión, que nos alejaría del tema principal.

3. *Correlación entre la definición y los hechos preteóricos destacados*

Expondré de forma resumida cómo la definición (DPA) está en consonancia con los hechos (a) y (b). Convendrá empezar con el hecho (b).

Una obra de arte que es “grande” en el sentido opuesto al de la pequeñez/simplicidad/sencillez involucrada en la formulación del hecho (b) será muy compleja. Eso acarrea que son muchos los parámetros respecto a los cuales el artista ha tomado alguna decisión. Lo cual implica, a su vez, mayor riesgo de infortunio artístico, de

² An object is *modally flexible* if and only if it could have had different qualities than it actually has.

fallo, en tal o cual aspecto. (Ya sea infortunio objetivo, o infortunio relativamente a los criterios evaluativos de una persona. En la próxima sección retomamos esa cuestión.) La probabilidad de que se produzca un defecto artístico se incrementa al alejarnos de esa pequeñez/simplicidad/sencillez. Por el contrario, la obra artística simple involucra menos parámetros; menos riesgo de infortunio; mayor probabilidad de que las (no tan numerosas) decisiones del artista nos resulten felices/acertadas. Y es natural asociar la perfección con ausencia de defectos, de fisuras.

Este contraste complejidad/simplicidad tiene relevancia modal; tiene consecuencias respecto a la ontología de la obra: respecto a qué puede o no ser el caso sobre la obra. Que la obra compleja tenga alguna falla artística (y sea, pues, imperfecta) está asociado con la posibilidad de que no se hubiera dado ese defecto. En términos de mundos posibles: hay otro mundo posible en el cual la obra existe sin esa fisura; en ese mundo el artista procede de forma algo diferente y la obra es artísticamente mejor. En principio, lo mismo cabría decir de una obra simple que contenga alguna fisura (y sea imperfecta). Pero siendo escasos los parámetros involucrados en una obra simple, es mayor el riesgo de que los cambios posibles que supuestamente mejoraran la obra (cambios sin tal o cual fisura) impliquen un cambio excesivo, un cambio literalmente *sustancial*: un cambio que conduciría a *otra* obra. Es decir, con una obra pequeña/simple/sencilla hay mayor riesgo de que cualquier cambio presuntamente meliorativo fuera un cambio incompatible con ser la misma obra. ¿Cuántas palabras de una novela de mil páginas pueden cambiarse sin que estemos ante *otra* novela? ¿Cuántas palabras de un poema haiku pueden cambiarse sin que estemos ante *otro* poema?

Según nuestra definición (DPA), la perfección artística se correlaciona con la imposibilidad de que la obra artística sea mejor. Vemos, pues, que (DPA) y el hecho (b) guardan afinidad. Por las razones que indico, es previsible que las obras perfectas sean más probablemente obras pequeñas/simples/sencillas que obras alejadas de esos atributos. Muchos cinéfilos, incluso teniendo en altísima estima las películas antes mencionadas de Capra, Lean, Kubrick y Leone, todas con una duración que sobrepasa las dos horas, podrán identificar algún cambio que, a su juicio, habría mejorado el film. Cabe afirmar algo análogo respecto a las novelas *Ulysses* y *À la recherche du temps perdu*. No es tan fácil con *The Dead*, sea el relato o el film. Tampoco es sencillo proponer posibles “correcciones” a ciertos relatos breves de otros autores, como los antes mencionados de I. Dinesen y J. Rulfo.

Todavía menos fácil con algunos haikus particularmente felices. La sencillez del haiku (en extensión; probablemente también respecto a otros parámetros) dificulta la posibilidad de mejorarlo mientras estamos ante el mismo poema. Así, encontraremos perfección en un poema haiku con más probabilidad que en una novela larga, o en una película larga, incluso si preferimos la novela o la película. El haiku es modalmente menos flexible: casi cualquier cambio supuestamente meliorativo lo convertiría en otra obra.

No es necesario resaltar que nada de lo aquí propuesto implica que no existan obras artísticas perfectas de enorme complejidad o —si son obras literarias, cinematográficas o musicales— muy extensas. Por supuesto, tampoco implica que toda obra artística pequeña/simple/sencilla sea perfecta. Sin embargo, una cuestión relacionada con esta última puntualización ocupará nuestra discusión en la sección 5.

Vayamos ahora con el hecho (a). Suponiendo que se aceptara el hecho (b) y, además, (DPA) fuera una definición correcta, ¿cómo se vinculan esos dos asuntos con el presunto hecho (a)? Asumamos el hecho (b), *es mayor nuestra tendencia a considerar perfecta una obra de arte si la obra es “pequeña” (breve, corta, simple, sencilla, compacta)*. Pero, ¿por qué habría de ser, en ocasiones, artísticamente preferible una obra imperfecta a una perfecta, según destaca el hecho (a)?

La respuesta no es particularmente sorprendente o extraña. Me he referido a una diversidad de parámetros respecto a los cuales el artista toma decisiones concretas al elaborar una obra, cuyos resultados juzgamos como más o menos felices, más o menos fallidos. Incluso si el número de parámetros artísticamente relevantes en las obras O1 y O2 es el mismo, es posible que atribuyamos más valor a los resultados del artista A1 al realizar O1, que a los resultados del artista A2 al realizar O2. Y eso tampoco es descartable aunque los resultados artísticos de A2 sean todos impecables (sin falla, sin fisura; obteniendo una obra perfecta) y no lo sean algunos de los resultados logrados por A1. Eso nos llevará a juzgar O1 como artísticamente superior a O2. La posibilidad de considerar mejor a O1 es más notoria si, comparada con O2, O1 incorpora un mayor número de parámetros respecto a los cuales reconocemos el logro artístico de la decisión del artista. La imperfección reside, según (DPA), en la posibilidad de que, al crear O1, A1 la hubiera hecho algo diferente y mejor. Pero eso es perfectamente coherente con que O1, tal cual es (con sus imperfecciones), sea artísticamente superior a O2 por las razones señaladas.

Elster (1983, p. 81) alude a lo que considera “el cliché frecuentemente invocado de que en una buena obra de arte ‘nada puede ser añadido y nada puede ser sustraído’ sin pérdida de valor estético”. Si sustituimos “estético” por “artístico” y en lugar de hablar de *buenas* obras de arte, nos referimos a obras de arte *perfectas*, el espíritu de mi definición coincide con ese supuesto cliché. No obstante, respecto a las obras artísticas perfectas, la definición establece que ninguna posible modificación incrementaría su valor artístico; el presunto cliché reformulado establece algo muy cercano, pero no equivalente: toda posible modificación empobrecería su valor artístico.

Nuestra definición no tiene un carácter meramente descriptivo. Utiliza en su *definiens* conceptos evaluativos, las nociones polares de superioridad/inferioridad artística, que vincula con las condiciones de identidad de las obras de arte. Por ello, al menos potencialmente está en la línea sugerida por Abell (2012, p. 612) cuando resalta que las definiciones de conceptos evaluativos (por ejemplo, los conceptos de *conocimiento*, o de *obra de arte*) resultan de especial interés si encajan bien con el propósito de elucidar por qué son valiosos los casos a los cuales se aplican.³

4. Otros comentarios metodológicos y precisiones

Convendrá tener presente otras varias consideraciones, principalmente de carácter metodológico. Para empezar, tal vez puede haber cierta vaguedad respecto a si una obra artística es o no perfecta. En realidad, quizá también puede haber vaguedad respecto a si algo es o no una obra de arte. Soy agnóstico sobre ambas cuestiones. No debemos interpretar mi enfoque como si entrara en conflicto con tales posibilidades.

Podría pensarse, apuntalando una posible objeción, que nociones como *muerto* y *perfecto* no suelen admitir grados (así lo ha señalado un/a evaluador/a de este trabajo). O se está muerto o no. Una entidad es perfecta o no lo es. *Algo muy cercano a la perfección*, independientemente de la altura de los méritos que acredite, es lógicamente *algo imperfecto*. Comparto esas afirmaciones. Sin embargo, los conceptos de *cercanía a la muerte* o *cercanía a la perfección* son inteligibles. Una joven sana de 20 años puede estar menos cerca de la muerte que un anciano de 96. Por supuesto, esa *aparente* cercanía es compatible

³ Sin embargo, Abell también afirma que una definición descriptivamente adecuada pero ajena al perfil evaluativo de un concepto puede incluso impedir [*impede*] que otros enfoques permitan explicar ese valor. Esa afirmación adicional parece desencaminada y Abell no la justifica.

con que la joven sufra un accidente y muera mucho antes que el anciano. También respecto a la perfección, unas obras artísticas nos parecen más imperfectas que otras. Todo ello debe ser compatible con el hecho de que *estar muerto y ser perfecto* no admita grados. Este otro ejemplo puede ser iluminador: aunque desde un punto de vista lógico *medir exactamente 3 metros* no admita grados (supongamos que es así), unas mesas pueden estar más o menos cerca de tener esa propiedad. Intuitivamente, diríamos que una mesa de 2'95 metros está más cerca de *medir exactamente 3 metros* que una mesa de 1'3 metros.

Todavía en conexión con las observaciones del párrafo precedente: las ideas principales de este artículo se rastrean mejor en términos del concepto de *perfección artística*. No obstante, también ha sido necesario matizar y constatar que a veces no usamos esa noción (que no admitiría grados), sino la noción *cercanía a la perfección artística*. En estos términos, el núcleo del hecho (a) es que en algunas ocasiones juzgamos lo siguiente: la obra O1 está muy cerca de la perfección artística; la obra O2 está considerablemente menos cerca de la perfección artística; pero O2 es artísticamente mejor que O1.

También sería un error suponer que propongo *la* definición de qué es una obra artística perfecta, si entendemos por ello que mi definición es incompatible con cualquier otra muy diferente. En general, una definición correcta e iluminadora de una propiedad no está en conflicto con la existencia de otras posibles definiciones, distintas, de la misma propiedad, también correctas e iluminadoras.

Según he anticipado en la introducción, mi teoría no se compromete con una concepción absolutista, o invariantista, sobre el valor artístico. Alguien con inclinaciones relativistas sobre la objetividad de los valores artísticos, puede considerar que mis propuestas teóricas tienen un rango de aplicación restringido: propongo que se aplicarían, al menos, a los marcos de preferencias artísticas de muchas personas pertenecientes a la tradición artístico-cultural de la mayoría de potenciales lectores de este artículo. (Cuando hablo de mis propuestas teóricas, me estoy refiriendo a las hipótesis (a) y (b), y a la definición (DPA); no a los ejemplos particulares con que he intentado ilustrarlas, dependientes de criterios evaluativos que yo mismo no comparto en su totalidad.) Pero puedo ir todavía más allá: cabe pensar que las diferencias importantes en marcos evaluativos no afecten a los temas aquí considerados. En otras palabras, no descarto que para cualquier marco evaluativo (o al menos para muchos de ellos radicalmente diferentes entre sí) sean válidos los hechos (a) y (b) y la definición

(DPA). Si así fuera, (a), (b) y (DPA) apuntarían a realidades abstractas comunes a muchos (o todos) los marcos evaluativos sobre lo artístico.

La versión inicial de mi definición rezaría así: X es una obra de arte perfecta si y sólo si (X es una obra de arte y X *no podría ser* artísticamente superior). He presupuesto cierto análisis estándar de la locución modal, “podría ser”, en términos de mundos posibles, obteniendo como resultado la definición (DPA). Son pertinentes dos observaciones. Algunos filósofos han propuesto teorías semánticas para la interpretación de nuestros lenguajes modales (que contienen expresiones sobre lo que *podría* ocurrir, o lo que *necesariamente* ocurre) que no invocan la noción de mundo posible. Quien sea reticente a utilizar dicha noción puede reinterpretar toda mi exposición, ya sea de forma neutral e informal (basándose en una suficiente comprensión intuitiva previa de lo que decimos al hablar de qué *podría* ocurrir, o qué ocurre *necesariamente*), o bien suscribiendo alguna de esas teorías semánticas que no cuantifican sobre mundos posibles. La segunda observación: hay teorías poco comprometidas y relativamente neutrales sobre el estatus ontológico de los mundos posibles, cercanas a la posición pluralista que ha defendido Stalnaker (2003) (desarrollo este punto, por ejemplo, en Pérez Otero 2018 y, con mayor detalle, en Pérez Otero 2009 y 2010). Conforme a alguna de esas teorizaciones, se conciben los mundos posibles con muy poca carga ontológica: podemos identificar como mundos posibles cualesquiera entidades cuyo número y complejidad sea apropiada para representar lo que expresan ciertos enunciados modales, dada la forma usual de establecer una teoría semántica para ellos. En definitiva, hay bastante margen de seguridad para abandonar las reticencias a utilizar el aparato conceptual de los mundos posibles.

Al clarificar la noción relevante de obra *perfecta*, y también después, he resaltado que debe entenderse en un sentido cercano al de obra *sin falla* (sin defectos, sin fisuras, sin faltas). Sin embargo, pudiera pensarse que obra *perfecta* y obra *sin falla* son dos nociones muy cercanas pero cuya equivalencia no es trivial. En cierto modo, he asumido dicha equivalencia.⁴ El *definiens* de (DPA), *obra que no podría ser mejor*, puede expresarse sintéticamente así: *obra inmejorable*. Así, la tesis-definición (DPA) se sintetiza en la ecuación *obra artística perfecta* = *obra artística inmejorable*. Pues bien, según he

⁴ Estoy muy agradecido a Jean-Baptiste Guillon por llamar mi atención respecto a esa presuposición, durante una discusión posterior a la presentación de estas ideas en el primer congreso de la Red Española de Metafísica.

indicado, en realidad no he sostenido sólo esa ecuación, sino también estas otras dos: *obra artística sin falla* = *obra artística inmejorable*; *obra artística perfecta* = *obra artística sin falla* (esta última es la presuposición recién mencionada). Cualesquiera dos de ellas conjuntamente implican la tercera. Un objetor, por tanto, podría oponerse a dos de esas tres ecuaciones, o a las tres. Para ser más precisos, en relación con (DPA) —al margen de los dos hechos postulados, (a) y (b)—, mantengo seis subtesis independientes diferentes, correspondientes a cada dirección de los bicondicionales contenidos en tales ecuaciones (para simplificar, prescindo ahora de indicar que hablamos de obras artísticas): toda obra perfecta es inmejorable; toda obra inmejorable es perfecta; toda obra sin falla es inmejorable; toda obra inmejorable es sin falla; toda obra perfecta es sin falla; toda obra sin falla es perfecta. Hay espacio lógico para rechazar algunas de esas tesis y aceptar otras.

5. *Discusión sobre una posible objeción a la definición*

En principio, existiría el riesgo de que demasiadas obras de arte *mínimas* (extremadamente pequeñas-simples-sencillas) resulten clasificadas como perfectas por nuestra definición (DPA). La obra X pudiera ser literalmente inmejorable porque cualquier posible cambio haría de X *otra* obra. Las condiciones de identidad de X serían modalmente muy rígidas. Pero tal vez X sea una obra poco interesante, que casi nadie consideraría perfecta. X podría ser, por ejemplo, un poema haiku mediocre. Esto aparece como una objeción a (DPA).

Como réplica a esa objeción, propongo una hipótesis sobre la demarcación de lo artístico. Constatemos, primero, que quizá nos hemos precipitado. Es erróneo suponer que si X tiene las características indicadas, entonces (DPA) implica que X es una obra artística perfecta. Esa consecuencia requiere otra premisa: que X sea una obra *artística*. Si X no es una obra de arte, entonces, aunque X sea modalmente rígida, (DPA) no implica que X sea perfecta.

Esta constatación nos pone sobre la pista de la réplica a la objeción general. A título hipotético, sostengo la siguiente tesis, cuyo contenido establece una condición necesaria para que algo sea una obra de arte. En su formulación más simple, podría expresarse así: *Si X es una obra de arte, entonces X podría ser artísticamente peor*.

Conforme a lo ya comentado, si interpretamos las posibilidades a que se alude en términos de mundos posibles, la tesis podría reformularse como (CNA):

(CNA) Si X es una obra de arte, entonces hay mundos posibles en los cuales X existe y es artísticamente inferior

Si cierta obra, X , no es artísticamente inferior en algún otro mundo posible, entonces —dictamina (CNA)— no es una obra artística. Aunque X sea modalmente inflexible (cualquier cambio haría de X otra obra), la definición (DPA) no implica que X sea perfecta; sólo lo implicaría si X fuera una obra artística.

6. Limitaciones del minimismo en el arte

La condición (CNA) tiene una consecuencia crucial: el minimismo en el arte tiene límites. Lo reitero: según (CNA), X sólo será una obra de arte, si es modalmente flexible; en particular, si puede ser inferior artísticamente. Si X es tan mínima (pequeña, breve, simple) que no puede ser artísticamente mejor, la definición (DPA) implicaría que es una obra de arte perfecta, excepto si tampoco puede ser artísticamente peor; en ese último caso, (CNA) implica que no es una obra de arte; por tanto, no es una obra de arte perfecta, y no surge el inconveniente a (DPA). Puesto con otros términos: el arte requiere una mínima complejidad; una complejidad que no alcanzan ciertas obras modalmente demasiado rígidas.

Consideraremos ahora dos potenciales objeciones a la condición (CNA).

Supongamos que X es una obra de arte. (*) Aplicando (CNA), en otro mundo posible, w_1 , X es peor. (**) Aplicando de nuevo (CNA), en otro mundo posible, w_2 , X es aún peor. (***) Etc. Eso parece implicar que hay una infinidad de mundos posibles con infinidad de versiones de la obra X , cada vez peores. Es poco deseable que una condición necesaria de lo artístico tenga consecuencias metafísicas tan fuertes sobre la ontología de los mundos posibles.

Dos respuestas alternativas permitirían hacer frente a esta objeción. La primera señala que estamos ante una situación tipo sorites. Cualquiera que sea la mejor solución a las paradojas sorites se aplicaría aquí, para rechazar que existan esas infinitas versiones, cada vez artísticamente peores, de X .

En rigor, no necesitamos invocar esa primera respuesta. La segunda respuesta resalta que el paso (**) es inválido. Ser *artísticamente inferior* no implica ser una *obra artística*.⁵ Podría ocurrir que X fuera una obra artística tal que ninguna de sus versiones artísticamente

⁵ Quizá ser *artísticamente superior* lo implica. No tengo posición sobre este punto. Se relaciona con la posible vaguedad de la propiedad de ser una obra artística, mencionada al inicio de la sección 4.

inferiores en otros mundos posibles —requeridas por la condición (CNA)— fuera también una obra artística. Se bloquea así la sucesión infinita de versiones anunciada por la objeción. Si en el mundo posible w_1 X ya no es una obra artística, no puede aplicarse (CNA) otra vez para postular que en un mundo posible adicional, w_2 , X es todavía peor.

Vamos con la segunda objeción. Para motivar la conveniencia de adoptar (CNA) intentábamos concebir —en la sección previa— una obra artística, X, que fuera modalmente rígida pero imperfecta, contra la definición (DPA). (CNA) protege la definición (DPA) ante ese presunto contraejemplo, pues ha implicado que eso no es factible: si X es modalmente rígida, entonces no es arte. Intentemos ahora concebir una obra artística, X, modalmente rígida y también artísticamente perfecta. En realidad, el contraejemplo a (CNA) no requiere que X sea perfecta; bastaría suponer que X es una obra artística. Eso contradiría (CNA), pues (CNA) implica que si X no puede ser artísticamente peor (ser modalmente rígida así lo implica), entonces X no es una obra artística.

La réplica consiste en morder la bala. Para mantener la condición (CNA), negamos que esa aparente posibilidad sea real. No podría existir una obra artística modalmente rígida. La objeción ha tenido un efecto positivo: nos permite reconocer otra limitación al minimismo artístico. El objetor tiene la carga de la prueba: le adjudicamos el reto de identificar concretamente una obra con esas características. Veamos un ejemplo extremo. Quien proponga que una supuesta obra compuesta meramente por la letra ‘A’ es modalmente rígida y es una obra artística tendrá razón seguramente respecto a lo primero (esa “obra” no podría ser diferente), pero no respecto a lo segundo. El objetor debería poder concretar una obra modalmente rígida que, a diferencia de ‘A’, nos resulte plausible clasificar como obra artística. Nuestra defensa de (CNA) adopta la forma de una conjetura razonable: la conjetura de que no podrá cumplir ese desiderátum.⁶

⁶ He presentado algunos de estos contenidos en el congreso fundacional de la *reM* (Red Española de Metafísica; Universidad de Granada, noviembre–2022) y en una conferencia a la que se me invitó en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina, abril–2023). Agradezco a todos los participantes sus comentarios y sugerencias. También estoy en deuda con dos evaluadores/as anónimos/as de la revista *Crítica*, cuyas observaciones me han permitido clarificar o ampliar diversos puntos. Financiación: esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022–136544NB–I00, “*Apariencias, contenido singular y ficción*”, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por la Unión Europea.//Grupo de investigación consolidado *LOGOS* (2021SGR00276), AGAUR.

BIBLIOGRAFÍA

- Abell, Catharine, 2012, “Art: What It Is and Why It Matters”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 85, no. 3, pp. 671–691.
- Elster, Jon, 1983, “Choice and Intention in Art”, capítulo II.7 de su libro *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pérez Otero, Manuel, 2018, “Semántica y ontología de mundos posibles”, en David Pérez Chico (coord.), *Cuestiones de la filosofía del lenguaje*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 199–233.
- Pérez Otero, Manuel, 2010, “Possible Worlds: Structure and Stuff”, *Philosophical Papers*, vol. 39, no. 2, pp. 209–237.
(<https://doi.org/10.1080/05568641.2010.503451>)
- Pérez Otero, Manuel, 2009, “El estatus ontológico de los mundos posibles”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, vol. 41, no. 22, pp. 69–96.
- Rohrbaugh, Guy, 2003, “Artworks as Historical Individuals”, *European Journal of Philosophy*, vol. 11, no. 2, pp. 177–205.
- Stalnaker, Robert, 2003, *Ways a World Might Be: Metaphysical and Anti-metaphysical Essays*, Oxford University Press, Oxford.
- Strawson, Peter, 1953/1966, “Aesthetic Appraisal and Works of Art”, *The Oxford Review*, vol. 3. Reimpreso en Peter Strawson *Freedom and Resentment and Other Essays*, Methuen, Londres, 1974, pp. 178–197. Escrito en 1953.
- Terrone, Enrico, 2017, “On Time in Cinema”, en Ian Phillips (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Temporal Experience*, Routledge, Nueva York, pp. 326–338.

Recibido el 27 de marzo de 2024; aceptado el 2 de agosto de 2024.