GT 37: Estética y filosofía del arte

La escurridiza y complaciente definición

Jorge Fierro

Estudiante avanzado de Letras y Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

jorgitofierro@yahoo.com

Estrategia tradicional: condiciones necesarias y suficientes

A la hora de establecer una definición de arte el filósofo parece tener en cuenta dos cuestiones. En primer lugar se establece el conjunto de obras de arte. Este es un conjunto en principio definido por extensión, y está compuesto por un número finito de obras; la tarea del investigador se centrará en encontrar una definición de ese conjunto mediante una regla o propiedad (compartida por todos los objetos), que permita establecer una generalización. Para este caso se da cuenta de la naturaleza del arte estableciendo las condiciones necesarias y suficientes que hacen que una cosa sea efectivamente una obra de arte. El «suficiente» de la definición apunta a destacar la especificidad de las obras, lo que las diferencia de otras cosas.

El inconveniente más común al que se enfrentan las definiciones de arte es que las mismas excluyen objetos que son considerados obras de arte e incluye cosas que no lo son. En este último caso se destaca un fallo en el aspecto «suficiente» de la definición. El ejemplo más conocido es el de la mimesis y el espejo.

Si el filósofo que propone la definición la mantiene a pesar de las críticas, es decir, si considera que las cosas que consideramos obras de arte que quedan por fuera de su definición no son realmente obras de arte, entonces se lo acusa de arrogante por prescribir la actividad de los artistas al decirles qué pueden hacer y qué no. Acusación

que le hace Dickie a Danto, aunque cuando se le presenta un contraejemplo repite el accionar de Danto.

Ante el panorama de que ninguna de las teorías tradicionales logra establecer las condiciones necesarias y suficientes que puedan abarcar todas las obras, el camino que adopta la filosofía es, o considerar que hasta el momento no se ha encontrado una definición apropiada, y por lo tanto, seguir buscándola, lo que no es otra manera de seguir el mismo camino recorrido; o tomar un camino autoreflexivo e indagar en la estrategia en sí, para señalar la imposibilidad de lo que la misma se propone, es decir, desistiendo al supuesto de las condiciones necesarias y suficientes. Este segundo camino es discontinuo, es decir, genera novedad en el ámbito de la estética.

El proceso de crítica al supuesto de las condiciones necesarias y suficientes adquiere una variedad de propuestas, que ejemplifican sus problemas al buscar el común entre las bellas artes —la música, la pintura, la literatura— e incluso al interior de cada sistema artístico, en la búsqueda por lo específico del cine, lo específico de la pintura etc. Siempre se repite la exclusión de lo propio o la inclusión de lo ajeno.

Es preciso introducir a los artistas —como agentes— para desacreditar el supuesto de las propiedades necesarias y suficientes. Los artistas son los que efectivamente hacen las obras de arte, y por lo general, no conciben su producción como lo hacen los historiadores del arte ni los estetas. El artista no puede tejer una historia del arte desde los inicios antiguos hasta su propio tiempo, para reconocer una línea de continuidad que él mismo deba por lo tanto seguir, y tampoco piensa en términos de razones necesarias y suficientes como lo hacen los filósofos; así lo demuestran las propuestas de los artistas cuando señalan lo específico de su sistema (La planicie de la pintura la comparten la fotografía y el cine; el montaje aparece en el teatro kabuki japonés, tal como lo reconoce el propio Eisenstein). Lo que es específico para los artistas no es tan específico para los filósofos.

Es importante señalar, sin embargo, que a partir de un determinado momento de la historia del arte, o quizás en determinados ciclos, lo específico parece tornarse un valor en sí, y esto genera una tendencia a la especificidad, es decir, al valor de la diferencia. ¿Diferencia respecto a qué? En principio, podemos mencionar respecto al estado de la cuestión de las artes en el contexto en que acontece. Por ejemplo, ante la aparición de la fotografía, la misma toma como específico de su medio la mimesis y esto produce un corte en las artes visuales, que dejan de imitar a la realidad, es decir, se produce un

desvío por la negativa («lo propio de la pintura **no** es la mimesis») y luego buscan otras orientaciones por la positiva («lo propio de la pintura es la planicie»).

Todo se complica más cuando aparece la figura de Duchamp, quien funciona como arquetipo del artista que imposibilita las definiciones tradicionales de arte. No me refiero precisamente a la introducción del *ready made* y al problema de los indiscernibles, sino más bien, a la actitud del artista guiado hacia la novedad:

> Agotada la (para él) trivial y «olfativa» pintura de la vanguardia modernista, los terrenos de investigación incitantes de los que dispone no pueden ser otros que: a) la pesquisa de lo nuevo como un valor por sí mismo; b) la tarea del artista como desafiante provocador y escarnecedor del filisteo; c) la pintura como ejercicio del pensamiento, la imaginación y el lenguaje en competición con la poesía; d)el ejercicio del derecho de propiedad del artista sobre la naturaleza del arte. (Fló, 116)

Ante este panorama lo que se establece es lo siguiente: no sólo que cualquier definición en términos de condiciones necesarias y suficientes no podría dar cuenta de las novedades que los propios artistas generan, en algunos casos, de forma deliberada, sino que además, al considerarse como un valor la provocación y la diferencia, de alguna manera el artista se resiste a ser categorizado en una definición, se revela ante cualquier definición que aparezca, aún si dicha definición fuera certera. En este sentido, estamos ante algo similar a lo que Ian Hacking llama *clases interactivas*, es decir:

> Las clasificaciones que cuando son conocidas por las personas o por quienes están a su alrededor y usadas en instituciones, cambian las formas en que los individuos tienen experiencia de sí mismos; pueden llevar a que los sentimientos y conducta de las personas evolucionen, en parte, por ser clasificadas así. (Hacking 175).

La libertad artística exige en cierto sentido la cárcel de las definiciones, y la automatización de las prácticas, para poder precisamente emanciparse de ellas, e introducir novedad. El desvío tiene como condición previa la norma, y desde este punto de vista, se invierte la hipótesis de Danto, o mejor dicho, se la entiende en su aspecto negativo, es decir, la teoría artística como condición previa para revelarse contra ella. Mientras que el filósofo citado sugiere que el rol de la teoría es el de introducir ciertos objetos vagos al universo del mundo del arte, hacerlos obras de arte, lo que aquí se sostiene, sin excluir lo anterior, es que la teoría es usada por los artistas para salirse de ese universo del mundo del arte, y sólo así introducir novedades al mismo.

Traslado de la definición a la identificación

La desmantelación de las condiciones necesarias y suficientes, de las reglas, de la búsqueda de la esencia del arte, es decir, de la *arteidad*, como aquella propiedad que poseen y por lo tanto comparten todas las obras de arte, va a traer nuevas preguntas a la filosofía, que de alguna manera van alejándose del problema de la definición. Se pasa de estas condiciones a la justificación de su imposibilidad, luego al estudio del concepto mismo de arte, de su forma, y a la pregunta imprescindible que se desencadena, pues, si no tenemos una definición, ¿cómo es que identificamos las obras de arte?

Iuri Tynianov se adelanta unos 30 años a la propuesta de Weitz, e introduce una noción que debería ser rescatada:

> queda claro que es imposible dar una definición *estática* del género que abarque todos sus fenómenos: el género se *desplaza.* Su evolución se nos presenta como una línea quebrada y no como una línea recta, y se realiza precisamente a expensas de los rasgos «fundamentales» del género: de la epopeya en cuanto narración, de la lírica en cuanto arte emocional, etc. Tal como en el caso de la magnitud de la construcción, los rasgos «secundarios» serán la condición necesaria y suficiente de la unidad del género en el tránsito de una época a otra. (Tynianov, 207)

Esos *rasgos secundarios* se vuelven fundamentales para el reconocimiento de un objeto como obra de arte, y se dan, según el autor, como *sobreentendidos.* Son precisamente *rasgos secundarios* determinantes, y no reglas lógicas (condiciones necesarias y suficientes), porque los que hacen las obras, así como los que las seleccionan para las exposiciones, son sujetos que no piensan ni deciden como lo hacen los filósofos (en particular los filósofos de la tradición lógica). Y el hecho de que sean *sobreentendidos* nos invita a pensar que distintos sujetos conciben una obra de arte como tal, debido a rasgos secundarios diferentes (a falta de necesidades lógicas), lo cuál nos permitiría sustituir el *sobreentendido* por un *malentendido.*

La noción de *sobreentendido* y de *malentendido* podría explicar un trasfondo al que nunca se accede: ¿Acaso no son cientos los espectadores que se enfrentan a obras de arte que no saben por qué efectivamente son obras de arte, y sin embargo suponen la existencia de alguna razón por la cuál esa obra *es de arte?* ¿Hay efectivamente una razón que desconocemos o que no podemos entender por ignorancia? ¿No es ese supuesto de una razón escondida el *sobreentendido*? Cuando hablo aquí de espectador, me refiero tanto al cultivado como al ignorante de la práctica artística en general. La figura del curador parecería tener como función el hacer visible, entendible, ese trasfondo

sobreentendido. Este agente supone un trasfondo, y genera una retórica objetivadora, es decir, inventa dicho trasfondo. Una reciente columna de opinión de Mario Vargas Llosa sobre una exposición de Damien Hirst da cuenta de ello:

> Los que se han tomado muy en serio aquello que allí se exhibía son, claro está, la comisaria de la exposición, Ann Gallagher, sus colaboradores y la media docena de autores de los ensayos del catálogo que la acompaña. El verdadero embauco está en esas páginas y, sobre todo, si los críticos se creen lo que firman. En síntesis, para entender cabalmente lo que Damien Hirst (o, más bien, los operarios de su taller) fabrican, hay que moverse con desenvoltura en una galaxia donde rutilan Immanuel Kant y Sigmund Freud, las complejidades de la Anatomía, la Farmacopea, la industria proveedora de instrumental clínico para los hospitales, Marcel Duchamp, Francis Bacon, Kurt Schwitters, las técnicas de la publicidad de la empresa Saatchi, los secretos del tallado de diamantes y las filosofías y teologías relacionadas con la muerte. (Vargas Llosa)

Lo que en Tynianov son *rasgos secundarios*, *definición estática,* y *desplazamientos,* en Weitz aparece como *red de semejanzas* o *criterios de reconocimiento, concepto cerrado,* y *originales* e *imprevisibles* correspondientemente. Para este autor saber lo que es el arte no es conocer una definición, sino más bien ser capaz de reconocer una obra de arte. Se describe lo que en los hechos siempre había sucedido: las condiciones necesarias y suficientes sólo son posibles para conceptos cerrados y éstos sólo los encontramos en el ámbito de la Lógica y las Matemáticas. Las definiciones tradicionales del arte, caen en un error lógico, al tratar de definir lo que no es definible. Pasamos de alguna manera a la estrategia de la caracterización del concepto *arte* a su *uso* adecuado.

> «Art», itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept. With «art» its conditions of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept. (E.g., «It's not a sculpture, it's a mobile.») (Weitz, 32)

Con este texto de Weitz comienza un periplo en el cual se expulsa a la duda metódica de Descartes de la filosofía del arte. Al establecer la máxima de Wittgenstein de que el significado es el uso, todo lo que consideramos una obra de arte, es efectivamente una

obra de arte. No debemos dudar. Cuestionarnos si aquello que el sujeto pensaba que era una obra de arte quizás no lo fuera, queda por fuera del devenir filosófico, y por lo tanto, las distintas teorías que seguirán, como las de Danto y la de Dickie, son netamente legitimadoras del arte. De ahí el carácter expansivo del concepto de arte al cuál se refiere Weitz (y que claramente comparten Danto y Dickie). Lo expansivo del arte podemos decir que siempre existió en mayor o en menor medida, sin embargo, que dicha expansión excluya completamente cualquier tipo de *regresión* o *compresión* es efectivamente una novedad. Con *regresión* o *compresión* me refiero al hecho de que ciertas prácticas u objetos que antes eran considerados artísticos dejen de serlo. A pesar de los parecidos, esa es una diferencia importante con la propuesta de Tynianov:

> Mientras que se hace cada vez más difícil dar una *definición firme de la literatura*, cualquier contemporáneo señalará sin vacilar qué es un *hecho literario*. Dirá que esto no se relaciona con la literatura, porque es un hecho del ambiente social (*byt)* o de la vida personal del poeta, y que aquello, por el contrario es precisamente un hecho literario. Un contemporáneo ya anciano que haya vivido una, dos, e incluso más revoluciones literarias, observará que, en su tiempo, cierto fenómeno no era un hecho literario, pero que ahora se convirtió en uno, y viceversa. Las revistas, las misceláneas literarias existían aun antes de nuestra época, pero sólo en nuestro tiempo se llegaron a considerar como una «obra literaria» peculiar, como un «hecho literario». El lenguaje transracional (*zaum)* existía siempre, sea en el lenguaje de los niños o de los sectarios, pero sólo en nuestra época se convirtió en un hecho literario. Y, viceversa, lo que es hoy un hecho literario se convertirá mañana en un hecho ordinario de la vida social y desaparecerá de la literatura. Charadas y logogrifos son para nosotros un juego de niños; pero en la época de Karamzin, caracterizada por el énfasis en las pequeñeces verbales y por el juego con los procedimientos, se trataba de un género literario. (Tynianov, 208)

Weitz y Tynianov, reproducen, en relación a la estrategia de las definiciones tradicionales en estética, una disputa sobre el aprendizaje: aquella que propone el aprendizaje de los conceptos por intermedio de reglas, y la que propone un aprendizaje por *ostensión* de *relaciones de semejanza* ¿Aprendemos por ostensión lo que son las obras de arte?

Kuhn describe el paseo de un padre con su hijo, en el cuál el niño, que ya aprendió el concepto de «ave», aprenderá en esta ocasión los conceptos de «cisne», «ganso» y «pato», a través de la autoridad del padre, que le señala a los individuos particulares y los nombra («esto es un cisne»), luego el niño mismo los señala y los nombra, recibiendo la

aprobación o rechazo por parte del padre según corresponda. Al aprender a identificar dichos animales, aprendió el niño los conceptos. Lo que parecería ocurrir, es que el niño «coteja» el individuo singular que tiene enfrente, con algunas «imágenes mentales» adquiridas previamente, y establece lazos de semejanza y diferencia, con la ayuda de una autoridad, que es la figura del padre. Esta figura es importante, porque trasmite o guía qué tipos de semejanzas y diferencias se deben identificar y priorizar pues no parece equivocado sostener que desde cierto punto de vista todo se parece con todo.

Para Barnes todo conocimiento es convencional. Al igual que para las teorías institucionalistas —derivadas de Weitz— el arte es nada más y nada menos que una convención. Y hace explícito algo que se deriva de Weitz (sin que éste lo mencione): ante casos novedosos o vagos la decisión que toman las partes interesadas en base a semejanzas y diferencias es contingente. En ese caso, podemos decir que importaría lo que el sujeto que decide tiene presente en ese momento [1] así como el conjunto de decisiones previas, estipuladas como precedentes, pero que éstas no son suficientes, «porque no hay escala natural ni universal que sirva para ponderar la semejanza en contra de la diferencia» (Barnes, 69). En el campo científico implica que toda decisión es revisable, es decir, plausible de ser (re)evaluada como errónea. Dicho fenómeno de revisión no aparece en las teorías institucionalistas (y algunos podrían sostener que tampoco sucede en toda la historia del arte después de mediados del siglo XX), por lo cuál en ese sentido se parece más a la propuesta de Tynianov, que incluía regresiones.

Si tomamos una canción de Cabrera, una pintura de Torres García, una novela de Onetti y el unitario de Duchamp (ignorado por Weitz en su texto) y los señalamos indicando «esto es una obra de arte», lo cuál efectivamente sucede, podemos entender claramente que no se produce un aprendizaje por ostensión del concepto *arte* y que no podría producirse tal aprendizaje. La dificultad del concepto de arte trasciende tanto el método de las reglas como el método de las semejanzas. A través de la ostensión aprendemos conceptos como música, cuadro, película, poema, etc. *Arte* no es una cosa, sino más bien, una asignación que se le da a ciertos objetos o artefactos o también podemos considerarlo un status, como hará posteriormente Dickie.

---

[1] Recordemos la organización de la mente que hace Kitcher en la cuál hay una *memoria de trabajo* que es la que está activa y luego hay otros espacios de almacenamiento que están inactivos. (Kitcher, 95) Esto implica que en momentos distintos, en los cuales hay precisamente distintos contenidos activos en la *memoria de trabajo,* se reacciona a un estimulo de formas diferentes, genera distintas ideas o pensamientos o cadenas y relaciones de las mismas. Es decir, podríamos identificar cosas iguales de formas distintas, por ejemplo, el nado sincronizado como un deporte o como un arte (debate que apareció cuando dicha disciplina se incorporó a las olimpíadas en la década del 90)

Del proceso descrito por Barnes, sólo nos queda la señal de la autoridad que indica; desaparece el proceso de cotejar similitudes y diferencias. Este detalle es importante. Mientras que el resto de los conceptos —como el de pato o cisne — implican una convención, y como tal, la potencionalidad de la reevaluación y la consideración de que algo era considerado equivocadamente, en el caso del arte lo único que hay es autoridad, y por eso sólo hay expansión y nunca regresión o compresión. Esa decisión de facto, «esto es una obra de arte», es necesaria para poder identificar una obra de arte como tal, especialmente cuando la historia del arte incorporó el problema de los indiscernibles con los *ready made.* De esta manera, los espectadores en un museo son como niños ciegos en un paseo, a la espera de indicadores autoritarios que indiquen las obras de arte, y sólo así, las hagan visibles. Esos indicadores existen en todos los museos y muestras, son los carteles que están al lado de la obra, que mencionan el título de la misma y el nombre del autor, pero cuya función es la del padre en el parque, son agentes de la autoridad, *indicadores* que señalan «esto es una obra de arte».

¿Qué criterios utilizaron los primeros en exponer los *ready made* de Duchamp para considerarlos una obra de arte? ¿Existió alguna instancia de *decisión* por parte de los *interesados* que cotejara similitudes y diferencias, para establecer una expansión del concepto de arte, o para sugerir que se inventara un término nuevo? O ¿hubo un *sobreentendido* y una sumisión a la autoridad arbitraria que indicaba «esto es una obra de arte»?

El autoritario mundo del arte

Ante el fracaso de la propuesta de Weitz sobre cómo reconocemos las obras de arte, aparece para responder a la misma pregunta la propuesta de Danto. Tanto Weitz como Danto consideran que el proceso por el cuál reconocemos una obra de arte como tal, es lo que la constituye. «To see something as art requires something the eye cannot decry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld» (Danto, 1964, 580). El autor en este caso introduce el rol de la *teoría:*

> But telling artworks from other things is not so simple a matter, even for native speakers, and these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so. And part of the reason for this lies in the fact that terrain is constituted artistic in virtue of artistic theories, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, consists in making art possible. (Danto, 1964, 572)

Una doble consecuencia de este postulado es que estamos ante un relativismo del arte y ante una erudición en arte como condición necesaria. En el primer caso sujetos con distintas teorías artísticas verían ante un mismo objeto una obra de arte y una mera cosa. Este fenómeno es extraño, pero eventualmente ocurre. Deberíamos quizás hablar de teorías del arte, historias del arte y mundos del arte, con campos comunes pero también con grandes rechazos entre sí.

El primer Danto rechazaría esta crítica. Su concepción de *teoría* es una traslación (equivocada) del *paradigma* científico de Kuhn al campo del arte. La novedad en arte es similar a los nuevos hechos que se descubren en ciencia, para los cuáles se hace necesario establecer nuevos paradigmas/teorías que los expliquen. «And a new theory is worked out, capturing what it can of the old theory's competence, together with the heretofore recalcitrant facts» (Danto, 1964, 573).

Si bien Kuhn señala que el nuevo paradigma más que resolver todos los problemas traza una programa de trabajo, y establece, a su vez, que deja de lado cuestiones que el anterior paradigma resolvía correctamente, así como la incomensurabilidad entre paradigmas, Danto entiende que prevalece la teoría más abarcativa, incluyendo el supuesto de que cuánto más fenómenos incluya la teoría artística, más rico será el mundo del arte, y en ese sentido, parece descartarse la teoría bajo la cuál se ve una *mera cosa*, a favor de la teoría por la cuál se ve una *obra de arte*, eliminando así el pluralismo excluyente, y legitimando toda producción en el campo artístico.

> As a result of the new theory's acceptance, not only were post-impressionist paintings taken up as art, but numbers of objects (masks, weapons, etc.) were transferred from anthropological museums (and heterogeneous other places) to *musées des beaux arts*, though, as we would expect from the fact that a criterion for the acceptance of a new theory is that it account for whatever the older one did, nothing had to be transferred out of the *musées des beaux arts* even if there were internal rearrangements as between storage rooms and exhibition space. (Danto, 1964, 573)

Es curioso que el autor sostenga que la nueva teoría hizo posible el considerar a la pintura post-impresionista como arte, cuando un par de renglones antes señalaba que acorde a la concepción de la teoría anterior, «it was impossible to accept these as art unless inept art» (Danto,1964, 573). Considerar una cosa como arte inepto, incluye considerarla como arte a secas en primera instancia. Danto identifica la cuestión epistemológica con la ontológica —el proceso por el cuál reconocemos (a través de la teoría) una obra de arte la constituye como tal— pero su ejemplo lo entrevera con la

cuestión valorativa y en sus siguientes textos identificará la cuestión ontológica con la interpretativa.

¿Era el urinario de Duchamp una obra de arte antes de se lo teorizara? La obra de Duchamp —luego de ser rechazada— es considerada y expuesta como obra de arte, y posteriormente, para comprenderla, surge la teoría (en este caso la teoría de la realidad o TR como la llama Danto). Precisamente, la novedad se caracteriza por escapar a la teoría, y la nueva teoría se caracteriza por incorporar dicha novedad. Bürger señala que Duchamp precisa una concepción de arte a la que oponerse (Bürger, 113).

^Podemos hacer una lectura solidaria de Danto, aunque modificándolo en términos estrictos, y entender que la teoría hace posible la novedad en cuanto que el artista se revela contra ella (Duchamp), y que aparecida la novedad surgirá una nueva teoría que ayude a reconocer, comprender y valorar dicha novedad (como en el ejemplo que permite distinguir las meras cajas de Brillo de las artísticas de Warhol). La teoría juega roles distintos según la circunstancia.

Siguiendo con el ejemplo de Duchamp, podemos también valorar la propuesta de Danto, al constatar que, rechazado el urinario en la *Société des Indépendants* —según Duchamp la obra fue «suprimida», pues dicha sociedad no rechazaba obras— aparece luego una revista de arte llamada *The Blind Man (*Duchamp era miembro de la sociedad de independientes mencionada y editor de dicha revista) cuya exitosa finalidad era «justificar la *Fountaine-urinoir*» (Cabanne, 86), es decir, no estamos ante una «teoría» propiamente dicha, pero sí ante una retórica objetivadora que ilustra a Danto.

La revista dadaista en cuestión trata a la obra como una pieza de escultura y rechaza la monogamia de los objetos así como la idea de que la obra no pertenece al artista Mutt (seudónimo de Duchamp) sino al «plumber» que la hizo. Dicha obra es producto de la imaginación del artista. De cualquier manera aquí podemos acompañar a Dickie al sostener que primero vienen las obras de arte y luego las teorías, lo cuál desacredita la hipótesis de Danto. (Dickie, 34)

A pesar de esta lectura solidaria de Danto, es preciso señalar que la TR no puede ser suficiente para reconocer una obra de arte, y así constituirla como tal. No puede serlo, pues precisamente, todos los objetos son objetos reales, y sólo algunos son considerados obras de arte. Parecería que Danto tiene eso en mente cuando introduce las nociones de *atmósfera de teoría artística* y *mundo del arte*. Estas solucionan el hecho de que uno confunda meras cosas con obras de arte en ambientes alejados al *mundo del arte,* es decir, por fuera de toda galería, museo, etc. Pero en el interior del *mundo del arte* la

posibilidad de tal confusión sigue abierta, pues cualquier objeto podría potencialmente ser una obra de arte, tanto un adorno, el guardia de seguridad, el piso, el techo, el baño, etc. En este sentido, debemos volver a los *indicadores autoritarios* ya mencionados: los carteles con los títulos que nos dicen: «este adorno es una obra de arte», «este guardia de seguridad es una obra de arte», etc.

El mayor intento por justificar que todo lo que es considerado una obra de arte es efectivamente una obra de arte lo aportará Dickie con su teoría institucional. Según él, es también el trasfondo lo que hace que una obra sea *de arte*, pero a diferencia de Danto, este trasfondo es «una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia» (Dickie, 43). Esta concepción incluye además algunos aspectos que no eran considerados como obras de arte, a saber: las falsificaciones, las obras creadas por niños, y, al menos potencialmente, las obras creadas por simios.

Dickie define arte, en sentido clasificatorio, como:

> 1) Un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le han conferido el status de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte). (Dickie, 18)[2]

La noción de artefacto se introduce como un mínimo de intervención humana (algo que imposibilitaría que un simio hiciera arte, declarado como potencialmente posible previamente). En principio sería un «objeto hecho por un hombre con un fin», sin embargo, para incluir a los *ready made* o los *happenings* se hace necesario que pueda ser también una acción, como la propia presentación de algo como arte, lo cuál, parece auto-anular la propia condición de artefactualidad.

El carácter institucional queda expuesto en la segunda condición, y ella garantiza que toda obra de arte es tal porque ocupa una posición en una práctica cultural (Dickie, 77).

Dickie evade los casos de vaguedad, tal vez porque considere que no hay tales casos, «Prácticamente nadie necesita una definición de "obra de arte"» (Dickie, 113) porque «las definiciones nos ayudan a aclararnos sobre algo con lo que ya estábamos familiarizados» (Dickie, 118); o tal vez porque estime como razón suficiente para considerar que algo es una obra de arte la misma duda de su estatus ontológico. Si nos cuestionamos al respecto de que algo sea una obra de arte, es porque es un artefacto

[2] Esta es la definición resumida que aparecía en un texto anterior, a saber: *Art and the Aesthetic.* Dickie mantiene básicamente la misma definición corrigiendo algunas cuestiones para que no se generen malas interpretaciones.

presentado en el marco del mundo del arte, y entonces, efectivamente es una obra de arte. No hay razón por la cuál la moda no es un sistema del mundo del arte, así como no hay razón por la cuál hay sistemas que son del mundo del arte (la pintura, el cine, etc.), es, según Dickie, arbitrario; y es por eso que la propuesta institucional se torna vacua:

> Queda claro que la inevitable consecuencia de esto es que tal definición no nos permite extraer de la teoría la menor indicación, fundamento o atisbo, de lo que podemos proponer, aceptar o estimar como arte futuro. En la medida en que se limita a acatar el poder instaurador del mundo del arte y sus decisiones, y nada agrega a ese respecto, no puede ser utilizada en el mundo del arte, salvo como una legitimación universal, y para siempre, de sus decisiones, al precio de que esas decisiones queden privadas de todo apoyo por parte de la reflexión filosófica. (Fló, 103)

La *familiaridad* provista según Dickie por un formar parte de la institución artística no soluciona el reconocimiento de una obra de arte ante el fenómeno de la transfiguración del lugar común, en todo caso, la práctica cultural del arte, nos permitirá reconocer los ya mencionados indicadores (el cartel con el nombre y autor de la obra, cuya función es la señalización: «esto es una obra de arte») y a partir de ahí adoptar el rol del espectador que hará posible la obra de arte.

Dickie de alguna manera elude la cuestión de la autoridad que supone la propuesta institucionalista, caracterizando la institución arte como un «tipo-institución» en oposición a un «ejemplar institución», y como una «institución-acción» en oposición a una «institución-persona». El primer par de opuestos es tomado de Beardsley: el «tipo-institución» remite a una práctica, como la de «hacer herramientas, contar historias, el matrimonio y cosas así» (Dickie, 76), en la que tendríamos que incluir, parecería, hacer y reconocer obras de arte. El «ejemplar-institución» al que se opone son las organizaciones (quizás podríamos decir «jerárquicas») y los ejemplos citados son General Motors, Columbia Pictures, la Iglesia Católica, la Universidad de Illinois, el gobierno de Estados Unidos. La organización implica autoridad, la práctica, como el arte, no (al menos en su sentido esencial). El segundo par de opuestos lo toma de Wieand. «Las instituciones- acción son actos, tales como prometer y cosas semejantes, estas acciones están gobernadas por reglas que entienden quienes participan en la actividad» (Dickie, 77) y se oponen a las «instituciones-personas» que son las organizaciones que se comportan como personas, y como ejemplos se pueden citar los mismos que las ejemplares-institución, entre los que se incluye a los museos.

¿Qué conjunto de reglas gobiernan la institución-acción *arte?* Precisamente la propuesta de Dickie parece indicar que ninguna, salvo la ocupación de ciertos roles, como ser el de artista y espectador. El único ejemplo que presenta de institución- acción es el de promesa, lo que nos hace pensar en los actos de habla de Austin. ¿Será que Dickie entiende que la obra de arte surge —como las promesas— tras un *Acto de reconocimiento* ontológico? ¿Reconocer la obra de arte como tal es lo que la constituye, así como prometer es lo que constituye a la promesa? Dickie prácticamente no explica el carácter *institucional* del arte. Podríamos incluso retornar a un *modus operandi* tradicional y cuestionarnos qué tienen en común el contar historias, hacer una herramienta, hacer y reconocer una obra de arte y prometer, para intentar dar contenido a la *institucionalidad* aludida. Las reglas que gobiernan la institución son supuestas, sobreentendidas. La propia teoría revela, entonces, como se repetía en las consideraciones anteriores, un algo más que hace que el objeto sea de arte, que es meramente supuesto, y nunca indagado. En el caso del institucionalismo, esto se torna aún más radical, porque el mundo del arte no puede reconocer que dicho sobreentendido (trasfondo) es una mera institución, pues haría patente su propio fraude.

Bibliografía

Barnes, B. *T.S Kuhn y las ciencias sociales.* México, Fondo de cultura económica, 1986

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, Anagrama, 1995.

Bürger, peter. *Teoría de la Vanguardia.* Barcelona, Ediciones Península, 1997.

Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp.* Barcelona, Editorial Anagrama, original de 1967.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte.* Buenos Aires, Paidós, 1999. (Primera edición en inglés en 1997)

Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común.* Buenos Aires, Paidós, 2002. (primera edición en inglés 1981)

Danto, Arthur. *The Art World.* The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, American Philosophical AssociationEastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584

Dickie, George. *El círculo del arte.* Barcelona, Paidós, 2005.

Fló, Juan. *La definición del arte antes(y después) de su indefinibilidad.* En revista *Diánoia,*Volumen XLVII Número 49, México, UNAM, Noviembre 2002.

Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos.* Madrid, Siruela, 2006

Hacking, Ian. *¿la construcción social de qué?.* Buenos Aires, Paidós Ibérica, S.A, 2001.

Kitcher, Ph. *El avance de la ciencia.* México, UNAM, 2001

Norton, Louise. *The Richard mutt case,* en revista **the blind man** Nº2, Mayo 1917.

Tynianov, Iuri. *El hecho literario,* en Volek Emil, *Antología del formalismo Ruso y el grupo de Bejten* volumen 1. Madrid, Fundamentos, 1992.

Weitz, Morris. *The role of theorie in Aesthetics.* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35.