

Inés Moreno

La justificación del valor

Un punto ciego
en las teorías del arte
contemporáneo



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

Inés Moreno

La justificación del valor

*Un punto ciego
en las teorías
del arte contemporáneo*



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la
República.

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

© Inés Moreno, 2012

© Universidad de la República, 2013

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-0994-3

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arocena</i>	5
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1. NUEVA SITUACIÓN DEL CONCEPTO ‘OBRA DE ARTE’.....	9
La pérdida del valor estético.....	9
La ‘interpretación’ de Arthur Danto.....	13
CAPÍTULO 2. EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	25
El arte contemporáneo y la desmaterialización del arte.....	25
Obra de arte: ¿mercancía o ideología?.....	31
CAPÍTULO 3. INDEFINIBILIDAD Y VALOR DEL ARTE.....	39
‘Arte’ como concepto abierto: Morris Weitz.....	39
La « semejanza suficiente»: Paul Ziff.....	44
CAPÍTULO 4. LA TEORÍA INSTITUCIONALISTA:	
DEFINIBILIDAD Y VALOR NEUTRAL DEL CONCEPTO ‘ARTE’.....	47
La Teoría Institucionalista: George Dickie.....	47
Distinción entre el uso clasificatorio y evaluativo de ‘arte’.....	49
La discusión de George Dickie con Richard Wollheim.....	52
Algunas consideraciones sobre la noción de ‘apreciación’.....	64
CAPÍTULO 5. EL RECHAZO DE GEORGE DICKIE	
A LA NOCIÓN DE EXPERIENCIA ESTÉTICA.....	69
La especificidad de la experiencia estética: Monroe Beardsley.....	69
El ‘desinterés’ y la ‘distancia psíquica’	
como categorías estéticas vinculadas a la asignación de valor.....	73
La crítica de George Dickie a las nociones	
de ‘desinterés’ y ‘distancia psíquica’.....	78
CAPÍTULO 6. LA AUSENCIA DE UNA TEORÍA DE LA EVALUACIÓN	
DEL ARTE EN LA TEORÍA INSTITUCIONALISTA.....	87
El problema de la evaluación en la Teoría Institucionalista.....	87
Arte y Valor.....	88
La evaluación del arte.....	92
CONCLUSIÓN.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Introducción

El propósito de este libro es invitar a la reflexión sobre un aspecto particularmente problemático en el contexto de la práctica y la teoría del arte en el mundo contemporáneo; concretamente, sobre la llamativa ausencia de una teoría de la valoración del arte que fundamente los criterios que justifican las elecciones a favor de unas obras y en detrimento de otras, prácticas evaluatorias que tienen lugar permanentemente en el mundo del arte actual, sin dar cuenta de criterios fundantes. Me referiré, fundamentalmente, al campo de las artes visuales por considerarlo el ámbito más significativo con relación a las notorias anomalías e incongruencias que se observan hoy en el ámbito artístico.

En la tradición histórica, hasta mediados del siglo XX, toda teoría del arte ofrecía, implícita o explícitamente, criterios de valoración que funcionaban como argumentos a favor de sus preferencias artísticas y las justificaban; una teoría sobre la ‘definición del arte’ implicaba, necesariamente, una teoría sobre la ‘valoración del arte’. Más adelante trataré en forma detenida el vínculo entre definición y valoración del arte y mostraré cómo algunos teóricos sostienen su inevitable conexión a contrapelo de las tesis más recientes que exigen su tajante separación y sostienen que el uso descriptivo del término ‘arte’ no debería de ser confundido con su uso valorativo pues esto origina buena parte de los malentendidos que han convivido con la teoría estética a lo largo de su historia.

En la segunda mitad del siglo XX, las teorías que sostienen la indefinibilidad del arte o aquellas que reconociendo algún tipo de definibilidad defienden su carácter puramente contextualista, tal como lo plantea la Teoría Institucionalista de George Dickie, no dan cuenta del procedimiento de valoración de un modo suficiente.

El alejamiento de la valoración estética de las obras de arte que —como criterio dominante— comienza a plantear la vanguardia histórica y que se impone fuertemente en el escenario del arte contemporáneo con las posturas conceptualistas da paso fácilmente a las teorías de tipo procedimentalistas y contextualistas como lo es la Teoría Institucional. Las concepciones funcionalistas, que hacen depender el valor del arte de cosas tales como la ‘experiencia estética’, ya no resultan satisfactorias y son rechazadas por el mundo del arte. No se acepta —de manera explícita o implícita— la ‘experiencia estética’ como un tipo específico y genuinamente real de experiencia, ni ninguna otra forma específica de ‘experiencia artística’ considerada por la tradición crítica; el criterio para decidir qué cosa sea el arte y cuál su valor, queda huérfano de todo fundamento que justifique la decisión. Esto explica que la teoría que más se ajusta al arte contemporáneo sea la Institucionalista, ya que posibilita la cómoda inclusión de todo objeto o fenómeno artístico. El problema al que se enfrenta, sin embargo, es a la ausencia de una teoría de la evaluación propia, tal como se mostrará más adelante.

Sin embargo, artistas, curadores, críticos, galerías y museos, comprometidos fuertemente con un tipo de obra que —dominada por el conceptualismo— solo la teoría institucionalista legitima adecuadamente, no parecen dispuestos a aceptar todos los aspectos de su propuesta abiertamente; no suscriben explícitamente la tesis que sostiene que el reconocimiento de la obra consiste en un acto de ‘conferimiento’ de estatus artístico de facto sin mediar justificación alguna. Sus discursos no desean hacerse eco de tan audaz afirmación, en su lugar, recurren a diversas formas de aparente justificación; casi siempre un combinado de criterios que se juntan de manera casi aleatoria. Los discursos y textos que acompañan las obras de arte contemporáneo simulan justificaciones de asignación de valor y múltiples explicaciones, para evitar reconocer el carácter puramente arbitrario de sus preferencias y aceptar que la definición —y por tanto la valoración del arte— es una mera decisión. Al mismo tiempo la valoración está siempre presente en formas de competencia artística que se mantienen inalterables, prácticamente, desde el siglo XVIII; la inclusión en una gran exposición, la participación en bienales, documentas o encuentros artísticos internacionales, tanto como la cotización en el mercado, son prácticas que no ha modificado la radicalmente nueva propuesta del arte contemporáneo.

Las dos cuestiones que vertebran este trabajo son: en primer lugar, las consecuencias que tiene para una teoría de la evaluación del arte la supresión de todo criterio estético y, en segundo término, unido a lo anterior, la legitimidad —o no— de la separación radical entre el sentido clasificatorio o descriptivo de ‘arte’ y el sentido valorativo o estimativo al que suele asociarse.

En los dos primeros capítulos me voy a referir fundamentalmente a la situación del arte contemporáneo desde una característica que se ha alimentado claramente de una de las tendencias de la vanguardia del siglo XX: la creciente ausencia de lo estético como criterio de definición y valoración del arte. Analizaré las propuestas denominadas ‘conceptualistas’ de un modo general, en su desarrollo histórico y tal como se presentan en el presente.

En los capítulos tres y cuatro consideraré la Teoría Institucionalista de George Dickie y las teorías precursoras de Morris Weitz y Paul Ziff, en virtud del lugar central que desempeñan en el escenario de la estética contemporánea por tratarse de las teorías que de un modo más comprometido intentan legitimar todo el complejo conjunto de propuestas contemporáneas que reciben la denominación de ‘artísticas’. Se analizará en ese lugar algunas de las objeciones más interesantes que plantea Richard Wollheim a la exigencia institucionalista de separar radicalmente el sentido descriptivo del sentido valorativo de ‘arte’.

En el capítulo cinco analizaré la principal crítica que la concepción institucionalista del arte realiza contra la tradición: la crítica a la noción de ‘experiencia estética’ y a los conceptos de ‘desinterés’ y ‘distancia psíquica’ unidos a ella como experiencia específica de la apreciación artística.

Finalmente en el sexto capítulo mostraré la ausencia de una teoría de la evaluación del arte en los libros de George Dickie que prometían responder a estas cuestiones tan fundamentales.

Nueva situación del concepto 'obra de arte'

La pérdida del valor estético

A lo largo de la historia se ha intentado interpretar el fenómeno artístico a través de teorías que buscaron definir el arte; cada una de ellas, en la discusión con las otras, ha privilegiado algún rasgo de lo artístico en particular, con la confianza de poder llegar a una definición satisfactoria. Digamos que existe un supuesto básico en todas ellas y es que el arte es un fenómeno que, aunque complejo, se presta a una definición que logre dar cuenta de su peculiaridad. La novedad de la segunda mitad del siglo XX es que la definición del arte se ha vuelto ella misma un problema y la búsqueda no consiste en descubrir que cosa es el arte, sino en responder si es posible dar alguna definición de arte. La pregunta entonces es: ¿el concepto 'arte' se presta a una definición, o es por su peculiar naturaleza imposible de definir?

La ruptura con la tradición clásico-renacentista que comienza en los inicios del siglo XX, permite ingresar dentro de la categoría de lo artístico a objetos que antes no habían tenido ningún lugar en los museos: el arte prehistórico, primitivo y arcaico, las artes exóticas y decorativas, el arte de los niños y de los alienados, etcétera, obligando con ello, necesariamente, a una apertura del concepto tradicional 'arte'.

Este carácter fuertemente expansionista del arte moderno se combina con un segundo rasgo que consiste en la creciente importancia de la actividad reflexiva que acompaña las obras de arte y que revisten la forma de manifiestos o poéticas que llegan, en algunos casos, a confundirse con la obra misma; como ocurre por ejemplo con la emblemática obra del año 1913 del artista Kazimir Malevich *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (figura 1).

Respecto de esta obra, dice Malevich en su manifiesto Suprematista:¹

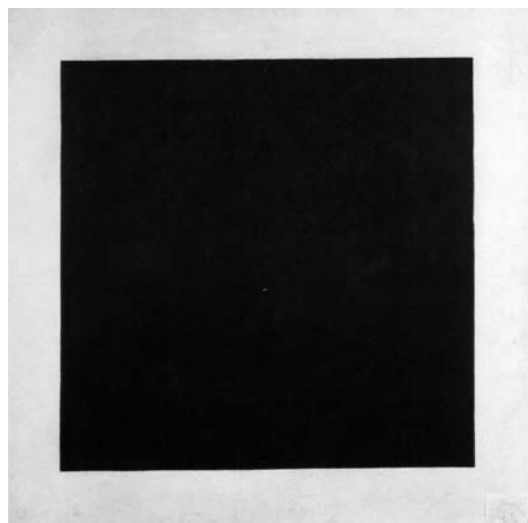
Cuando en 1913 a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: *Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco!* Y buscaban palabras *aplastantes* para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en

1 El manifiesto suprematista de Casimir Málevich se publicó en 1915, integrándose, cinco años más tarde a la obra teórica más importante de Malevich *El suprematismo como modelo de la no representación*.

el *cuadrado muerto* la imagen preferida de la *realidad*, la *objetividad real* y la *sensibilidad moral*... La crítica y el público consideraban a esta obra incomprensible y peligrosa... Pero no se podía esperar otra cosa. La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices... Ya no hay *imágenes de la realidad*, ya no hay representaciones ideales ¡No queda más que el desierto! Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no objetiva que todo lo penetra (De Micheli, 1985: 386).

Esta explicación se hace necesaria para la comprensión del ‘cuadrado’, obra que no puede interpretarse adecuadamente mediante la observación, solamente, y cuyas características meramente perceptivas no constituyen el aspecto más relevante. Su valor es de carácter conceptual; podría decirse que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es una de las primeras obras de Arte conceptual *avant la lettre*.

Figura 1. Kasimir Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, 1913



Fuente: <http://www.artchive.com/artchive/M/malevich/b_square.jpg.html>

Este rasgo del arte de vanguardia no es para nada representativo de las manifestaciones del arte moderno en su totalidad sino solo de una reducida parte, considerando que las cualidades estéticas —para cuya recepción es clave la observación— tienen un lugar central indudable en artistas tan diferentes como Matisse, Klee, Morandi, Gross, Kandinsky o Picasso, entre otros. Sin embargo, algunos autores han tomado la característica mencionada como definitoria del arte moderno, así lo hace Umberto Eco, quien describe a este fenómeno como el «empalidecimiento del valor estético frente al valor cultural abstracto» de la obra de arte. Según él, el arte de vanguardia hace prevalecer la poética por sobre

la obra misma y el proyecto intelectual por sobre el producto de dicho proyecto, en ese sentido afirma:

El irse articulando el arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, *la idea* de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado; y si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética —en el terreno crítico— como instrumento accesorio para penetrar cada vez mejor la naturaleza de la obra, hoy nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la «valoración» de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética (Eco, 1970: 128).

El ámbito de la poesía no es ajeno a este fenómeno; se ha sostenido que «Finnegans Wake» no es más que su propia poética, así como se ha dicho que Stéphane Mallarmé hace poesía para hablar de la poesía y de hecho, su «página en blanco» —donde manifiesta que efectivamente «el absoluto se vuelve inaccesible. Inexpresable»— podría pensarse como la contrapartida literaria del *Cuadrado negro* de Malevich. Dos décadas más tarde, John Cage presenta lo que podría ser el caso correspondiente en música: su famosa obra 4'33" que consiste en 4 minutos y 33 segundos de silencio. Es en este sentido que Pierre Bourdieu, con la intención de subrayar el carácter social de la producción de la obra de arte, señala en su libro *Las reglas del Arte*:

Jamás, sin duda, la irreductibilidad de la labor de producción simbólica al acto de fabricación material llevado a cabo por el artista se había manifestado de forma tan evidente como en la actualidad. La labor artística en su nueva definición hace que los artistas se vuelvan más tributarios que nunca de todo el acompañamiento de comentarios y de analistas que contribuyen directamente a la producción de la obra a través de la reflexión sobre un arte que a su vez incorpora a menudo una reflexión sobre el arte, y sobre una labor artística que comporta siempre una labor del artista sobre sí mismo (Bourdieu, 1995: 257).

Otro factor determinante en la progresiva separación de la concepción de objeto artístico y sus cualidades estético-expresivas lo constituye, sin duda, el caso de Marcel Duchamp y sus conocidos *ready-made*. Abandonando definitivamente la pintura a sus veinticinco años, Duchamp comienza a trabajar con objetos de uso corriente postulándolos como «obras de arte» o como un irónico «antiarte». Objetos manufacturados a los que excepcionalmente imprime alguna transformación y a los que la decisión del artista transforma casi mágicamente en objeto artístico. Su interés no es estético, sino de carácter intelectual. Como afirma Octavio Paz: «El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo

contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos» (Paz, 1990: 31).

Hay que señalar que lo que se vuelve determinante para el curso de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX es la «lectura» que de Duchamp hace la contemporaneidad, que instituye como obra de arte, sin más, aquello que Duchamp no presentó como tal sino como su opuesto. En una entrevista de 1966 en ocasión de la exposición retrospectiva en la Tate Gallery en homenaje a Duchamp, realizada por Otto Hahn y publicada en un número especial de *Art and Artist* dedicado a esta exposición, bajo el título «Passport n.º G255300», el entrevistador pregunta: «¿Cuál es la interpretación posible de la *Rueda de bicicleta*? (figura 2). ¿Cabe ver en ella la integración del movimiento en la obra de arte? ¿O un punto de partida fundamental, como los chinos que inventaron la rueda?»

La respuesta de Duchamp es: «Esa máquina no tiene propósito, a no ser el de librarme de la obra de arte. Se trataba de una fantasía. Yo no la llamé “obra de arte”. Quería acabar con la idea de crear obras de arte. ¿Por qué tendrían ellas que ser estáticas?»

Luego, ante la pregunta: «¿Y el libro de geometría expuesto a la intemperie? ¿Cabe decir que se trata de la idea de integrar el tiempo en el espacio? ¿Jugando con el término “geometría en el espacio” y el “tiempo”, lluvia o sol, cuya intervención transformaría el libro?», su respuesta es clara: «No. Como tampoco la idea de integrar el movimiento en la escultura. Solo se trataba de humor. Para denigrar la seriedad de un libro de principios» (Gough-Cooper y Caumont, 1993).

En esa misma dirección va la conocida manifestación de sorpresa de Marcel Duchamp a mediados de los sesenta —cuando se encontraba radicado en Estados Unidos—, al constatar que él, les había tirado el urinario a la cara para escandalizarlos y ahora resultaba que lo estimaban como estéticamente valioso.

Figura 2. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913



Fuente: <<http://www.flickr.com/photos/8449304@No4/sets/72157622944640739/detail/?page=8>>

La 'interpretación' de Arthur Danto

En el contexto del arte contemporáneo, a partir del fenómeno pop —*ready-mades* de Duchamp mediante— la pregunta planteada no solo por los teóricos es: ¿cómo se reconoce una obra de arte cuando sus cualidades perceptibles no alcanzan para distinguirla de un objeto de uso común; el paradigma de esta situación lo constituye la exposición de 1964 de Andy Warhol, en la Galería Stable donde exhibe un conjunto de cajas apiladas, conteniendo esponjas para lavar, bajo el nombre de *Brillo Box* (figura 3). «¿Qué hace la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay una diferencia perceptible entre ellos?», pregunta Arthur Danto (1997: 35).

Figura 3. *Brillo Box* de Andy Warhol, exhibida en 1964 en la Stable Gallery de Manhattan



Fuente: <<http://clickpoly.com/wallpapers/brillo-warhol.html>>

En su artículo «The Art World», que aparece en el mismo año de la exposición mencionada antes, Danto sostiene que una teoría del arte no solo explica la obra sino que «la hace posible»; nuevamente la legitimación de la obra de arte, como tal, se plantea como una elaboración de tipo conceptual, fundamentalmente. Una obra de arte está enmarcada en lo que él llama «una atmósfera de teoría», y ese contexto o atmósfera es creado por los cambios de prácticas y convenciones del arte, por las transformaciones estilísticas, la intención de los artistas, la apreciación de la crítica, y los demás elementos que conforman el «mundo del arte».² De esta manera señala:

distinguir las obras de arte de otras cosas no es sencillo, incluso para los que hablan una misma lengua, y en estos días no cualquiera podría tener conciencia de estar en el terreno del arte sin una teoría artística que se lo dijera. Y parte de la razón de esto descansa en el hecho de que ese terreno se constituye en artístico en virtud de teorías artísticas (Danto, 1964: 572).

2 La descripción que hace de esta situación Pierre Bourdieu es muy gráfica: «El artista que al escribir su nombre en un *ready-made*, le confiere un precio de mercado sin proporción con su costo de fabricación, debe su eficacia mágica a toda la lógica del campo que le reconoce y le autoriza; su acto no sería más que un gesto insensato o insignificante sin el universo de los oficinistas y de los creyentes que están dispuestos a producirlo como dotado de un sentido y de un valor, por referencia a toda la producción cuyo producto son sus categorías de percepción y de valoración» (*Las reglas del arte*, 1995: 256),

Danto considera el contexto legitimador que constituye la teoría, el requisito fundamental para el reconocimiento social y cultural del arte como tal; el arte mimético-naturalista está amparado en la teoría de la imitación (el autor la abrevia TI), desde sus primeros tiempos, mediante la concepción platónica de la obra de arte como ‘espejo’ del mundo, es decir como su mera réplica. A fines del siglo XIX y comienzos del XX, la pintura posimpresionista necesitó de otra teoría legitimadora; la teoría que dice que el arte imita la naturaleza (TI) excluye a Van Gogh, Gauguin y Cézanne del ‘mundo del arte’. Es entonces que, según Danto, se reemplaza la TI por la teoría de la realidad (a la que denomina TR). Esta nueva definición sostiene que una obra de arte es una realidad en sí misma, autosuficiente, y que por lo tanto vale por sí y no por aquello que representa. El cuadro posimpresionista es visto y aceptado como una nueva entidad ontológica y no una mera réplica facsimilar del mundo:

[...] *Los Comedores de papas* de Van Gogh [figura 4], en razón de ciertas deformaciones reconocibles se vuelven un no-facsimilar comedores de papas de carne y hueso; y en tanto que no imitación, tenía tanto derecho de ser considerado un objeto real como sus sujetos putativos. Por medio de esta teoría —TR—, las obras de arte reingresan en el corazón de las cosas del que había buscado excluirlas la teoría socrática —TI—: si ellas no eran *más* reales que las cosas fabricadas por el carpintero, no eran, en todo caso, *menos* reales tampoco. El posimpresionismo significó una victoria ontológica. De ese modo se incluye dentro de la clase «obra de arte», además del arte mimético, también el arte no naturalista e incluso el arte totalmente abstracto (Danto, 1964: 572).

Estas apreciaciones de Danto son, cuando menos, discutibles. Hay buenas razones para pensar que las teorías que acompañaron el arte mimético desde su comienzo hasta el final de su historia a comienzos del siglo XX, al menos en las versiones más interesantes y elaboradas, estaban muy lejos de sostener que el arte es una mera réplica del mundo. Ya Aristóteles, en la *Poética* sustituye el concepto de verdad o fidelidad con el mundo por el de ‘verosimilitud’; no es lo posible sino lo verosímil lo que tiene que buscarse en la poesía, es decir aquello convincente dentro de la estructura interna de la obra —realidad que como un ‘animal’ tiene su propia lógica de desarrollo y organización independientemente de la estructura de la realidad del mundo circundante.

Por otro lado, Karl Philipp Moritz en pleno siglo XVIII —momento histórico en el cual el gran protagonista es el arte mimético en el contexto del neoclasicismo— también se apartaba de la ingenua concepción platónica del arte como espejo del mundo, considerando el arte como entidad autosuficiente y valioso en y por sí mismo.³

La teoría de la imitación que cita Danto no es, entonces, la más interesante sino la más ingenua; lo que no es inocente es la elección de la misma, sin duda es funcional al objetivo del autor que consiste en la validación de las formas de arte

3 Me referiré más extensamente a la teoría de K. P. Moritz en el capítulo 2.

contemporáneo por los mismos mecanismos legitimadores, que han funcionado, según él, para el arte moderno.

Figura 4. Vincent Van Gogh, *Los comedores de papas*, 1885



Fuente: <<http://www.arts-wallpapers.com/artwallpapersbiz/Vincent-Van-Gogh-HD-Wallpapers/index.htm>>

En su artículo «De Addison a Kant. La estética moderna y el arte ejemplar», M. H. Abrams cita otro tipo de teoría, desarrollada en el siglo XVIII, que fundamenta el arte mimético en términos de ‘creación’ más que ‘réplica’, allí afirma:

La metáfora radical tanto en Moritz como en Kant es «crear», y, aplicada al arte en el siglo XVIII, este concepto tiene tres dimensiones de aplicación: el artista es un creador; su poder creativo reside en una facultad mental usualmente identificada como la imaginación; y la obra de arte resultante constituye una nueva creación, «un mundo propio» o una «segunda naturaleza» [...] En la teoría de la creación no es la obra de arte, sino el artista o el genio creativo, que es como Dios (por ejemplo, en su libertad frente a la constitución y leyes de ese mundo y en su poder de innovación radical u «originalidad»); la obra de arte es análoga al mundo creado por Dios; y la «imaginación creativa» tiende a reemplazar a la facultad de la razón como la más cercana aproximación humana al proceso de la divinidad (Abrams, 1991: 170).

Danto considera que la misma TR —que al ampliar el concepto “arte”, permitió aceptar como obras de arte las pinturas posimpresionistas— es la que en los años sesenta legitima el arte pop. La famosa ‘cama’ del artista pop Robert Rauschenberg (figura 5), es uno de los ejemplos utilizados por Danto en el artículo mencionado, para señalar la posibilidad de concebir una ‘cama’ como obra de

arte desde el momento en que el artista se desembaraza de la obligación de hacer réplicas del mundo, para dedicarse a crear objetos plenos de autonomía: desde allí, todo es posible; no solo el arte abstracto, sino que también cualquier objeto fabricado en serie y de uso corriente, puede ser arte.

Figura 5. Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955



Fuente: <<http://www.flickr.com/photos/sjonnie-van-der-kist/9281068059/sizes/h/in/photostream/>>

¿Qué es lo que distingue una obra de arte de un objeto de uso cualquiera? ¿Qué diferencia la cama de Rauschenberg de una cama común? No son sus cualidades perceptibles, por cierto, ya que ambas pueden ser idénticas; es una teoría la que configura un mundo del arte, en el cual es posible que las camas, las cajas de jabón o las latas de sopa, sean apreciadas y comercializadas como arte.⁴ Y no

4 Creo necesario señalar que el problema que se plantea en el arte a partir de la segunda mitad del siglo XX no es en absoluto similar al panorama de comienzos de siglo. La pintura

solamente se pierde la distinción inmediata de objeto de arte, sino que hasta la noción misma de ‘objeto’ deja de ser relevante; en el arte conceptual el fenómeno físico y sus cualidades estéticas no interesan ya. Esta nueva situación del arte, en el campo de las artes visuales particularmente, obliga a considerar a la teoría del arte excediendo lo estrictamente estético, particularmente vinculado a la experiencia perceptiva. Una obra de arte no existe en la percepción, sino en tanto es *entendida* como tal, lo cual implica siempre un acto *intencional*. No se trata de un objeto dado, sino de una estructura semiótica que se construye en y por la interpretación. Las obras de arte tradicionales también caen bajo esta concepción; el cuadro de Rembrandt *El jinete polaco* podría ser idéntico, en apariencia, a un objeto que fuese el resultado de una máquina que mediante centrifugación de pintura, aleatoriamente, pinta en una tela esa misma imagen. Uno sería la obra de arte de Rembrandt y el otro, aunque idéntico desde el punto de vista de sus características perceptibles, solo sería el resultado de la expulsión de pintura de una máquina, es decir un objeto cualquiera.⁵ Al igual que la ‘caja de jabón’, no se trata de dos interpretaciones diferentes sobre el mismo objeto sino que para Danto la diferencia es ontológica: se trata de dos entidades diferentes. La diferencia está dada por la ‘transfiguración’ que experimenta el objeto común cuando una Teoría le convierte en obra de arte y esa ganancia ontológica está dada por lo que él denomina el ‘es’ de la identificación artística:

Hay un «es» que figura, de manera predominante, en los enunciados concernientes a las obras de arte y que no es el «es» ni de la identidad ni de la predicación; ni tampoco el «es» de la existencia, de la identificación, ni algún «es» particular hecho para servir a un fin filosófico.

Nada menos, el «es» de uso común y dominado fácilmente por los niños, que nos muestran un círculo y un triángulo y a quien si preguntamos quién es él mismo y quién es su hermana, indicará el triángulo diciendo: «ese soy yo»; o para responder a mi pregunta, la persona que está a mi lado indica al hombre de púrpura y dice: «aquel es Lear»; o en el museo, yo indico, para enseñarle a mi compañero, una mancha en la pintura que se encuentra delante nuestro y digo: «esa salpicadura blanca es Ícaro». No queremos decir en esos ejemplos que cada cosa que indicamos tiene el lugar de, o representa a, aquello que el «es» dice ser, porque la palabra «Ícaro», tiene el lugar de, o representa, Ícaro, y por lo tanto yo no indicaré la palabra para decir, en el mismo sentido de *ser*: «este es Ícaro» (Danto, 1964: 574).

posimpresionista era rechazada en su época en nombre del ‘buen gusto’ y se le descalificaba como ‘mala pintura’, pero reconocible en todo momento como tal; los cuadros de Van Gogh podrían ser considerados ‘delirios de un loco’, pero no por ello menos identificables como cuadros, es decir, confundibles con cualquier otro objeto. La indiferenciación inmediata entre objeto artístico y objeto de uso es un fenómeno que comienza en la década de los sesenta con el arte pop y coloca al arte en una nueva situación, inédita y por tanto inequívoca con la situación de comienzos del siglo XX, aunque Danto quiera colocar todas las formas de arte moderno bajo el gran paraguas de la TR.

5 El ejemplo lo ofrece Danto (1981).

Este modo de explicar la peculiaridad del arte es similar a la que el autor maneja cuando habla del arte como ‘corporización del significado’ (Danto, 1997: 194) y la dificultad es la vaguedad e imprecisión. Por un lado, no explica cuál es el vínculo entre la Teoría en cuestión y el objeto que ella permite ‘bautizar’ como obra de arte. En cuanto a la teoría del ‘es’ de la identificación artística la vaguedad es evidente desde el momento que cualquier cosa, y no solamente el arte, es susceptible de interpretación, con lo cual esto no constituye un elemento identificatorio del arte. En esa medida, como lo señala Juan Fló, Danto:

nos enfrenta, así, con una disyuntiva teórica insoslayable: o adoptamos la solución de abandonar el arte a la decisión individual en cuanto juego idiosincrático que somos libres de realizar o no, al margen de reconocimientos sociales o corporativos, o aceptamos la mera situación de facto de una institución legitimadora. La primera solución fue esbozada por Danto solo en una ocasión [1964], pero es incompatible con el sustento del canon posmoderno, con la legitimación de la crítica y la curaduría de los grandes eventos, y con la propia práctica de la crítica de arte que Danto ejerce. La segunda, la institucionalista, no es asumida por el autor, pero es la única posibilidad consistente con las tesis más fuertes que él sostiene (Fló, 2002: 109).

La interpretación historicista del arte de Danto consiste no solamente en afirmar que toda forma de arte es hija de su tiempo, es decir que tal como él afirma, no todo es posible en cualquier momento histórico; su concepción de la historia está impregnada de la tesis progresiva de la historia. Danto elige la filosofía hegeliana como marco teórico para dar cuenta de la evolución del arte. Las cuestiones relativas al desarrollo histórico del arte constituye el tema principal de su artículo «The End of Art», publicado en 1984.⁶ Allí, Danto divide la historia del arte en dos períodos: el período del arte mimético hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX y el período del arte de vanguardia o moderno que se extiende a lo largo del siglo XX hasta la década de los sesenta. Para el primer período, Danto elige ahora —como lo hizo con la teoría platónica en «The Art World»— el modelo de Vasari; una paradigmática concepción clásico-renacentista, que explica el arte en términos de una evolución progresiva encaminada a la conquista del ilusionismo. Según sus palabras:

[...] el progreso en cuestión se ha planteado en gran parte en términos de duplicación óptica, en el sentido de que el pintor disponía de tecnologías cada vez más refinadas para suministrar experiencias visuales de efectos equivalentes a las proporcionadas por los objetos y escenas reales (Danto, 1986: 86).

Según Danto el modelo de progreso de toda la historia del arte debe ser otro, en el entendido de que el modelo vasariano deja afuera nada menos que

6 Este artículo apareció por primera vez en 1984 en *The Nation* y está incluido en su libro *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, que reúne nueve ensayos del autor en torno a los temas del arte y la interpretación, el arte y la filosofía y el arte y la conciencia histórica.

toda la creación artística del siglo XX. Es aquí dónde la doctrina hegeliana acude a su ayuda:

[...] si queremos pensar que el arte tiene un fin, no solo necesitamos una concepción lineal de la historia del arte, sino también una teoría del arte lo suficientemente general como para incluir otras representaciones además que ejemplifica la pintura ilusionista. La teoría de Hegel responde a todos estos requisitos. Supone la existencia de una genuina continuidad histórica e incluso una forma de progreso. El progreso en cuestión es una especie de progreso cognitivo, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición. Cuando se logra dicha cognición el arte deja de ser necesario (Danto, 1986: 107).

El arte es, para Hegel, un momento en el desarrollo del Espíritu; imprescindible en su historia pero no el más elevado sino el comienzo como una de las manifestaciones del Espíritu Absoluto, una manifestación sensible, no objetivable. La objetivación tendrá lugar con la religión, el modo que históricamente desplaza al arte del protagonismo en el proceso dialéctico hacia el conocimiento absoluto. A diferencia de lo que ocurre con el arte, en la religión los contenidos aparecen como trascendentes, es decir como realidades que no dependen de la subjetividad. Finalmente, en el estadio más alto y definitivo, luego del «periplo fatigoso del concepto», la Filosofía —es decir, la razón— otorga al espíritu conciencia de sí nuevamente y los contenidos que se muestran como productos del espíritu y no exteriores, logrando unir finitud con infinitud. En el momento en que se supera la fase inicial, en la que el arte cumplía el rol que señalamos —siguiendo el complicado juego dialéctico de contradicción y superación— el arte queda anulado, o tal como lo expresa Hegel, muere. No puede dar respuesta a las nuevas demandas que requiere la manifestación del Espíritu, el arte en esta nueva situación no cumple con sus requerimientos, pues la reflexión alcanzó a niveles de mayor exigencia. En ese sentido leemos en su *Estética*:

Aunque, bajo este aspecto, la dimensión sensible del arte no es casual, a la inversa, tampoco es la forma suprema de aprehender lo espiritualmente concreto. La forma superior frente a la representación a través de lo sensiblemente concreto es el pensamiento, que, si bien es abstracto en un sentido relativo, sin embargo, para ser verdadero y racional no puede ser unilateral, sino que ha de ser pensamiento concreto. La diferencia en la medida en que un determinado contenido tiene como forma adecuada la representación sensible del arte o, por el contrario, exige según su naturaleza una forma superior, más espiritual, se pone inmediatamente de manifiesto, por ejemplo, en la comparación de los dioses griegos con el Dios que se ofrece a nuestra representación /68/ en el cristianismo. El dios griego no es abstracto, sino que es individual y se halla cercano a la forma natural; el Dios cristiano también es una personalidad concreta, pero es tal como espiritualidad *pura*, y ha de ser sabido como *espíritu* y en el espíritu. Por ello, el elemento de su existencia es esencialmente el saber interior y no la forma natural externa, a través de la cual solo podría representarse imperfectamente y no según toda la profundidad de su concepto (Hegel, 1989, I: 67).

Volviendo a Danto, frente a la pregunta «¿en qué consiste la cognición a la que llega el arte?», él responde: «en el conocimiento de lo que el arte es». Esta es la razón por la cual la historia del arte se acaba con el advenimiento de su autoconciencia o el autoconocimiento; saber lo que el arte es, constituye, por decirlo así, la propia esencia del arte perseguida a lo largo de su historia con o sin conciencia de ello. El autoconocimiento coincide, por lo tanto, con su autorrealización y esto anuncia el ‘final del arte’. Danto afirma que

El arte es uno de esos estadios —en realidad, uno de los estadios finales, en el retorno del espíritu al espíritu a través del espíritu— pero es un estadio que debe ser superado en el doloroso ascenso hacia la redentora cognición final... Podemos interpretar la tesis de Hegel como una afirmación de que la historia filosófica del arte consiste en una progresiva disolución en su propia filosofía, como una demostración de que la autoteorización es una posibilidad legítima y una garantía de que hay algo cuya identidad consiste en la autocomprensión (Hegel, 1989, I: 110).

El momento culminante de la historia, entonces, estaría determinado por la aparición del arte pop. La aparición de objetos del tipo ‘cajas brillo’ es el síntoma de que el arte ha llegado a su ‘autoconocimiento’, es decir que se ha vuelto pensamiento de sí y por lo tanto su recorrido histórico ha terminado en la medida que ha cumplido con su objetivo. Ya no importan las cualidades sensibles del objeto de que se trate, y hasta se puede prescindir, incluso, de la condición material del objeto para la realización de una obra de arte. El arte ha devenido pura teoría, se ha disuelto en su ‘filosofía’, es por eso que puede afirmarse que ‘cualquier cosa puede ser arte’ en tanto su materialidad ya no es un aspecto relevante. Con esto se ingresa en lo que Danto define como el período pos-histórico, en el que no tiene sentido la discusión a cerca de si una dirección del arte es mejor que otra, desaparecen las narrativas —como él denomina a los manifiestos y poéticas— que caracterizaban la modernidad. Ahora existe una libertad irrestricta, que se expresa en la pluralidad de lenguajes que incluso un mismo artista puede transitar sin comprometerse doctrinariamente. Ilustra esto citando las palabras de Marx al describir el momento en el que todas las contradicciones sociales expresadas en la lucha de clases que constituye el motor de la historia, se hayan disuelto:

[...] allí nos cuenta Marx, uno podría ser cazador por la mañana, pescador por la tarde y crítico de la crítica por la noche. Tanto para Hegel como para Marx la vida pos-histórica será como una especie de «Club Mediterráneo» filosófico o como se dice vulgarmente será como el cielo, donde lo único que se puede hacer es —como dicen nuestros adolescentes— estar colgados (Hegel, 1989, I: 112).

Y en otro lugar, Danto cita las palabras de Warhol: «¿Cómo podría alguien decir que un estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista Pop, o un realista, sin sentir que ha perdido algo» (Danto, 1997: 37).

El uso que Danto hace de la doctrina hegeliana es muy discutible desde el punto de vista de su fidelidad a los aspectos centrales de la misma. De un modo algo arbitrario, toma de la Filosofía de Hegel solo algunos aspectos, dejando otros de lado, cuando se trata de elementos sustanciales de la propuesta de la *Fenomenología del Espíritu*. Pretendiendo que la noción de ‘fin del arte’ coincide con la profecía hegeliana, Danto «recorta» fragmentos de la teoría de Hegel y los yuxtapone a sus ideas-al modo de un *collage* teórico. Cuando Hegel habla del Fin del arte, lo hace en relación con el camino hacia el autoconocimiento, es verdad, pero no se trata de la autoconciencia del arte, como lo hace aparecer sorprendentemente Danto, sino del Espíritu o de la Idea. En ese ‘recorte’ que hace Danto de la totalidad a la que Hegel se refiere, apunta únicamente a la historia del arte o de la cultura, solo un aspecto de la realidad, lo cual vuelve su teoría significativamente distante de la radicalmente idealista visión totalizadora de Hegel. Por otro lado, el momento de mayor logro en la historia de la cultura según Hegel —el del arte clásico— en el que forma y contenido encuentran la mayor adecuación es el que constituye su fin, habiendo dado ya todo lo que podía dar en la consecución del conocimiento absoluto. Mientras que Danto, en una muy libre y paradójica interpretación de la propuesta hegeliana, sitúa al arte clásico griego en el inicio de la historia y por lo tanto, de algún modo en el escalón más bajo de la historia del arte en la búsqueda del autoconocimiento. No hay una genuina integración de su teoría con la doctrina hegeliana y mucho menos, una continuidad de pensamiento.⁷

A pesar de esta y otras objeciones que podrían interponerse a las tesis de Danto, debemos reconocer su lúcida consideración acerca del carácter emblemático de la obra de Warhol en la transformación radical que tuvo lugar en los primeros años sesenta; el suyo fue un diagnóstico certero respecto de la situación de las artes visuales en el escenario contemporáneo. Algo sustancial había cambiado, y se trataba, probablemente, de una ruptura de carácter mucho más dramático que la que provocaron las primeras vanguardias del siglo XX.

La desaparición de las narrativas, es decir de teorías que discutan acerca del estatus del arte y su definición, en el nuevo contexto en el cual todo, en principio, puede ser una obra de arte, genera una situación que deja desamparada la actividad crítica de arte con ella la búsqueda de fundamentos para la valoración. ¿Cuál sería el procedimiento en la asignación de valor a las obras de arte? Es un asunto central y a pesar de ello no encontramos una respuesta satisfactoria ni en el ámbito de la filosofía del arte ni en el de la crítica contemporánea.

En el escenario contemporáneo, el problema surge desde la estética, en el contexto de la discusión de la ‘definibilidad del arte’. Desde el artículo inaugural de Weitz de 1956 (al que nos referiremos con mayor detalle en el capítulo 2), la discusión a cerca de los criterios definientes de las obras de arte ha estado

7 Desarrollo esta idea más extensamente en mi trabajo «Arthur Danto: El ‘patch-work’ en la filosofía», Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar, *Papeles de Trabajo*, 1999.

presente en el debate filosófico hasta hoy y en consecuencia vinculada, directa o indirectamente, explícitamente o no, a la discusión sobre los criterios de valoración de las mismas. Con la aparición del arte pop en la década de los sesenta, y las tendencias conceptuales posteriores hacia la desmaterialización del arte, se abandonan todas las restricciones que imponían al arte las diferentes doctrinas que dominaron el arte moderno. No interesa ya la apariencia del objeto, incluso se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto, en la medida que puede ser indistinguible, desde el punto de vista sensible, de cualquier otro objeto extraartístico. La obra de arte entonces no es definible, y por lo tanto no es posible evaluarla en función de sus propiedades intrínsecas, ya que estas son inexistentes; una obra de arte es tal, por ser 'leída' así por el mundo del arte, es decir por su contexto.

Si desaparecen los criterios definitorios del arte, tampoco existirán criterios para su estimación en el juicio estético, como afirmé antes, y la ausencia de un tal criterio lo deja librado a la pura arbitrariedad. Lo que resulta interesante para la reflexión filosófica es que esta liquidación de criterios para la evaluación en el arte contemporáneo no constituye solo una situación de hecho, sino que cuenta con la legitimación de la teoría estética; la definición que hace Danto (1997) del arte, cuya denotación por quedar tan indeterminada y abierta, simplemente admite —aunque él no lo quiera aceptar y en cambio de manera mucho más consecuente la Teoría Institucionalista lo proclama abiertamente— las decisiones de facto del mundo del arte.

Frente a esta situación no podemos dejar de preguntarnos ¿cuál es el lugar de la valoración artística? (que sin duda sigue existiendo en la actividad de la crítica, la premiación de obras, su admisión en exposiciones internacionales, bienales y demás eventos, cotización en el mercado, etcétera) y fundamentalmente, ¿cómo es posible valorar en ausencia de todo criterio directriz que las teorías otorgan? Esto no parece tener una fácil solución en la medida en que toda forma de valoración debe ser argumentada, y en principio toda argumentación recae, como señalaba antes, en una teoría.

Seguramente en el contexto del arte contemporáneo, dadas las características de las obras señaladas más arriba, los criterios valorativos no podrán ser estéticos y su apreciación no descansará en nada parecido al 'buen gusto', noción desarrollada en el siglo XVIII pero ya muy devaluada en el arte moderno y completamente perimida en el contemporáneo, como la historia del arte moderno, ya que según Danto:

Donde una obra de arte puede consistir en cualquier objeto legitimado como arte, surge la pregunta: «por qué soy yo una obra de arte». Con esa pregunta terminó la historia del modernismo. Ha terminado porque el modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación y el gusto que definían la pintura en su pureza (Danto, 1997: 36).

El arte contemporáneo

El arte contemporáneo y la desmaterialización del arte

La denominación ‘arte contemporáneo’ comienza, a fines del siglo XX, a referirse a una forma particular de arte y no a formas artísticas que se realizan en el tiempo ‘presente’. ‘Contemporáneo’ —ahora sustantivado— es el arte que corresponde al período ‘poshistórico’, para usar la expresión de Arthur Danto quien, en su artículo «Después del fin del arte», caracteriza esta nueva situación de la manera siguiente:

Lo contemporáneo no se conservó mucho tiempo más con el sentido de lo «más reciente», y lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960. Incluso podría decirse, supongo, que parte del arte moderno continuó produciéndose (un arte que permaneció bajo la imperativa estilística del modernismo) pero no podría considerarse contemporáneo, excepto, nuevamente, en el sentido estrictamente temporal del término (Danto, 1997: 33).

Pero ha ocurrido que claramente a partir de los setenta la forma de arte ‘políticamente correcta’ y prácticamente la única aceptada en los eventos internacionales más prestigiosos, tales como la Documenta de Kassel, Bienal de Venecia, la Bienal de San Pablo y otros, es la del arte llamado en términos generales, ‘arte conceptual’, cuyo origen está, en lo más inmediato, en el artista conceptual Joseph Kosuth, para quien la única tarea para un artista de nuestro tiempo era «investigar la naturaleza del mismo arte»; (Kosuth, 1972 155) y más lejanamente en los *ready-mades* de Duchamp, a quien me referí en el capítulo anterior. Para el conceptualismo,

la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.⁸

Las diversas acepciones y prácticas del ‘conceptual’ —según Marchán Fiz— han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetivo) hacia la idea o, por lo menos hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico [...] Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada. El arte conceptual es la culminación de la *estética procesual*. Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético

8 «Paragraphs on conceptual art», *Artforum*, V/10, 1967: 80.

de constitución a favor del sintáctico formal, se interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte [...] Una nota común ha sido el proceso de autoconciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa, la atención al proceso de constitución más que a lo constituido, el análisis de los diferentes elementos sintácticos. El arte contemporáneo en general podría definirse como un *arte de reflexión* sobre sus propios datos (Marchan Fiz, 1986, 249).

La cultura contemporánea ha continuado una de las líneas que se manifiestan ya en el arte de vanguardia y que antes caractericé como antiestética, tomando a Malevich como ejemplo. Se acentúa fuertemente los aspectos reflexivos hasta el punto en que la presencia física de la obra se transforma en un accesorio o una excusa para decir algunas cosas de carácter teórico. El arte conceptual, prescinde de la necesidad del objeto artístico tradicional, instaurando un anti-objetualismo que consiste en el desplazamiento de la importancia del ‘objeto’ por el ‘proyecto’, novedad que ofrece no pocas dificultades a la teoría del arte y consecuentemente a los fundamentos para su valoración.

No es novedad que el aspecto conceptual ha estado siempre presente en la producción artística a lo largo de toda la historia. A comienzos del Renacimiento se hizo necesario resaltar esta intervención decisiva del pensamiento en la creación artística para distinguirla de la pura producción mecánica. En ese momento ‘arte’ refería a habilidades en general, próximas a las ciencias o artesanías en el sentido tradicional continuador del de τέχνη entre los griegos. A lo largo de todo el Renacimiento competirán el sentido de arte como ‘artesanía’ es decir como una operación casi exclusivamente sometida a reglas, con el concepto de arte como ciencia o arte liberal en el cual la actividad intelectual ocupa un lugar central. Los artistas y escritores de la época manifestaron con claridad su defensa del carácter liberal de las artes plásticas, cuya práctica se encontraba —por sus procedimientos y materiales— confundida con los oficios en general.

Así lo expresa Tatarkiewicz en su *Historia de la estética*:

Al comienzo la situación social de los artistas plásticos no era favorable. En Florencia y algunas otras ciudades existían los gremios, como forma de agrupación dominante. Los artistas plásticos no formaban un gremio independiente; los pintores estaban integrados en el de los médicos y boticarios —como en la Florencia de 1378— o en el de los bombasari (papeleros)— como en Bolonia. Los arquitectos y escultores formaban gremio junto con carpinteros y albañiles. En el siglo XV algunos lograron penetrar en los círculos de la burguesía, pero no dejan de ser casos excepcionales. La burguesía formaba una clase a la que un arquitecto o pintor no tenían prácticamente ningún acceso, y para salirse de la clase de los artesanos solo quedaba la opción de acercarse a los círculos cortesanos o bien a los científicos. Y fue precisamente por su ambición de elevar su posición social que los pintores y arquitectos empezaron a exigir que sus respectivas artes se incluyeran entre las artes liberales, más próximas a las ciencias que a la artesanía.

En cuanto a los más destacados arquitectos renacentistas, no pertenecían ya a los gremios, ni siquiera tenían una formación técnica sino

humanista. Prácticamente la arquitectura dejó de ser una profesión convirtiéndose en un oficio al que podían dedicarse personas de distintas profesiones: Brunelleschi fue orfebre, Bramante al principio ejerció de pintor, Alberti fue sobre todo escritor; ni Rafael ni Miguel Ángel, las dos figuras claves de la arquitectura renacentista, fueron arquitectos profesionales. Alberti, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel fueron al tiempo pintores, escultores, escritores y científicos, es decir no eran profesionales (Tatarkiewicz, 1991, III: 59).

Comienza a gestarse así una transformación que determinaría la aplicación y el uso de la noción ‘arte’ en lo sucesivo y tal como lo entendemos hoy. Lentamente se fue desarrollando en el mundo moderno una teoría del arte que diera respuesta a los nuevos planteos que surgían y que al mismo tiempo modificarían los modos de realización artística misma. La historia moderna pone de manifiesto la recíproca dependencia entre ‘arte’ y ‘teoría’.

No permitamos —afirmaba Gáurico en *De Sculptura*—, que nadie se acerque a la escultura a no ser que, además de tener destreza, sea muy inteligente. Nada hay sin cultura ni instrucción. En realidad, cuando hablamos de la cultura y de la instrucción, queremos referirnos al mejor conocimiento posible de esas disciplinas que los griegos llaman «matemáticas», la aritmética, la música y la geometría, sin las cuales nada puede ser realmente perfecto (Tatarkiewicz, 1991, III: 79).

Rafael, en una carta a Castiglione sostenía: «Así, le digo que para pintar una bella me sería preciso ver a varias bellas, con la condición de que V. S.^a se encontrase conmigo para seleccionar lo mejor. Mas habiendo escasez de buen juicio y de mujeres bellas, me sirvo de cierta idea que se viene a mi mente» (Tatarkiewicz, 1991, III: 152).

En el *Tratado de la pintura*, Leonardo Da Vinci expresa:

Estudia primero la ciencia, y a continuación la práctica que nace de esa ciencia [...] Triste del maestro cuya obra supera a su juicio; solo se eleva a la perfección del arte aquel cuya obra es superada por el juicio. Harás de modo que en cuanto a medidas y tamaños —sometidos a perspectiva— nada pase a la obra sin ser más bien considerado por la razón y los efectos naturales, siendo esta la vía de hacerte honrar a causa de tu arte. La pintura es un asunto de la mente. La pintura es de mayor discurso mental y de mayor artificio y maravilla que la escultura. Dos son las partes principales en las cuales se divide la pintura, a saber los lineamientos que circundan las figuras de los cuerpos imaginarios que se llaman diseño y, segundo, aquello que se llama sombra. Pero este diseño es de tanta excelencia que no solo busca las obras de natura, sino otras infinitas además de aquellas que natura hace. Y es el mismo que exige al escultor realizar simulacros con su ciencia, y a todas las artes manuales, por infinitas que fuesen, les enseña además su perfecta finalidad. Y por ello concluiremos que no es solo una ciencia, sino una deidad que por su nombre debe recordarse, la cual deidad reproduce todas las obras visibles que el sumo Dios ha hecho (Tatarkiewicz, 1991, III: 170).

«Yo respondo que se pinta con el cerebro y no con las manos», aseguraba Miguel Ángel en una carta a monseñor Aliotti. Y en su poema «LXXXIII» leemos: «El mejor de los artistas no tiene ni un concepto que un mármol no circunscriba dentro de sí con su exceso; solo esto es lo que logra la mano que obedece al intelecto» (Tatarkiewicz, 1991, III: 184).

A partir de este momento de reafirmación de la autonomía de lo artístico, el carácter reflexivo del arte y la intervención por tanto del concepto en su realización y apreciación no ha dejado de ser señalada por artistas y teóricos en numerosas ocasiones.

Lo que quiero señalar, dicho brevemente, es que el arte conceptual no agrega el elemento conceptual al arte, considerando que este siempre estuvo presente, sino que le despoja del elemento estético-expresivo al que había estado unido a lo largo de toda su historia y definía la especificidad de lo artístico en los diferentes lenguajes.

En el arte contemporáneo, lo conceptual, bajo la forma del predominio casi absoluto del proyecto, desplaza a lo periférico cualquier otro elemento de la obra, lo que se produce es algo más que un cambio de lenguaje. De este modo tiene lugar la gran ruptura histórica. En ese sentido, Juan Fló afirma:

Si, como es obvio, reconocemos que las obras de arte en toda su historia ponen en juego una interacción entre lo visual y lo conceptual, parecería que no es fácil marcar el momento en el cual ocurre un predominio de lo segundo. En realidad no se trata de una cuestión de magnitudes sino de relaciones: el arte conceptual parte de algunos proyectos que son diseñados de modo suficiente a nivel del pensamiento. Las artes visuales en toda su historia, salvo cuando se repite un modelo y se conoce de memoria cada paso de la realización, no pueden preformar la obra en el pensamiento y deben ir creándola a lo largo de su producción material, controlada visualmente y «descubierta» a lo largo de esa producción. Esta inversión de la secuencia causal no comporta un mero desplazamiento, sino una extrema ruptura que impone limitaciones muy severas. El concepto expresado de manera metafórica mediante realizaciones materiales visibles se enfrenta con una disyuntiva de hierro: o propone algo así como un simple retruécano, como un juego de ingenio [...] que controla y define la interpretación, o deja librado los sentidos de la obra a lo que pueda surgir en el infinito espacio de la subjetividad y las asociaciones del receptor (Fló, 2007: 78).

Esto conduce o bien a una banalización del arte o a una apertura mediante la cual todo individuo es capaz de hacer su propio arte. En cualquiera de los dos casos se da la paradójica situación de que el arte conceptual se vuelve la forma conceptualmente más pobre de arte. Y cualquiera de las dos situaciones volvería casi imposible la tarea de seleccionar entre un conjunto de obras y evaluar calidades procurando algún tipo de objetividad. Porque si se trata de calidades de tipo lógico-discursivo, el terreno será completamente cognoscitivo y por tanto ajeno al arte, si se sostiene una tesis radicalmente subjetiva, volvemos a quedarnos sin elementos de juicio que permitan expedirse acerca de calidades. Sin

embargo, y también paradójicamente, como ya hemos señalado, la tarea del crítico y la figura de las premiaciones de obras y artistas permanece hoy inalterada, tanto como su valoración en el mercado, que ha alcanzado en las últimas décadas cifras insólitas.

La obra de arte conceptual, carece, prácticamente, de interés estético-formal, y los soportes físicos no son más que un medio para sugerencias; signos que hacen reflexionar sobre otra cosa que no es la obra misma en su materialidad más elemental. Los documentos escritos, los catálogos y diferentes discursos que acompañan a la obra pasan a tener mayor importancia que la obra en cuestión. Un paso más en la dirección en la que apuntaba el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich. Pero un paso que es decisivo para renunciar totalmente al carácter material-perceptivo que ha dominado toda la historia de las artes visuales. Es el comienzo de la era de la tan referida ‘desmaterialización’ del arte, que da título a una de las obras más conocidas de Lucy Lippard —una de las pioneras del arte conceptual en Estados Unidos de Norteamérica— quien afirma:

A nivel práctico los artistas conceptuales ofrecían una mirada perspicaz sobre lo que se suponía que era el arte y el punto al que había llegado; en el extremo utópico, algunos trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo. El arte conceptual (o «arte ultraconceptual» como lo denominé al principio, para distinguirlo de la pintura y la escultura minimalista, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material. Para mí el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada [...] Se ha discutido mucho sobre lo que era/es el arte conceptual, sobre quién lo empezó y quién hizo qué, y cuando, cuáles eran y cuáles debían haber sido sus objetivos filosóficos y políticos. Yo estaba allí, pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de los demás. Y menos aún de las revisiones generales autorizadas de los que no estaban allí entonces. Por tanto me voy a citar mucho en este texto, puesto que yo sabía entonces sobre ello mucho más de lo que se ahora, a pesar de las ventajas que supone analizarlo retrospectivamente (Fló, 2007: 7-8).

Un hecho emblemático ilustra muy claramente la pérdida de importancia del objeto de arte en tanto entidad material. La 28.^a Bienal de San Pablo, realizada en 2008, consistió en una bienal de arte sin obras de arte. Ivo Mesquita, curador de la muestra, propuso una celebración en vacío, sin ninguna obra, convirtiendo el espacio más importante del edificio diseñado por Oscar Niemeyer, en un gran ámbito de reflexión. Ya en 1996, el tema de la bienal fue «la desmaterialización del arte en el final del milenio»; en 2008 parece haberse llevado a la práctica, en la propia exposición, ese concepto y su curador afirma en este sentido que «la bienal responde a un modelo de exposición del siglo XIX y estamos en el XXI. No creo que este modelo esté agotado, pero necesita una profunda revisión».

Esta breve declaración de Mesquita es particularmente relevante para el tema sobre el que reflexionamos; efectivamente la nueva situación del arte no se ha desprendido de las viejas estructuras tales como galerías, museos, exposiciones internacionales, concursos, etcétera, en cambio ha transformado sustancialmente los contenidos del arte de suerte que se genera así un estado de confusión en el cual toda forma de valoración se vuelve una tarea imposible, salvo aplicando la completa arbitrariedad.

Lucy Lippard pertenece a una tendencia dentro del arte contemporáneo-conceptual que ha querido imprimirle un carácter ideológico fuerte y le ha adjudicado la tarea de defender la causa de las minorías, y los más débiles, denunciar las injusticias sociales y las formas de violencia desde el poder de cualquier tipo. El arte se vuelve un llamado de atención sobre los diferentes abusos e injusticias. En ese sentido sostiene:

La época del arte conceptual, que fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura fue realmente contestataria, y las implicaciones democráticas que tiene esta frase resultan perfectamente adecuadas aunque nunca se hicieran realidad. «Imagina», nos exhortaba John Lennon. Y el poder de la imaginación estaba en el centro incluso en los intentos más burdos de escapar del confinamiento cultural, como lo expresó Robert Smithson, de los sacrosantos muros de marfil y las heroicas mitologías patriarcales con que se iniciaron los años sesenta. Liberados del *estatus* del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación. Mirando con perspectiva queda claro que podían haber corrido más, pero en el mundo artístico de finales de los años sesenta el arte conceptual me parecía ser la única carrera en la ciudad (Lippard, 2004: 7).

Desde otra perspectiva, y también en nombre de la desmaterialización del arte, se encuentra para el mismo fenómeno una explicación radicalmente opuesta. Una explicación, no carente de cinismo, que adjudican el valor del arte contemporáneo simplemente al éxito y particularmente el éxito en el mercado. Se considera valiosa la obra de Damien Hirst, por ejemplo, en la medida que sus animales en formol, su más reciente calavera incrustada en piedras preciosas y sus diversas instalaciones, se cotizan en el mercado internacional a precios que no solo no guardan relación con los costos de los materiales sino que tampoco con las habilidades desplegadas en la fabricación de tales obras. Su valor está precisamente en su valor, entendiéndolo por este meramente la cotización en el mercado que obedece exclusivamente a la especulación. Con relación a esto citamos nuevamente a Lippard:

Incluso en 1969, cuando nos imaginábamos que rodarían nuestras cabezas, yo sospeché que «el mundo del arte probablemente será capaz de absorber el arte conceptual como otro “movimiento” y no prestarle mucha atención; el *establishment* del arte depende tanto de los objetos que se pueden comprar y vender que no espero que haga mucho a favor de un arte que se opone a los sistemas imperantes» (esto sigue siendo válido en la

actualidad: el arte que es demasiado específico, el que llama a las cosas por su nombre, el que trata de política, un lugar o cualquier otra cosa, no es comercializable hasta que se abstrae, se generaliza, se difumina). En 1973 yo escribía con cierta desilusión en el «Post-scriptum» de *Six Years*:

Las esperanzas de que el ‘arte conceptual’ fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque ‘progresivo’ de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. En 1969 parecía [...] que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero, al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía por tanto que esos artistas quedarían liberados de la fuerza de la tiranía del *estatus* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto [...] el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista (Lippard, 2004: 27).

Obra de arte: ¿mercancía o ideología?

El arte conceptual no solamente es un lujo en la sociedad capitalista —como lo ha sido siempre, según sostiene Lippard— sino que manifiesta, ostensiblemente, como único valor, su inserción exitosa en el mercado y en la cultura contemporánea instaurándose como el paradigma hegemónico del arte y desplazando toda otra forma de arte que no corresponda al canon actual, como ocurre claramente con la pintura y la escultura por ejemplo.

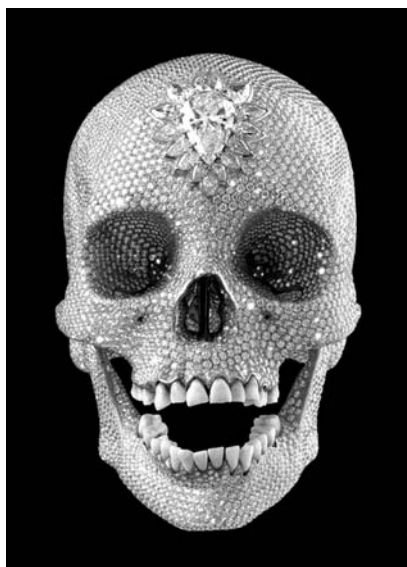
En 2008 Damien Hirst rompió un nuevo récord comercial transformándose en el primer artista que elimina los galeristas como intermediarios de sus transacciones comerciales. Doscientos millones de dólares fue el saldo final alcanzado por *For the Love of God* (la famosa calavera) el 16 de setiembre de 2008 en Sotheby’s. Este resultado estuvo muy por encima de las estimaciones previstas y no hace más que acrecentar la ya cuantiosa fortuna del artista más rico del Reino Unido, cuya fortuna se calcula en los mil millones de dólares. El récord mayor de la subasta lo marcó un mueble de oro y diamantes llamado *Unknow pleasures*, vendido en tres millones de dólares y también estuvieron presentes en la subasta los animales embalsamados en formaldehído y otras instalaciones de su autoría. «Me levanté esta mañana con los dientes expuestos al viento de la recesión —declaró en el *New York Times* el *manager* de Hirst, Frank Dunphy— pero salimos tan confiados como siempre», y uno de los encargados de la subasta afirmó que «Hirst es un artista global que puede desafiar las economías locales».⁹

9 Artículo de Carol Vogel, «Hirst’s Art Auction Attracts Plenty of Bidders, Despite Financial Turmoil» publicado en *New York Times* 15 de setiembre, de 2008.

Para el crítico Robert Hughes, las obras de Damien Hirst son piezas de *marketing*, «ingeniosas pero absurdas» y exageradamente sobrevaloradas como mercancías vulgares, por tratarse de objetos realizados con tan poco trabajo. Las obras de Hirst son, para el crítico australiano, meros íconos de lo que denomina «el arte como espectáculo». Sobre este acontecimiento afirma:

Hirst es básicamente un pirata, y su habilidad está en el modo en que logró embucar a mucha gente relacionada con el arte, desde personal de museos hasta millonarios en el mercado de Nueva York, que le otorgaron crédito a su originalidad y a la importancia de sus ideas. Esta habilidad manipuladora es su real éxito como artista. Actualmente la presencia de un Hirst en una colección es un signo seguro de embotamiento del gusto. ¿Qué persona sería podría querer esos *collages* de mariposas muertas que no son más que réplicas de la decoración victoriana? ¿Qué hay en esas vacías pinturas efectistas, versiones agrandadas de pseudoarte de domingo? ¿Quién puede mirar por un tiempo su pueril pintura de puntos *Briget Riley*, o las imitaciones de frascos de remedios en una estantería de farmacia? [...] su obra es simplista y sensacionalista, el boleto para coleccionistas *snoobs* [...] Donde veas Hirsts también verás pelotas de Jeff Koons, piedras garabateadas de Michael Basquiat, chistes pobres de Richard Prince y *pin-ups* de nurses e inevitablemente las últimas obras realistas de Warhol. Tales obras de arte están obligadas a colgarse juntas, en un uniforme mensaje de nuestra decadencia de fin de siglo.¹⁰

Figura 6. Damien Hirst, *Por el amor de Dios*, 2007



Fuente: <http://www.arts-wallpapers.com/2oth_century_art/damien_hirst/>

10 R. Hughes, «Day of the Dead», *The Guardian*, sábado 13 de setiembre de 2008.

Damien Hirst responde a Hughes, precisamente desde el único lenguaje que parece dominar: el del mercado: «Creo que Rembrandt, Velásquez y Goya, pensaban en los aspectos comerciales de su obra. Estoy haciendo lo que esos artistas harían si estuvieran vivos».¹¹

Y entre otras opiniones que aparecieron en la prensa con relación al acontecimiento resulta sugerente lo que escribe Germaine Greer, también desde un artículo periodístico:

Hughes dice estar asombrado de que la estatua de la Virgen Madre de Hirst de diez metros de altura tenga un valor de cinco millones de libras y sin embargo esté hecha por alguien «con tan pocas habilidades». Lo que es conmovedor sobre la desesperación de Hughes es que él piensa que los artistas aún hacen las cosas. Hubo una época en la cual Hirst realmente hizo obras de arte con sus propias manos. Una crítica más contundente de sus instalaciones podría ser que la factura de la artesanía exigidos por Hirst no es realmente muy buena. Los estantes y armarios en *Farmacia* (1992) eran descuidados y mal ajustados, pero aún así se vendieron por £ 11 m. La primera vez que vi a *Mother and Child Divided* (1993), con burbujas de gas adheridas a los cuerpos en descomposición de vacas y terneros, y le di un buen vistazo a la estructura de sus vitrinas, se erizó mi piel. Tuve la visión momentánea de todo el conjunto explotando, y arrojando a los espectadores chorros de formaldehído, fragmentos de cristal y una tormenta de partes de la vaca expelidas hacia ellos. Hirst es bastante franco sobre lo que no hace. No pinta sus triunfantemente vacías obras puntuales —las mejores pinturas de Damien Hirst son las pintadas por Rachel Howard. Su genio indiscutible consiste en lograr que la gente le compre. Damien Hirst es una marca, porque la forma de arte del siglo XXI es la comercialización. Para desarrollar una marca tan fuerte de algo tan notoriamente raído hay una razón enormemente creativa —incluso revolucionaria. Hirst sabe aún más. Los precios que su trabajo obtiene son las verificaciones de su argumento principal, no son el argumento. Nadie sabe mejor que Hirst que los consumidores de su trabajo son incapaces de llegar a ese punto. Su vaca muerta es un descendiente directo del becerro de oro.¹²

La propuesta del arte conceptual que en su mismo origen realizó Lucy Lippard, considerándolo una herramienta ideológica que podría tener incidencia social, es seguida por una propuesta artística que tiene una presencia fuerte en Latinoamérica. El arte conceptual latinoamericano defiende, en la misma línea que Lippard, el carácter de compromiso social y político del arte. Su concepción ideológica, desde este punto de vista, difiere radicalmente del tipo de arte conceptual que al estilo de Damien Hirst o Jeff Koons tiene éxito en los centros hegemónicos. Lo curioso de esto es que son idénticos e indiscernibles unos y otros, en las formas de arte que ostentan y los lenguajes que utilizan: instalaciones, performances, el video-arte y otros. No solo realizan el mismo tipo de

11 D. Hirst, «Hirst his back at Aussie critic», *Sydney Morning Herald*, 9 de setiembre de 2008.

12 G. Germaine, «Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don't get», *The Guardian*, 22 de setiembre de 2008.

obras, sino que comparten los espacios de participación en eventos de reconocimiento global, los que normalmente tienen lugar precisamente en los centros culturales llamados ‘hegemónicos’ (que siguen siendo espacios de legitimación en los mismos lugares desde hace casi un siglo).

Uno de sus principales teóricos de la línea latinoamericanista es el artista y teórico Luis Camnitzer, uruguayo nacido en Alemania y residente en Estados Unidos de Norteamérica desde 1964. En una publicación reciente, afirma —autobiográficamente— que siendo estudiante en la década de los cincuenta encontró que el modo de verse el arte desde las circunstancias que se vivían en Latinoamérica necesitaban ser revisadas, para escapar a los modos complacientes de presentarse el arte global y el entonces llamado ‘americanista’. Curiosamente fue la aparición del movimiento guerrillero de los «Tupamaros», lo que, según indica, le ayudó a ver las cosas de un modo diferente. Afirmando que sus operaciones constituían una forma válida de arte, empezó a considerar que las diferencias establecidas entre las distintas actividades de los hombres resultaban artificiosas. En 1969, en un artículo publicado en el semanario *Marcha* de Montevideo, llamado «Arte colonial contemporáneo» afirmaba:

La guerrilla urbana funciona en condiciones muy parecidas a las que se enfrenta el artista tradicional en el momento de producir una obra. Hay un objetivo común: comunicar un mensaje y, al mismo tiempo, cambiar con el proceso las condiciones en las que se encuentra el público. Se da una búsqueda similar para tratar de encontrar la cantidad exacta de originalidad que, empleando lo conocido como trasfondo, permita acentuar el mensaje hasta la notoriedad para hacerlo efectivo, en ocasiones apuntando a lo desconocido. Pero, al ir del objeto a la situación, de la legalidad elitista a la subversión, aparece la necesidad de encontrar un mínimo estímulo con un máximo efecto: un efecto que a través de su impacto, justifique el riesgo y pague por él. Durante ciertos períodos históricos, el nivel del objeto significa afrontar y crear misterios. El nivel de las situaciones, en ese caso, significa el cambio de la estructura social (Alberro, Stimson, Costa, *et al.*, 1999: 228).

El arte es considerado así, como una práctica que se confunde con otras que intentan dar respuesta a la situación del presente en las diferentes situaciones e historias locales de los hombres.

Todas estas preocupaciones —afirma Camnitzer— se me hicieron muy importantes a partir de 1966 y me llevaron a buscar estrategias conceptualistas en mi propia obra. Alrededor de 1968, coincidiendo pero no como consecuencia de las agitaciones estudiantiles y de las marchas contra la guerra de Vietnam, la presión de los teóricos de arte y de las galerías fue tomando fuerza para agrupar todas las manifestaciones conceptualistas en lo que se empezó a llamar arte conceptual. Alguno de los temas, como el desafío a las instituciones y la desmaterialización, coincidieron con nuestra obra. Fue importante entonces dilucidar las diferencias tanto ideológicas como formales (que sí existían) entre lo que hacía mi generación de artistas latinoamericanos y lo que estaba siendo producido en los centros hegemónicos y dando forma a la cultura hegemónica (Camnitzer, 2008: 16).

A pesar de lo que afirma Camnitzer y como señalé antes, es prácticamente imposible ver diferencias significativas entre esas formas de arte contemporáneo que él llama hegemónicas y las localistas. Lo que se presenta como dos mundos claramente diferenciables, no aparece así más que en el proyecto, a través del cual se pretende otorgar cierta legitimidad al arte conceptual latinoamericano sobre la base de presentarlo como un arte comprometido social y políticamente, y cuya propuesta intenta incidir de algún modo en la realidad; finalmente y en el terreno de los hechos, de esto no queda más que el programa. Para constatar esto, alcanza con asistir a las diferentes exposiciones que se presentan en nuestra ciudad o en cualquier otra de Latinoamérica, leer los catálogos y textos curatoriales de estas propuestas y compararlas con aquellas que se desarrollan en los centros llamados ‘hegemónicos’. Seguramente no encontraremos tiburones disecados en formol y mucho menos calaveras de oro con incrustaciones de diamantes, en nuestros periféricos y mucho más pobres escenarios, pero sí, y con mucha frecuencia, cosas muy parecidas a los más económicos y simpáticos muñecos inflables de Jeff Koons, por ejemplo. Nuestro arte conceptual, entonces, no es más que una réplica —deslucida y más pobre, si se quiere— del modelo de arte de los grandes centros; y los mentados efectos políticos solo aparecen en los discursos que le acompañan, cuya búsqueda de legitimación de la obra desde la perspectiva de la denuncia política o social, recurre a ciertos tópicos recurrentes, entre los que se encuentra la defensa de las causas de las minorías de todo tipo, de los más débiles, o la manifestación de los localismos. Temas que, paradójicamente, también están presente en el discurso artístico contemporáneo de los grandes centros del hemisferio norte. Si se atiende al estilo de escritura que se utiliza en los textos curatoriales o en las obras mismas, la jerga en uso, utilizada en ambos mundos —hegemónico y periférico— es indiscernible. Al respecto señala el filósofo Alejandro García Düttmann:

A mí lo que me llama la atención [...] —me estoy refiriendo a esa manera de hablar sobre el arte, sobre todo de Europa o de Estados Unidos— es la importancia que tiene cierta jerga filosófica. Hay palabras clave que se utilizan como fetiches: lo nómada, el rizoma, el otro y la alteridad, lo transversal y lo no jerárquico, el acontecimiento. Una idea mía sería la de reescribir *La jerga de la autenticidad* de Adorno, pero respecto al mundo del arte. Hay una autocelebración del mundo del arte en esa jerga y ahí donde pretende abrirse es más bien bastante cerrado, y no va muy lejos. Vengo de la Bienal de música contemporánea [...] lo que me llamó la atención es la manera cómo se tratan entre ellos, paradigmática de la relación entre artistas: a cada uno le parece que lo que está haciendo el otro es «interesante», pero lo que no hace ninguno jamás es meterse con la obra del otro, decirle, «lo que estás haciendo no tiene sentido y es muy malo». Hay una especie de respeto pero es menos que respeto, hay una palabra mágica que no significa nada. Pero ese mundo de arte organizado, ese mundo de las

bienales funciona solamente porque existe ese tipo de relación y lo que se ha perdido es una mirada crítica dentro del mundo del arte.¹³

Volviendo al centro de la cuestión que nos ocupa, es fácil notar la dificultad que comporta para la valoración, esta forma de arte en la que se borran todas las fronteras y con ello toda posibilidad de criterios que a partir de cierta delimitación puedan aplicarse. Sin objeto definido, no es posible pensar, ni remotamente, en criterios objetivos de valoración; si la valoración del arte es problemática en un mundo de manifestaciones artísticas acotadas y fácilmente reconocibles, se vuelve imposible en circunstancias en las que el objeto carece de cualquier tipo de especificidad. A lo largo de la historia, las diferentes teorías del arte discutieron acerca de las características definientes del arte, fundamentalmente enfocados en los criterios para la asignación de valor. Hoy, no hay lugar para dicha discusión; el debate carece de sentido debido a la nueva perspectiva según la cual, en principio, «todo puede ser arte» y no hay por qué defender unos criterios frente a otros, todo puede coexistir en el mismo plano de igualdad: El cuadro de caballete, la caja de jabón en polvo, la virgen románica, un puente envuelto con papel o una vaca en formol; hasta la ausencia del arte, el puro vacío, puede ser arte igualmente legítimo.

Al desaparecer la especificidad de los lenguajes, como señalé antes, desaparece también la posibilidad de definir criterios de validación; y si el valor de la hibridación está en la novedad, ello podría funcionar de ese modo en un principio, con las primeras experiencias a mediados del siglo XX, pero sesenta años después, al haber perdido el carácter de novedad, ese criterio queda descartado.

En la práctica se sigue haciendo uso de las formas de valoración y juicio sobre las obras del mismo modo que desde el siglo XVIII. Se eligen selectivamente obras para las bienales, para premiación en concursos nacionales e internacionales, la actividad de la crítica de arte sigue siendo una institución inmodificada y la comercialización del arte sigue atada a la fluctuación de cotizaciones que impone el mercado, en las que pueden intervenir diferentes factores pero que indudablemente presuponen una adjudicación de valor que requiere de un discurso justificatorio en todos los casos. Este discurso, que indefectiblemente acompaña todas las formas de valoración que perviven en el arte contemporáneo como herencia inmodificada de las formas tradicionales, adecuado cuando se trata de obra de arte del pasado, pero incongruente con la situación contemporánea que excluye toda forma de teorización con carácter laudatorio en lo que tiene que ver con la definición de lo que el arte es. De esta manera el discurso de los críticos se ha transformado —jerga mediante— en un discurso casi vacío de contenido que solamente hace acto de presencia, bajo la forma aparente de una justificación meditada.

En el terreno de la filosofía, la búsqueda de legitimación del arte contemporáneo que representa la Teoría Institucionalista de George Dickie —la más

13 Extraído de una entrevista realizada al filósofo por Andrea Carriquiry y Gabriel Lagos, *La diaria*, Montevideo, 12 de junio de 2009.

coherente con este estado de cosas— eligió un camino que desde los críticos del arte, los galeristas y demás representantes de ese mundo, no es aceptable por ser ‘políticamente incorrecta’, al prescindir de todo criterio fuera de la decisión arbitraria de algunos agentes del mundo del arte. Esto es lo que hace de esa teoría la más adecuada en la situación del arte contemporáneo. De hecho su inspiración obedece fundamentalmente, a la nueva situación de las artes visuales y sostiene que el arte, es aquello que la institución define como tal, sin más. Como sostiene Juan Fló,

[...] la teoría que le ofrece el blindaje al arte contemporáneo es muy difícil que pueda ser asumida para defender ese arte. Esto es así porque la justificación en términos de puro poder no ha ganado a la sociedad como lo ha hecho la respetabilidad del arte contemporáneo. No todos los que respetan el poder creen que lo respetan simplemente porque es el poder. En general se inventan razones para ello. Conservarlo, por lo tanto, requiere no confesar la adhesión a una doctrina que define el arte como una prerrogativa del poder. El arte contemporáneo es pues un institucionalismo práctico que no puede confesar su teoría (Fló, 2007: 55).

Indefinibilidad y valor del arte

'Arte' como concepto abierto: Morris Weitz

En el texto inaugural *El rol de la teoría en estética* (1956), Morris Weitz enfoca la cuestión de la definibilidad del arte para argumentar en contra de la capacidad de la teoría estética de dar respuesta satisfactoria a este problema. Adopta el enfoque de la filosofía analítica, particularmente orientada hacia el análisis del lenguaje; explícitamente influenciado por el pensamiento del filósofo Ludwig Wittgenstein, Weitz prescinde en el desarrollo de su tesis de toda consideración histórica con relación al tema del arte. Queda oculta, por tanto, la verdadera motivación de una reflexión de esta naturaleza; la pregunta por la definición del arte con el carácter acuciante que comienza a tener en la segunda mitad del siglo XX, obedece sustancialmente a los dramáticos acontecimientos que ocurren a lo largo del siglo. Las rápidas transformaciones y la peculiar situación en la que el proceso del arte moderno deja —particularmente en el terreno de las artes plásticas— al objeto artístico, cuyo reconocimiento no es ya inmediatamente evidente debido a la consagración como 'obra de arte' de objetos que hasta ese momento era imposible considerar como tales.

Según Weitz, la indefinibilidad obedece al carácter 'abierto' del concepto 'arte'. La tesis que defiende consiste en que partiendo de una determinada concepción de definición —que se expresa en «la afirmación de las propiedades necesarias y suficientes de lo que está siendo definido, donde la afirmación pretende ser una propuesta, verdadera o falsa, a cerca de la esencia del arte que lo caracteriza y distingue de todo lo demás»— definir 'arte' es una empresa que se vuelve imposible.

A lo largo de la historia de la teoría estética ha habido innumerables intentos por definir al arte destacando unos rasgos unos, como relevantes y definatorios de lo artístico, y otros negando a los anteriores y señalando como relevantes otro tipo de características definatorias. Señalando la insuficiencia de tales definiciones, Weitz cita ejemplos concretos en los cuales al poner la atención en un rasgo definatorio de arte necesariamente quedan fuera de la definición algunos objetos que incluiríamos dentro de la categoría de artísticos, y a la inversa puede ocurrir que algunos intentos de definir el arte enumeren una serie de condiciones necesarias y suficientes que por ser tan amplias abarquen objetos que no admitiríamos dentro de la clase de objeto artístico. Por otra parte, realiza una segunda observación a las definiciones de este tipo. Según vimos al principio, una verdadera definición

consistiría en una propuesta que debería ser o bien verdadera o bien falsa. La pregunta que formula Weitz refiriéndose a las teorías anteriores, es:

Si son ellas empíricas y abiertas a verificación o falsación... ¿qué confirmaría o refutaría la teoría de que el arte es forma significativa o encarnación de emoción o síntesis creativa de imágenes? No parece existir la posibilidad de probar empíricamente ninguna de estas tesis.

Weitz piensa que son más bien «definiciones honoríficas», que verdaderas definiciones, es decir que en lugar de tener en cuenta cuáles son las condiciones necesarias y suficientes que definan la esencia del arte, se eligen algunas condiciones para la aplicación del concepto 'arte'. El núcleo de su tesis, partiendo de la crítica de las teorías tradicionales que considera circulares, incompletas, indemostrables y pseudofácticas es el siguiente:

[...] la teoría estética es lógicamente un vano intento de definir lo que no puede ser definido, de establecer, las propiedades necesarias y suficientes de aquello que no tiene propiedades necesarias y suficientes, de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su uso revela y requiere su apertura (Weitz, 1956: 28).

Siguiendo con la propuesta de Weitz, lo que él sugiere es cambiar la pregunta y sustituir ¿qué es el arte? por ¿qué tipo de concepto es 'arte'?

Apela, para explicar esta distinción y la decisión de utilizar la segunda fórmula, a la filosofía del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*: Si bien no existe la posibilidad de definir el arte en término de condiciones necesarias y suficientes, existen para Weitz ciertos «criterios de reconocimiento». Para explicar en qué consisten hace uso nuevamente de la filosofía de Wittgenstein y toma de él el concepto de 'juego', por tratarse también este de un concepto abierto. Es decir cuyas posibilidades de aplicación son enmendables y corregibles. Por oposición a un concepto cerrado para el cual pueden ser establecidas las propiedades necesarias y suficientes.

Según la tesis de Weitz, entonces, 'arte', no solamente es un concepto abierto sino una clase de concepto abierto cuya lógica de apertura es diferente de otros conceptos abiertos, por ejemplo los conceptos de las ciencias naturales, donde las referencias son estables y por lo tanto fácilmente identificables. El concepto 'arte' es doblemente abierto, como lo señala Juan Fló, ya que

no solo es abierto su sentido sino también su referencia, al tratarse de un objeto de producción humana que permanentemente está inventando nuevas entidades. Así podemos inferir de Weitz que el concepto 'arte' es meramente una convención lingüística y que, precisamente, en esta 'convencionalidad' reside su carácter de indefinible (Fló, 2002: 100).

Veamos cómo ilustra Weitz el carácter expansivo del concepto 'arte', con ejemplos extraídos de un subconcepto: la novela:

¿Es *USA* de Dos Passos una novela? ¿Es *To the lighthouse* de Virginia Wolf una novela? ¿Es *Finnegan's Wake* de Joyce una novela? De acuerdo con el punto de vista tradicional estos son interpretados como problemas

fácticos a los cuales se responde sí o no de acuerdo con la presencia o ausencia de propiedades definientes. Pero ciertamente no es ese el modo como se responde a esas preguntas... lo que está en juego no es un análisis factual al que conciernan las propiedades necesarias y suficientes, sino una decisión como la de si la obra en examen es similar en algunos aspectos a otras obras ya llamadas novelas, y en consecuencia garantiza la extensión del concepto para cubrir el caso nuevo.

Esta decisión refiere a ciertas similitudes «en algunos aspectos» que permiten la inclusión de la obra en la clase de la que se trate, pero en ningún momento Weitz distingue entre similitudes «relevantes» y «no relevantes» y esto constituye un problema evidente. En principio cualquier cosa es semejante a cualquier otra en algún aspecto, por lo por ejemplo en que ambos sean «objetos», pero no parece razonable afirmar que cualquier tipo de semejanza legitima la extensión de la denotación del concepto «arte» o cualquiera de sus subconceptos, como por ejemplo «novela». De hecho, como veremos más adelante, Weitz intenta solucionar esto apelando a los llamados ‘criterios de reconocimiento’. Pero en la descripción de la lógica de apertura del concepto arte no agrega nada más a la firme convicción que solo se trata de una decisión de facto lo que interviene en la aceptación de una nueva obra que

[...] es como las novelas reconocidas A, B, C..., en algunos aspectos pero no es como ellas en otros. Pero entonces tampoco B y C eran semejantes a A en algunos aspectos, cuando se decidió extender a B y C el concepto aplicado a A. A causa de que la obra $N+1$ (la nueva obra integrada) es como A, B, C... N en ciertos aspectos —tiene hebras de semejanzas con ellas— el concepto es extendido y se engendra una nueva fase de la novela... el veredicto se dirige a la elección de si extendemos o no nuestro conjunto de condiciones para la aplicación del concepto (Weitz, 1956: 32).

La afirmación de que el reconocimiento del arte se realiza mediante un procedimiento de decisión vuelve a esta teoría precursora de la Teoría Institucionalista —a la que me referiré, en detalle, más adelante—; se trata de una tesis de carácter fuertemente ‘contextual’, propuesta por George Dickie que sostiene que es solo la red de relaciones culturales que envuelven al objeto artístico, lo que le otorga su estatus de ‘obra de arte’. Una ‘caja de jabón’ es una obra de arte en el museo; en el depósito de un supermercado es un objeto de uso, sin que los distinguan ningún elemento estético-perceptivo.

La pregunta que legítimamente podemos hacernos frente a las tesis de Weitz, es: ¿realmente estas teorías tradicionales pretendían ser definiciones del arte preocupadas de no dejar fuera ningún objeto artístico y al mismo tiempo lo suficientemente precisas para no abarcar nada más que los objetos artísticos? La pregunta es pertinente porque resulta claro que el interés teórico por la definición del arte es una preocupación que reviste características singulares en el contexto del arte contemporáneo, en la medida que las características de sus objetos no solamente son muy diferentes a las del pasado, sino que se confunden con los objetos comunes y ese es el principal obstáculo, como ya vimos antes.

Esto quiere decir que la pregunta «¿qué es el arte?» no significa lo mismo para un filósofo del siglo XIX o comienzos del siglo XX, que para Weitz y sus contemporáneos. La fórmula es la misma pero su contenido real es completamente diferente. En el caso de las teorías contemporáneas, lo que está en juego es la necesidad, en última instancia, y aunque Weitz no lo haga explícito en ningún momento, de dar cuenta de fenómenos nuevos en el campo de las artes, que parecen no tener nada en común con lo que hasta comienzos del siglo XX se conocía como ‘objeto artístico’. A partir de que un simple objeto manufacturado, fabricado en serie se transforma en objeto de arte —con todas las consecuencias para el mundo del arte que esto desencadena—, la pregunta «¿qué es el arte?» refiere a esta distinción cuando —como señalaba Danto— no es inmediatamente perceptible.

La necesidad de dar cuenta de criterios claros para diferenciar el objeto artístico de un objeto común es lo que se preguntan hoy los filósofos contemporáneos, no así los teóricos anteriores, por esto las respuestas van a ser inevitablemente diferentes, debido a la diferencia de contextos culturales más que a la falta de rigor de análisis lógico, como lo presenta Weitz. Las diferentes teorías que acompañan al arte hasta la mitad del siglo XX, se proponen dar cuenta del valor específico que se encuentra en objetos que son reconocidos como artísticos con toda evidencia por cualquiera que viva en ese medio cultural, no la dilucidación de su concepto en términos lógico-lingüísticos, porque lo que está en juego no es un problema semántico.

Si bien es indiscutible el carácter problemático que presenta el concepto arte, y su resistencia a ser definido según un conjunto acotado de características necesarias y suficientes —lo que frustraría necesariamente todo intento de lograrlo—, Weitz no está dispuesto a admitir, sin más, que las teorías tradicionales estéticas no hayan significado ningún avance y no hayan aportado absolutamente nada a la discusión a cerca de lo qué es el arte, a pesar que al comienzo del artículo las describe como «un vano intento de definir lo indefinible». El innegable valor de estas teorías va a ser reconocido por él mismo al final de este texto, donde, de un modo algo contradictorio, afirma que cada una de ellas representa un logro en la aproximación al problema, porque destaca un aspecto nuevo del arte, no visto o considerado adecuadamente antes. El hecho de destacar el aspecto ‘formal’ del arte, independientemente del contenido, de las obras de arte mediante la llamada ‘forma significante’ como lo hace la teoría de Roger Fry y Clive Bell, fue un logro interesantísimo dentro de su contexto histórico, y aún hoy resultan esclarecedoras algunas de sus apreciaciones en la medida en que toman en cuenta aspectos de la actividad artística que si bien no constituyen una definición en el modo que Weitz exige, colaboran en su comprensión y así lo reconoce el autor en el pasaje mencionado antes:

En cada una de las grandes teorías del arte, ya sea que las entendamos correctamente como definiciones honoríficas o las aceptemos incorrectamente como definiciones reales, lo que tiene mayor importancia son las

razones propuestas en la discusión por la teoría, esto es, las razones dadas por los criterios de excelencia y evaluación preferidos o elegidos. Este eterno debate sobre los criterios de evaluación es lo que constituye a la historia de la teoría estética en un estudio tan importante. El valor de cada una de estas teorías reside en su intento de establecer y justificar ciertos criterios que son o desdenados o falseados por teorías anteriores. Veamos otra vez la teoría de Bell-Fry. Es obvio que la afirmación «El arte es forma significativa» no puede ser aceptada como una definición real y verdadera del arte; y lo más cierto es que realmente funciona en su estética como una redefinición del arte en términos de la condición seleccionada de forma significativa. Pero lo que le da su importancia estética es lo que yace detrás de la fórmula: en un tiempo en que los elementos representacionales y literarios han devenido supremos en pintura (Weitz, 1956: 33).

En esta apreciación quedan atenuadas de un modo significativo las críticas que parecían muy terminantes respecto de las teorías estéticas y su inviabilidad, de toda la primera parte del artículo. El punto de inflexión en el texto de Weitz, en el cual comienza a reconocer el valor que tienen esas teorías, coincide, significativamente, con la consideración de los dos usos que frecuentemente se hacen del concepto de 'arte': el uso descriptivo y el uso valorativo.

De este modo, el papel de la teoría —afirma— no es el de definir nada, sino el de usar la forma definicional, casi epigramáticamente, para puntualizar la recomendación decisiva de dirigir nuevamente nuestra atención a los elementos plásticos en pintura (Weitz, 1956: 35).

Es decir que cada teoría tiene el valor de llamar la atención sobre un aspecto que no ha sido visto antes y que explica su peculiar valor y ese es el asunto que considero debe destacarse. Aparece allí, como un problema a resolver, la confusión que suele darse entre dos niveles de interpretación y por lo tanto, dos usos del término 'arte': el uso descriptivo y el uso valorativo. Al sostener que no hay ninguna definición posible de 'arte' por tratarse de un concepto abierto y en tanto tal no encontrar ningún conjunto de propiedades necesarias y suficientes para definir 'obra de arte' es decir ningún rasgo presente en todas y cada uno de los objetos llamados artísticos, expresiones como «exitosa armonización de elementos» para definir una obra de arte, confunde las condiciones bajo las cuales se dice algo evaluativamente, con el significado de lo que se dice, son en todo caso, según Weitz, «definiciones honoríficas» laudatorias pero no una definición real que solo podría darse en el caso que todos los objetos llamados 'arte' compartieran una misma esencia. «Esto es una obra de arte», usado evaluativamente, elogia pero no explicita la razón de esta denominación, pero Weitz reconoce inmediatamente que el uso evaluativo de 'arte' aunque distinto de las condiciones de su uso; está relacionado íntimamente con ellas porque ocurre que el criterio de evaluación como por ejemplo «armonización exitosa» se convierte en un criterio de reconocimiento. Él reconoce entre ambos usos una íntima conexión, aunque en el uso evaluativo el objetivo sea la alabanza y no la descripción, hay implícito en él criterios de reconocimiento. Por esto muchos eligen utilizar el término

‘arte’ solo de un modo evaluativo, no designando como obra de arte nada que no tenga ese valor peculiar. Desde esta perspectiva, decir: «esto es una obra de arte y no es bueno» no tendría sentido.

Cuando Weitz realiza este giro en el texto, en el que se consideran los dos usos del término ‘arte’ y reconsidera, por decirlo así, el valor de las teorías estéticas, atenua también la afirmación radical sobre la total ausencia de propiedades necesarias y suficientes, para aceptar ahora, un manojo de ellas, al menos, que garantizara un cierto criterio para determinar la relevancia de la semejanza en virtud de la cual se decide integrar el nuevo objeto en la clase de las obras de arte:

¿Cuál es, en primer lugar, la lógica de «X es una obra de arte», cuando es una expresión descriptiva? ¿Cuáles son las condiciones bajo las que estaríamos haciendo correctamente una manifestación tal? No hay condiciones necesarias y suficientes sino tramas de condiciones de semejanza, *i. e.*, «manojos» de propiedades, ninguna de las cuales necesita estar presente, aunque la mayoría de ellas lo están, cuando describimos cosas como obras de arte. Las llamaré «*criterios de reconocimiento*» de las obras de arte.

Todos ellos han servido como los criterios definientes de las teorías del arte tradicionales, individualmente consideradas, de modo que ya estamos familiarizados con ellos. Así, principalmente cuando describimos algo como una obra de arte, lo hacemos *bajo las condiciones* de que está presente algún tipo de artefacto, hecho por la habilidad humana, ingenio e imaginación, que encarna ciertos elementos y relaciones distinguibles en su medio público, sensible —piedra, madera, sonidos, palabras, etcétera (Weitz, 1956: 32).

Weitz no profundiza en este punto, solo lo menciona, dejando sin desarrollar un tema neurálgico en toda consideración de la definición del arte y particularmente de la actividad evaluativa de la que, cualesquiera sea la concepción de arte que se maneje, no se puede desvincular tan fácilmente. Se trata de la discusión sobre el vínculo posible entre el estatus normativo del arte y su definición. Actualmente se está replanteando esta cuestión en la reflexión estética desde posturas que defienden que ‘arte’ tiene un significado normativo intrínseco.¹⁴

La «semejanza suficiente»: Paul Ziff

Paul Ziff tiene una concepción similar a la de Weitz, la diferencia está en que para él, el hecho de llamar a algo ‘arte’ no desempeña ningún rol en la consideración de un objeto como obra de arte; además habla de «semejanza suficiente» en lugar de simplemente «semejanza» como lo hace Weitz, considerando de ese modo lo que podríamos llamar semejanzas relevantes para acotar, razonablemente, el campo de la extensión del concepto. Para Ziff entonces, algo es una

14 En su libro *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in a Era of Doubt*, Paul Crowther realiza el abordaje de este tema argumentando a favor de un futuro para la aproximación estética a la definición del arte y la posibilidad de justificación de los valores canónicos del arte en términos filosóficos.

obra de arte si y solo si, tiene características suficientes que se parecen también de un modo suficiente a aquellos rasgos de un caso característico que hacen del caso una obra de arte. Por «caso característico» Ziff entiende un caso claro y paradigmático de obra de arte y pone como ejemplo *El rapto de las sabinas* de Poussin. Él señala que «no se pueden dar reglas para determinar qué es o no es un grado suficiente de semejanza» (Ziff, 1979: 685). Por lo tanto y tal como señala Dickie en *El círculo del arte*, el hecho de que la concepción de Ziff difiera de la de Weitz en cuanto especifica que se trata de una semejanza «suficiente» y no simple semejanza y exige una semejanza con un «caso característico» de obra de arte, no evita que se genere un regreso al infinito pues habría que apelar siempre a «casos característicos» que hacen posibles llamar arte al nuevo caso en una cadena que no terminaría nunca.

Las consideraciones acerca del aspecto valorativo del arte las encontramos en una publicación Paul Ziff del año 1958 titulada *Reasons in Art Criticism* al final de la cual el autor afirma a modo de síntesis que «Una obra de arte es buena si y solo si la ejecución de una acción relevante sobre esa obra por una persona particular bajo condiciones apropiadas es valiosa por sí misma» (Ziff, 1979: 683).

Una obra de arte particular determina las condiciones bajo las cuales debe ser experimentada. De la misma forma determina la acción relevante. Una pintura requiere la acción de contemplación, otra la acción de exploración, otra de estudio, otra de observación, otra la acción de examen o inspección, etcétera. Ziff clasifica contemplación, exploración, estudio y demás, bajo el encabezamiento general de «actos de aspectación», afirmando que hay cientos de actos de «aspectación» diferentes. Respecto de las acciones relevantes y el modo de conocerlas afirma que se conocen «mediante ensayo y error. Las acciones relevantes son aquellas que prueban el valor en conexión con la obra particular». El valor de una obra de arte está determinado, según el autor, por el valor de una experiencia personal. La teoría del valor del arte de Ziff sería, por tanto, una teoría de carácter instrumentalista: si en la interacción con una obra de arte, esta produce una experiencia valiosa, entonces se puede inferir que la obra de arte es valiosa.

La Teoría Institucionalista: definibilidad y valor neutral del concepto 'arte'

La Teoría Institucionalista: George Dickie

La Teoría Institucionalista del arte fue inspirada, según señala el propio George Dickie, en la teoría del arte de Arthur Danto desde su temprano artículo «The Art World» de 1964 —citado antes— en el que básicamente sostiene el carácter interpretativo del arte y por tanto presenta a las diferentes teorías como factores determinantes, no solo de la definición del arte sino de su posibilidad de existencia:

Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte [...] Quizás se *pueda* hablar de cómo es el mundo independientemente de las teorías que podamos tener sobre el mundo, aunque ni siquiera estoy seguro de que tenga sentido plantear dicha cuestión, ya que nuestras divisiones y articulaciones de cosas en órbitas y constelaciones presuponen algún tipo de teoría. Es evidente que no podría haber un mundo del arte sin teoría, ya que el mundo del arte depende lógicamente de la teoría. Así es que es esencial para nuestro estudio que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo del arte, un mundo de objetos interpretados. Lo que estas consideraciones muestran es una conexión interna entre la categoría de obra de arte y el lenguaje con el que las obras de arte se identifican como tales, dado que nada es una obra de arte sin una interpretación que las constituya como tal (Danto, 2002: 197-198).

Pero, aunque Dickie haya dicho ser continuador de Danto, su teoría sigue más consecuentemente la línea de Weitz, y lleva la teoría contextualista de la definición del arte hasta sus últimas consecuencias. Weitz encontró necesario admitir algunos «criterios de reconocimiento», tal como vimos antes, para aceptar que se incluya en la clase, un elemento que si bien no tiene que poseer ninguna propiedad necesaria y suficiente para ello, debe compartir algún elemento de ese «manejo de propiedades» presente en las obras de arte. Dickie en cambio, no admite nada de esto y simplemente resuelve la cuestión con el acto de «decisión» sin atenuantes. Básicamente, entonces, podemos pensar la Teoría Institucionalista como el desarrollo inevitable de las ideas que aparecen en el artículo de Weitz treinta años antes. A pesar de que Weitz sostiene la indefinibilidad del arte y

Dickie propone una definición, que va modificando con ligeras variantes a lo largo de los años, pero de la que mantiene su sustancia.

Es precisamente Danto quien señala la improcedencia de que le sea adjudicada la 'paternidad' de la Teoría Institucionalista:

Mi reacción filosófica a las «Cajas Brillo» ha sido objeto de una ponencia en la American Philosophical Association en 1965, bajo el título «El mundo del arte», tuve la satisfacción mórbida de constatar que mi texto no había sido comprendido por todos, él habría continuado enmoheciéndose en aquel viejo número sepulcral *Journal of Philosophy* si no hubiera sido descubierto por dos filósofos emprendedores, Richard Sclafani y George Dickie: gracias a ellos tuvo un cierto reconocimiento. Les estoy agradecido, como estoy agradecido aquellos que se han servido de este artículo para elegir lo que se llama «La teoría institucional del arte» incluso si la teoría en cuestión es extraña a todo lo que yo creo: nuestros hijos no corresponden siempre a nuestros deseos. Debo, sin embargo, según el esquema edípico clásico luchar contra mi proge, porque no creo que la filosofía del arte deba ceder a lo que creo haber engendrado (Danto, 2002: 25).

El núcleo fundamental de la Teoría Institucionalista de Dickie consiste en el reconocimiento del arte como un procedimiento de decisión. Dickie afirma que existe una definición del arte, a diferencia de Weitz, pero otorgando un sentido diferente a 'definición' del que manejaba Weitz; un sentido de definición problemático que deja al problema en el mismo lugar. Juan Fló advierte muy adecuadamente el problema en su artículo «La definición del arte antes (y después) de su definibilidad» y señala:

Aunque Dickie publicó su libro clásico (*The Art Circle*, 1984) casi tres décadas después de que apareció el artículo de Weitz, creo que lo continúa mediante un doble movimiento respecto al punto en el que el problema fue abandonado por este último. Por un lado explicita y articula la tesis más fuerte de Weitz, en el sentido de la amplitud del concepto y los mecanismos de su ampliación. Por otro lado, aparentemente, difiere de la que parece ser la tesis más ostensible de este, a saber, la indefinibilidad del arte. En realidad, en Weitz la indefinibilidad y la convencionalidad del concepto son la misma cosa. Así en la medida en que Dickie pasa el segundo de los términos al primer lugar, le es suficiente con proponer un tipo de definición que simplemente describe el modo como la denotación del 'arte' se construye de facto, para poder llamar 'definición' a lo que para Weitz era la prueba de la indefinibilidad. Pero en sustancia los dos términos se refieren a una realidad equivalente, y lo cierto es que el término 'definición' es el que se usó con referencia y sentido diferente (Fló, 2002: 102).

El libro de Dickie en el que aparece formulada de un modo más completo su teoría es *The Art Circle* (*El círculo del arte*). Allí sostiene que para considerar un objeto «obra de arte» es necesario que representantes del mundo del arte, es decir de la institución, lo reconozcan como tal. Lo que el término 'reconocimiento' significa en el contexto de la Teoría Institucionalista no es el resultado de un descubrimiento por parte de los entendidos de lo que siempre fue una obra

de arte y ellos en una tarea de discernimiento claro acaban por reconocer. Es todo lo contrario; para que un objeto sea visto como obra de arte, es necesario que tal estatus le sea otorgado, primero, por los especialistas y representantes de ese mundo del arte. Según Dickie:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus 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, 2005: 16).

Estos representantes del mundo del arte no deben aducir razones para tal postulación, si tuvieran que hacerlo el peso estaría en los argumentos más que en el pronunciamiento de los agentes y el procedimiento dejaría de tener precisamente ese carácter institucionalista.

Las más influyentes teorías contemporáneas acerca de la definición del arte, al tener que dar cuenta de «nuevos objetos» denominados «objetos artísticos» ajenos a la tradición del arte, como lo son todas las manifestaciones del arte efímero y conceptual, se ven obligadas a distinguir explícitamente entre dos sentidos del término arte: el sentido clasificatorio o descriptivo y el sentido evaluativo; tal como lo planteó antes Weitz. Muchas de ellas han atendido en forma privilegiada el concepto 'arte' en su aspecto puramente descriptivo, tal como se plantea explícitamente en la tesis Institucionalista de George Dickie:

[...] la definición pretende serlo en un sentido clasificatorio de «obra de arte» que ha de contraponerse a un sentido evaluativo del término. Algunas teorías tradicionales incorporan valor a la noción de arte. Aunque no niego que «arte» y «obra de arte» puedan usarse de modo evaluativo, creo que hay una teoría del arte más básica, clasificatoria que hay que desarrollar (Dickie, 2005: 19).

Ya vimos antes que Weitz replantea la cuestión del valor de las teorías estéticas a lo largo de la historia del arte al considerar la confusión entre el uso descriptivo y el uso valorativo de 'arte' e indicó que tal confusión proviene de un vínculo peculiar entre definición y estimación, que es específico del arte. No atendió adecuadamente este asunto ni se detuvo a extraer todas las consecuencias posibles de esta situación. Veremos en lo que sigue en qué medida la definición del arte está inevitablemente vinculada con su valoración.

Distinción entre el uso clasificatorio y evaluativo de 'arte'

Un aspecto que subraya Dickie en su definición de 'obra de arte' y sobre el cual nos detendremos en las páginas que siguen es el sentido «clasificatorio», es decir, «descriptivo» del concepto y por tanto la completa neutralidad en relación con todo lo que respecta a su valor. Según Dickie, ser una obra de arte no garantiza valor alguno ni grado alguno de valor y afirma que si bien algunos usos de la expresión 'obra de arte' son laudatorios, hay una clase más amplia de objetos que contiene las obras desprovistas de valor, las indiferentes y las mediocres, así

como las buenas y las excelentes. Este es un aspecto particularmente resistido y discutido por diferentes teóricos. Uno de los más significativos es Richard Wollheim, quien en su libro *Art and Its Objects* (*El arte y sus objetos*) afirma que el Institucionalismo viola una muy poderosa intuición que todos tenemos que consiste en considerar una interesante conexión entre ser una obra de arte y ser una buena obra de arte; una conexión que va más allá de la presuposición de la primera respecto de la segunda. Estas y otras objeciones de Wollheim a las principales tesis de la Teoría Institucionalista, en el aspecto que se vincula con la valoración, serán tratadas en las páginas siguientes.

Que de hecho el término 'arte' tiene dos sentidos diferentes uno clasificatorio o descriptivo y otro estimativo o evaluativo, es indiscutible. De hecho eso ocurre con casi todo término que denota hasta los objetos más sencillos. Considérense las dos expresiones siguientes: «esto es una silla» y «¡esto es una silla!». Aunque se formulan de una manera idéntica, significan dos cosas diferentes; en el primer caso se está mostrando a qué tipo de objeto se le denomina 'silla' a quien desconoce de ese tipo de mueble, el significado es clasificatorio o descriptivo; en el segundo caso se está mostrando el carácter de excelencia de un espécimen de algo que todos conocemos como 'silla' es decir que se está haciendo un uso evaluativo del término 'silla' y no meramente descriptivo. El término 'arte', por lo tanto, comparte este doble significado con casi todos los términos, pero no es ese el asunto que interesa, lo que tiene interés es analizar, en qué medida el uso descriptivo y el evaluativo de 'arte' tienen un vínculo peculiar y en qué consiste; decir «esto es una obra de arte» en sentido descriptivo o clasificatorio introduce inevitablemente su sentido evaluativo o por lo menos, involucra siempre a la evaluación de un modo u otro.

El valor específico de cada una de las producciones humanas lo definimos en términos de si cumple adecuadamente para aquello para lo cual fue hecho, en el caso de una 'silla', siguiendo con el ejemplo, tomaremos en cuenta su comodidad, resistencia y otras cosas por el estilo para estimarla como 'silla'. El caso del arte es diferente, al tratarse de una actividad que no tiene ninguna función práctica como fin específico, por más que haya estado asociado y hasta indiferenciado en muchos momentos de su historia con ciertas funciones, se establece una relación con el valor que se le adjudica que no aparece en la producción o la consideración de los objetos comunes. Cuando decimos que valoramos un objeto de uso cualquiera estamos refiriéndonos al modo en el que desempeña la función para el que fue producido en base a una escala que va de malo a excelente. Podríamos incluso pensar que con los objetos naturales ocurre lo mismo asignándoles a ellos finalidades varias («¡este es un árbol!», por ejemplo, cuando ofrece una sombra abundante o proporciona una buena cantidad de frutos, etcétera). Otra manera de referirse a los fenómenos u objetos naturales evaluativamente, aunque con la misma fórmula con la que nos referimos a ellos descriptivamente, puede estar referido a cierta experiencia placentera que nos proporciona el mismo desde el punto de vista sensorial (estético) por ejemplo «¡esta es una puesta

de soll», aunque en este último caso la proximidad con el objeto artístico y la satisfacción estética que se le ha adjudicado como característica principal en buena parte de la historia vuelve más problemático el ejemplo. Del mismo modo que existen otras satisfacciones, por ejemplo las de carácter cognoscitivo que nos hacen expresar, por ejemplo, ¡eso es un argumento! Con un contenido diferente del que tiene la afirmación «eso es un argumento» con el fin de identificar una estructura lógica. Así se podría seguir mucho rato, revisando los diferentes usos que se le puede dar a una misma formulación lingüística. Los objetos artísticos son producciones humanas distinguibles del resto, en la medida que no son fabricadas en vistas a ninguna utilidad práctica, al menos en exclusividad. Su uso evaluativo por tanto no podría ser de la misma naturaleza que el de «¡esta es una silla!» como describía más arriba, y como pretende Weitz en el artículo mencionado. Comparte con los objetos de la naturaleza el que no siendo fabricados con ninguna función práctica preestablecida, los consideramos valiosos por cierta satisfacción, estética o emocional que nos produce, o al menos así lo ha sido para la tradición. Y comparte con otro tipo de producciones, como las intelectuales, una forma de valoración en tanto proporcionan una satisfacción intelectual, aunque el arte no tenga como fin específico la construcción de conocimiento, al menos en términos lógico-discursivos.

Ninguna de estas cuestiones es tomada en cuenta por Dickie, cuya distinción entre el sentido clasificatorio y evaluativo del arte, responde a la necesidad de mantener la definición del arte en términos de un ‘conferimiento’. El criterio de ‘clasificación’ que maneja Dickie no es verdaderamente clasificatorio, sino que simplemente se trata de una imposición arbitraria mediante la cual ‘arte’ es lo que decide la institución, de allí lo que, en mi opinión, constituye el centro de la cuestión y explica la necesidad imperiosa de separar uso descriptivo y evaluativo de arte ya que un posible vínculo entre ambas nociones, significaría una mayor exigencia a la hora de definir lo que el arte es, es decir una teoría del valor; la ausencia de una teoría Institucionalista de la evaluación, consistente, tal como veremos en el último capítulo de este trabajo, es elocuente.

El intentar dar cuenta del valor de una obra exige recurrir inevitablemente a su definición y debe apelar a ciertas características específicas, lo cual, según Dickie, cedería peligrosamente al esencialismo que él quiere evitar; su estrategia, entonces, para eludir las complejidades y posibles contradicciones o inconsistencias dentro de su teoría es dejar casi sin tratar el problema de la evaluación. Hay que señalar que no es para nada evidente —como sostiene el institucionalismo de Dickie— que el hecho de no aceptar que existe una esencia intemporal implique necesariamente renunciar a definir e identificar la práctica que llamamos arte y la producción que ha tenido lugar a lo largo de la historia bajo el nombre de obra de arte y, fundamentalmente que tengamos que renunciar a reconstruir y explicar su desarrollo. Juan Fló señala al respecto:

Los criterios que solemos utilizar para considerar que cierta entidad individual, del tipo del objeto material, mantiene su identidad a través del tiempo

pueden ser de varias clases; pero, en general, son casos más o menos toscos de hipótesis esencialistas —como ocurre con el clásico cuchillo al que le van cambiando el mango y la hoja— en los cuales perdura una identidad que no es la del objeto singular, sino la de la estructura (o la del tipo, y no la del caso). De todos modos, como sostiene Kripke (1981) la identidad es a veces vaga y puede, entonces, llegar a ser intransitiva. Pero si hablamos de la identidad del proceso del arte es justamente para escapar a la obligación de proponer una definición esencial imposible (Fló, 2002: 120).

Fló propone considerar la historia del arte como un proceso singular que mantiene su identidad aunque atravesase por transformaciones radicales pues todos los acontecimientos están ligados al conjunto. No es necesario para esto acudir al reconocimiento de ninguna esencia ni tampoco de un programa de desarrollo. Sino que el proceso mismo es capaz de producir y reproducir un orden determinado.

La relación arte-valor, volviendo a nuestro tema específico, no está analizada suficientemente en la teoría de Dickie. Las observaciones que le hace Richard Wollheim, tal como veremos a continuación, le obliga a hacer mayores precisiones al respecto, que no consiguen dar una respuesta satisfactoria que logre aclarar el asunto de la evaluación del arte.

La discusión de George. Dickie con Richard Wollheim

Como vimos, desde las primeras páginas de *The Art Circle*, Dickie declara necesario establecer una clara diferenciación entre el sentido clasificatorio de ‘arte’ y el sentido evaluativo. Antes de considerar los problemas que presenta esa distinción realizada en términos absolutos, es necesario señalar las dificultades que plantea la definición misma del arte de Dickie, incluso teniendo en cuenta el sentido clasificatorio, solamente. En el libro mencionado, el autor mantiene la definición —modificada levemente— que había formulado antes en su obra *Art and The Aesthetic (Arte y estética)*, en la que sostiene que para considerar un objeto ‘obra de arte’ es necesario que representantes del mundo del arte, es decir de la institución ‘arte’, lo reconozcan como tal. Lo que el término ‘reconocimiento’ significa en el contexto de la Teoría Institucional, es que tal operación no es el resultado de un descubrimiento por parte de los entendidos de lo que siempre fue una obra de arte, y ellos, en una tarea de claro discernimiento, acaban por reconocer. Es todo lo contrario; para que un objeto sea visto como obra de arte, es necesario que tal estatus le sea otorgado, primero, por los especialistas y representantes de ese ‘mundo del arte’. La actividad clasificatoria, en general, implica normalmente criterios discriminatorios previos que fundamentan las inclusiones o exclusiones de los individuos o elementos en la clase correspondiente. En el caso de la Teoría Institucional, tal como ocurre en la caracterización de Weitz, la decisión no parece descansar en ningún fundamento previo de esa naturaleza. Varios filósofos han realizado objeciones de este tipo a la teoría institucional de

los que un caso particularmente relevante es el de Richard Wollheim quien en su libro *Arts and its Objects* (*El arte y sus objetos*) señala:

La cuestión crucial que plantea la definición es esta: ¿Debe presumirse que quien confiere el estatus de arte sobre algún artefacto lo hace por buenas razones, o no hay tal presunción? ¿Pueden no tener razones, o malas razones, y aun su acción ser eficazmente dadora de lo que ellos tienen como estatus correcto, es decir, ellos representan el mundo del arte? Para discutir esta cuestión no asumiré que las razones —si debe haber razones— puedan ser clara y exhaustivamente formuladas, ni asumiré que, si ellas se sostienen deben ser consensualmente sostenidas. Tales asunciones solo podrían obstruir el argumento [...] Así que primero supongamos que la respuesta sea que los representantes del mundo del arte deben tener buenas razones para lo que hacen y no pueden atenerse solo a su estatus. Si esto es así, entonces el requerimiento debería haber sido explícito en la definición. Sin embargo, puede parecer que se nos debe, además de poner en conocimiento de esas razones, dar cuenta de que ellas son lo que prometen ser, y específicamente, de lo que hace de ellas buenas razones. En efecto, una vez que tenemos tal explicación entonces podemos encontrar que tenemos los materiales con los cuales, sin asistencia adicional, una definición de arte puede ser formada. Si los representantes del mundo del arte, acordando en conferir estatus a un artefacto, son efectivos solo si ellos tienen ciertas razones que justifican su selección de este, más que aquel artefacto, esto no es como si lo que hace del artefacto una obra de arte lo es porque este satisface esas razones. Pero, si esto es así, entonces lo que los representantes del mundo del arte hacen es inapropiadamente llamado ‘conferimiento’ de estatus: lo que ellos hacen es «confirmar» o «reconocer» estatus del que gozan los artefactos anterior a su acción: y la consecuencia es que esa referencia a su acción debe separarse de la definición del arte como en el mejor de los casos inesencial (Wollheim, 1980: 160).

Wollheim continúa con su argumentación distinguiendo entre dos tipos de «buenas razones»: buenas razones para sostener que un objeto posee cierto estatus y buenas razones para conferir ese estatus sobre un objeto. Aun sosteniendo esta diferencia está claro que de algún modo las razones para conferir el estatus de obra de arte a un artefacto deberían tener en cuenta esas justificaciones, al momento de resolver integrarlo a las obras de arte. Como sostiene Wollheim:

si hemos de aceptar el punto de vista de que el conferimiento de estatus por representantes del mundo del arte es necesario para que algo sea una obra de arte, y esto no constituye una postura radicalmente revisionista de lo que es y no es una obra de arte, entonces se requiere de alguna evidencia independiente para que los representantes del mundo del arte lo hagan según se afirma (Wollheim, 1980: 161).

Se necesitan evidencias para el conferimiento de estatus aun cuando no se aplique a un tipo de reconocimiento totalmente novedoso; el ejemplo que utiliza Wollheim de tal conferimiento es el de una nueva descripción para una acción totalmente identificada, tal como ocurre con el «comisionar una pieza musical»,

«comprar una pintura por una galería» o «escribir una monografía sobre un escultor». Una teoría que requiera de tales explicaciones para dar cuenta de sus decisiones no sería entonces enteramente institucional y de hecho la Teoría Institucional niega que los representantes del mundo del arte necesiten buenas razones para conferir el estatus apropiado a un artefacto.

A este requerimiento de fundamentos de algún tipo para otorgar el estatus de obra de arte a cualquier objeto, Dickie responde:

Desde que Wollheim puso de relieve el problema de las buenas razones, es un enigma que no ofreciera al menos una breve consideración acerca de lo que estas razones son o es verosímil que sean. Él, incluso, no da un ejemplo de lo que tiene en mente, pero mantiene su referencia indeterminada a las buenas razones. En todo caso la conclusión de Wollheim es claramente que es la característica referida mediante buenas razones, solamente, lo que hace de algo una obra de arte, por lo que ninguna clase de acción institucional está involucrada en la acción arte (Dickie, 2001: 65).

Es claro que Wollheim distingue entre tener buenas razones para el conferimiento de estatus y el conferimiento mismo. Por lo tanto no piensa que son únicamente las buenas razones las que hacen una obra de arte y en ese sentido afirma claramente:

Porque puede muy bien ser que el estatus de una obra de arte no pueda ser conferido sobre un artefacto sin buenas razones, pero lo que hace del artefacto una obra de arte no es simplemente que se sostengan buenas razones: las razones deben ser realizadas sobre un estatus realmente conferido. El conferimiento de estatus no es suficiente, buenas razones son también necesarias, pero el conferimiento también es necesario —hay numerosos fenómenos legales que exhiben esa estructura (Wollheim, 1980: 161).

Es decir que la intervención de la institución arte es imprescindible para que la actividad artística sea reconocida como tal; lo que Wollheim pone en cuestión es la base sobre la cual se realiza ese reconocimiento. Este es el centro de la cuestión que parece querer eludir Dickie, porque constituye un callejón sin salida: sin buenas razones que justifiquen el conferimiento del estatus de ‘arte’ a un objeto cualquiera, estamos obligados a aceptar el carácter absolutamente arbitrario de la operación. Esto, si bien está claramente implícito en la teoría institucionalista, no aparece dicho explícitamente por Dickie nunca —seguramente esto obedece a que se trata de una afirmación comprometedora sobre todo con el mundo del arte en el cual la legitimación siempre parece necesaria, como desarrollaremos más adelante—. De aceptar que se dispone de buenas razones, entonces Dickie, como es evidente, caería en una contradicción lógicamente inaceptable: si hay buenas razones entonces no se trata de una decisión institucional sino de un reconocimiento que podría hacer cualquiera que esté en conocimiento de estas y recurra a ellas para justificar el reconocimiento de algo como arte.

A lo largo de la obra citada antes —y también en otros textos— Dickie insiste en la necesidad de establecer otra distinción e imprimírle una leve modificación a su definición inicial de arte. Lo que hace la institución, según él, no

es conferir el estatus de «obra de arte», a un objeto, sino el de «candidato para la apreciación»; esta es la fórmula que utilizará en lo sucesivo.

Dickie realizó cuatro formulaciones de la Teoría Institucional a lo largo de quince años. La primera de ellas fue en su artículo «Defining Art» de 1969; los otros dos, en 1971 «Aesthetics: An Introduction» y en 1974 *Art and Aesthetic*. La última versión fue en 1984 en *The Art Circle*, donde buscó que su definición fuera la más completa, razón por la cual las primeras tres formulaciones son llamadas por Dickie primeras versiones de la Teoría Institucional y a la cuarta la última versión.

La definición de 1969 decía:

Una obra de arte en el sentido descriptivo es (1) un artefacto (2) sobre el que una sociedad o algún subgrupo de esa sociedad ha conferido el estatus de candidato para la apreciación (Dickie 2001: 52).

La de 1971:

Una obra de arte en e/ sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) sobre el cual alguna persona o personas actuando en nombre de una cierta institución social (el mundo del arte) ha conferido el estatus de candidato para la apreciación (Dickie 2001: 53).

La de 1974:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) a un conjunto de cuyos aspectos le ha sido conferido el estatus 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 2001: 53).

Todas estas definiciones son definiciones de ‘obra de arte’ según se hace explícito en cada una de sus expresiones —todas ellas empiezan diciendo «una obra de arte es...»— por lo tanto ser candidato a la apreciación es equivalente a ser obra de arte, con lo cual no se aprecia una transformación sustancial en su definición al incorporar la expresión «candidato a la apreciación». De todos modos, el problema no está tanto en cómo llamamos al estatus si «obra de arte» o «candidato para la apreciación» el verdadero problema está, como bien lo destaca Wollheim, en la naturaleza del «conferimiento»; por qué se otorga, quiénes lo hacen y mediante qué tipo de procedimientos. No parece pertinente, entonces, la pretendida aclaración de Dickie, que a estas consideraciones de Wollheim responde:

Cuando plantea estos argumentos, sin embargo, ignora mi punto de vista y escribe como si la versión de 1974 de la teoría institucional involucrara el conferimiento de estatus de obra de arte. En lo que sigue debo tratar con estos malentendidos usando la disyunción «candidato para la apreciación u *obra de arte*» (Dickie, 2001: 65).

Si fuera pertinente esta aclaración, en todo caso, no haría más que trasladar el problema; la pregunta ahora sería por las buenas razones que los representantes del mundo del arte tendrían no para conferir el estatus de «obra de arte» a un objeto, sino para postularlo como «candidato para la apreciación». La respuesta

está en el texto de Wollheim que demuestra no desconocer la modificación de la formulación inicial de la teoría de Dickie:

El estatus conferido es, más específicamente, el de ser un candidato para la apreciación. Ahora la pregunta que la teoría debe responder es esta: Lo que sea que un representante del mundo del arte diga o haga, ¿cómo podemos posiblemente creer que, dirigiendo nuestra atención a cierto artefacto, él lo pone enfrente para la apreciación, a menos que podamos también atribuirle alguna idea acerca de lo que apreciaríamos, creyendo que es por esto que él dirige nuestra atención a él? (por supuesto él puede no ser capaz de formular lo que este rasgo del artefacto sea, pero esto es irrelevante). Si pensamos que él no tiene una idea de lo que podemos apreciar en o acerca del artefacto, entonces estamos obligados a atribuirle, no importa su estatus, algún otro motivo (Wollheim, 1980: 164-165).

Una tercera estrategia de defensa de Dickie a las críticas de Wollheim consiste en afirmar que no puede generalizarse al afirmar que buenas razones son necesarias para el conferimiento de estatus de obra de arte. Y que es falso que el conferimiento desaparece cuando se considera necesaria una buena razón. Una vez más señalo que Wollheim no afirma que desaparezca el «conferimiento», sino que, si el conferimiento de estatus de arte (o candidato para la apreciación) necesita apoyarse en buenas razones, entonces desaparece como elemento esencial —necesario y suficiente— de la definición del arte, porque lo que haría ‘arte’ a alguna cosa es algo de lo que darían cuenta esas buenas razones, invocando algo así como la «naturaleza de lo artístico» y no el conferimiento mismo, como mera decisión de facto al modo en que lo plantea la teoría institucional. Dickie sostiene que es verdad que casi todos los artistas en la historia han tenido buenas razones en el sentido que Wollheim habla, pero inmediatamente cita el caso de Duchamp. Presentados como candidatos a la apreciación dentro de la estructura del mundo del arte cuando Duchamp no esperaba que nadie apreciara, los *ready-made* desafiaron todas las «buenas razones» usuales y —siguiendo a Dickie— lo que los *ready-made* muestran a las claras, es que la candidatura para la apreciación puede ser conferida sin las usuales buenas razones. El caso de Duchamp es presentado entonces por Dickie como el gran contraejemplo, pero precisamente por tratarse de una situación tan peculiarmente excepcional —como señalamos antes, citando las palabras de propio artista que declaraba no querer hacer arte en absoluto—, es que debería tomarse con mayor cuidado su caso —que en todo caso es la gran excepción y no la norma— y no elaborar una teoría general en base a sus *ready-made*, y menos, identificar a las obras conceptuales posteriores con su modelo, sin más.

El arte contemporáneo efectivamente es hereditario de los *ready-made*, pero solo en su apariencia externa, lo que tiene de más superficial; el espíritu de su propuesta es tan radicalmente diferente del duchampiano que cualquier rápida identificación siempre resulta por lo menos peligrosa. Como afirma Juan Fló,

[...] a partir de las corrientes artísticas que en la década mencionada [1960] explotan el solitario gesto de Duchamp y lo transforman en escuela, surge un nuevo problema: la imposibilidad de definir el arte porque es imposible acotar la denotación del concepto (Fló, 2002: 98).

Es un fenómeno paradójico y significativo el hecho de que esos objetos de uso común —percheros, ruedas de bicicletas, palas de nieve, urinarios y demás— que Duchamp había presentado como ‘arte’ como una declaración del agotamiento de la pintura occidental, se hayan integrado, unas décadas después, tan cómodamente dentro de la institución a la que Duchamp sentenciaba. Juan Fló se refiere, más que al artista mismo, al fenómeno que su obra desencadenó —junto con otros factores, desde luego— en el escenario de las artes visuales del mundo contemporáneo. Lo denomina «efecto D» y señala algunos aspectos centrales de Duchamp y su postura frente al arte, desde una perspectiva muy esclarecedora y poco frecuente entre la enorme cantidad de críticos y filósofos que han hablado de Duchamp y su obra. Afirma Fló:

Se trata de un caso que creo notable como ejemplo de cómo pueden cruzarse series causales independientes que tienen, de todos modos, una alta probabilidad de encuentro. Cuando ocurre este encuentro de las series independientes con alta probabilidad de cruce surge un hecho singular que tiene la particularidad, que parece contradictoria, de ser imprevisible pero a la vez sumamente probable.

Según estos supuestos, el efecto D surge cuando un artista singular, interesado en las letras y en las ideas, que no es realmente entusiasta de la nueva mirada (en el momento en que los más grandes artistas del siglo están embriagados de entusiasmo y empuje a medida que descubren la riqueza de esa mutación), con desgano, y con alguna destreza epidérmica, intenta producir, sucesiva y epigonalmente, impresionismo, fauvismo, expresionismo, y cubismo. Pero en la misma medida en que está lejano del *concepto práctico*¹⁵ propio del arte moderno y acepta a pie juntillas que el concepto letrado corresponde a la justa comprensión del arte, su nunca desmentida inteligencia le revela la pobreza insalvable de

15 El autor apunta al desarrollo histórico del concepto subrayando su carácter complejo por tratarse de un desarrollo en el que intervienen varios factores. Además de la práctica artística y la filosofía del arte, a lo largo de la historia del arte, han tenido lugar discursos, ajenos a la práctica pero que no configuran una teoría sistemática; ‘conceptos prácticos’ les llama Fló. Ellos que provienen en buena medida de los artistas mismos, pero la postura y opinión del público los ha transformado, al integrarlos como propios en la apreciación del arte. En el texto mencionado, el autor señala que: «a lo largo de la historia, las artes así reunidas no dan lugar a una actividad teórica sostenida que esté preocupada por conceptualizarlas en su unidad dentro de la diversidad de especies, calidades, culturas, estilos, épocas, clases sociales. Sin embargo, tal ausencia es suplida, por un lado, con referencias tópicos que se inspiran en el pensamiento clásico y reinterpretan libremente esas fuentes; por otro lado, con lo que voy a llamar [...] “conceptos prácticos” del arte [...]. Por “concepto práctico” entiendo el conjunto de actitudes, valoraciones, enunciados y usos que, por una parte, los productores, y, por otra, los consumidores, usuarios o receptores (pertenecientes a distintos grupos sociales), hacen de cada uno de los diversos tipos y niveles de entidades que ahora llamamos objetos u obras de arte» (Fló, 2002: 113).

un arte que aparece como puro disfrute de los sentidos. 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 en 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, camino en el que quedaban todavía algunos pasos para llevar esa apropiación a su límite extremo del *jus abutendi*. Podríamos decir, con cierta exageración pedagógica, que el efecto D no es otra cosa que esa conjunción (Fló, 2002: 116).

La analogía que utiliza Dickie para ilustrar su tesis es particularmente reveladora de los problemas que su propuesta encierra y de las contradicciones o confusiones que deja planteada.

Presumiblemente —afirma— dar buenas razones es requerido para que un rey o reina confiera la calidad de caballero. Decir que a un hombre le ha sido conferida la calidad de caballero porque se cree que ha matado un dragón. Creer que el hombre es un matador de dragones es una buena razón para que se le haya conferido la calidad de caballero, pero él no sería caballero si un rey o reina no le confiere ese estatus. El conferimiento no deja de ser una parte necesaria de ser un caballero porque haya tenido lugar según buenas razones. Es falso, como generalización, que el conferimiento desaparece si es necesaria una buena razón (Dickie, 2001: 67).

Esta analogía más bien coloca al institucionalista en la segunda opción del dilema planteado por Wollheim; para ser investido caballero es necesario que exista tal conferimiento de parte de la autoridad competente: el rey; este conferimiento puede ir acompañado de buenas razones, pero puede que no, con lo cual no forman parte de las condiciones necesarias ni mucho menos suficientes para tal conferimiento. Lo que agrega unas líneas más adelante Dickie deja claro este punto:

Hay quizá una analogía adicional entre el hacer arte y hacer-caballeros. En los días en que los monarcas tenían poder absoluto sin duda había casos en los cuales el monarca confería la calidad de caballero sobre personas sin tener una buena razón, mientras, por supuesto, pretendían tenerla. La real (mala) razón puede ser que la persona sea un viejo amigo o algo por el estilo. A pesar de la ausencia de una buena razón, tales personas serían caballeros. No quiero sugerir que Duchamp tenga un poder absoluto en el mundo del arte, como lo tiene el monarca en el mundo político, pero ciertamente él tenía el poder de llamar la atención (Dickie, 2001: 68).

Hay que señalar un aspecto que sorprendentemente Dickie no señala, y no parece percibir y es la evidente historicidad de las «buenas y malas razones»; nociones que solo es posible que se distingan, como tales, en la historia de su debate y cuando este se cierra. Las buenas razones en un caso y en el otro parecen no ser relevantes volviéndose la práctica artística (hacer arte) una tarea que se

parece a otras prácticas institucionales a pesar que en el capítulo primero de *Art and Value* (*Arte y valor*), Dickie haya negado este carácter de ejercicio autoritario de su poder a la institución 'arte': Allí se afirma:

me parece que la práctica institucional de la producción del arte es muy diferente de las prácticas institucionales que involucren la autoridad tales como los fallos de las decisiones judiciales; escritos y llenado de prescripciones, adjudicación de grados y cosas por el estilo. No me parece que produciendo arte los artistas ejerzan la autoridad, ellos hacen algo que han aprendido como hacer (Dickie, 2001: 8).

No parece claro en que se diferencia el caso del rey confiriendo la calidad de caballero y del juez dictaminando en una causa. En todo caso si Dickie quiere evitar el reconocimiento de imposición arbitraria de los representantes del mundo del arte el símil más conveniente hubiera sido precisamente el del juez de quien marca una distancia, y no el del Rey, lo que toma como una analogía adecuada aunque reconoce que sus actos pueden ser arbitrarios y el mero uso del poder, ya que «buenas razones» acompañan más cómodamente al juez que al Rey.

El paso siguiente de la defensa de Dickie —contra la supuesta necesidad de argumentar con buenas razones para conferir el estatus de obra de arte— es también muy débil; básicamente afirma que obras de no-arte exhiben también buenas razones:

Por ejemplo un artista puede tener como una buena razón para crear una obra de arte particular o un candidato para la apreciación que esté destinado a promover un punto de vista moral particular. Asumamos que la obra de arte o candidato para la apreciación, cuando es creada, promueve un particular punto de vista moral. Mientras esta es una razón perfectamente buena para fabricar una obra de arte o un candidato para la apreciación, dirigida a promover un punto de vista moral particular, no es algo que sea responsable de su ser una obra de arte o candidato a la apreciación en la manera en que por ejemplo es responsable de su ser una obra de arte o candidato para la apreciación su fabricación (no asumo que la sola fabricación es responsable para que algo sea una obra de arte o candidato para la apreciación. No pienso esto) (Dickie, 2001: 66).

Sin entrar en la discusión de lo que entiende por la especificidad de la «fabricación» es claro que el tipo de buenas razones de las que habla Wollheim, son razones que funcionen como fundamentos para justificar que a este objeto se lo acepta y reconoce como una obra de arte, precisamente el o los elementos «responsables» de ser una obra de arte para usar el término de Dickie. No habla de «buenas razones» en el sentido más amplio de «buenas causas», o motivaciones en general. Ante la obvia pregunta acerca de por qué en la historia siempre el arte ha estado acompañado de fundamentaciones que intentan buscar «buenas razones» para el arte en general o para alguna de sus manifestaciones en particular, sorprendentemente Dickie responde con una trivial, simplificadora y muy discutible afirmación:

¿Cuál sería entonces el significado del hecho, si esto fuera así, que los artistas siempre tienen una buena razón para conferir la candidatura para la apreciación o hacer de algo una obra de arte? Pienso que no otro que el hecho de que sea típico que a la gente le guste tener buenas razones para lo que hace, y en una actividad altamente regulada como el hacer arte, no debe sorprender si hubo siempre una buena razón para llevar adelante la actividad (Dickie, 2001: 68).

De la crítica de Wollheim interesa particularmente la conclusión a la que llega en relación con el tema de la evaluación, que muestra que es este el núcleo problemático con el que inevitablemente tropezamos cada vez que pensamos en los criterios de valoración del arte desde una perspectiva institucional. Como ya señalamos, esto ocurre en el artículo de Weitz. La distinción entre un nivel clasificatorio y otro evaluativo es vital para un Institucionalista, como lo afirma Wollheim:

todo lo que se requiere es que ellos mismos posean el estatus apropiado: requerir más sería dejar ver una seria confusión, la confusión estaría entre las condiciones bajo las cuales algo es (o se vuelve) una obra de arte y las condiciones bajo las cuales una obra de arte es una buena obra de arte (Wollheim, 1980: 162).

Al depender solo del arbitrario conferimiento de estatus de arte, el ser una obra de arte se vuelve completamente independiente de su valor, cuya adjudicación sí necesitaría de buenas razones. Para Dickie:

Ser una obra de arte no garantiza valor alguno ni grado alguno de valor. Otro modo de decir esto es que una teoría del arte no debería dar como resultado hacer de la expresión «buen arte» algo redundante, o de la expresión «mal arte» algo autocontradictorio. Estas dos expresiones se usan para decir cosas importantes, y la teoría del arte debe reflejarlo. Al decir que la teoría es acerca de un sentido neutral respecto al valor de «obra de arte» no se pretende nada más que lo que acabamos de indicar (Dickie, 2005: 26).

Afirmación interesante desde el análisis lógico del lenguaje y sus contradicciones posibles, pero que podría ser aclaratorio si la actividad humana y sus productos se rigieran por una lógica férrea. Por el contrario, la complejidad del arte requiere de consideraciones provenientes de múltiples perspectivas de las cuales la lógica es una de ellas y seguramente la más carente de riqueza y posibilidades explicativas.

No hay explicación acerca del valor de las obras de arte en particular, ni de la producción del arte en general, ni del vínculo entre ambas cosas: «la actividad de producir arte —afirma Dickie— es una actividad valiosa. Pero todos los productos de una actividad valiosa no tienen por qué ser valiosos» (Dickie, 2005: 26). Un nuevo juego de palabras que no solo no aclara qué es lo que hace valiosa a la actividad del arte, sino que además sostiene que los productos de la misma son entidades ajenas a la actividad.

En las antípodas de la postura que acabamos de ver, Wollheim sostiene que el institucionalista viola dos poderosas intuiciones:

1. La primera es que hay una interesante conexión entre ser una obra de arte y ser una buena obra de arte. Parece muy afirmado el pensamiento de que la reflexión sobre la naturaleza del arte tiene una parte importante en la determinación de los estándares por los cuales una obra de arte es evaluada. Solo porque debe preservar su definición, es que el institucionalista niega toda conexión de este tipo.
2. La segunda intuición es que hay algo de valioso en el estatus mismo de obra de arte y en la actividad de producirlo, cualquiera sea su valor. La prueba de esto, según Wollheim es que un hombre, por ejemplo, puede razonablemente sentir alguna satisfacción en pasar su vida haciendo obras de arte incluso aunque reconozca que su arte no es bueno. Sin embargo si las obras de arte derivan su estatus del conferimiento, y el estatus puede ser conferido sin buenas razones, como sostiene la teoría institucional, la importancia del estatus queda en un lugar dudoso.

La acogida favorable de la teoría institucionalista —señala Wollheim— es la explicación que ofrece al fenómeno Duchamp y los fenómenos similares en el mundo del arte contemporáneo, sus defensores, afirma Wollheim, han sido profundamente marcados por el fenómeno de Marcel Duchamp y sus *ready-mades*. Nadie interesado en el arte de principios del siglo XX puede dejar de estarlo, pero el fenómeno también necesita ser entendido. Sería ciertamente una total malinterpretación de las intenciones de Duchamp —aunque no quizás de alguno de sus imitadores— pensar que la existencia de los *ready-made* requiere una teoría estética formulada de tal manera que represente un objeto como fuente como un caso central de una obra de arte. Por el contrario, parece más una condición extra de la adecuación sobre la teoría estética contemporánea que objetos como los *ready-made* de Duchamp, que son fuertemente ambiguos, provocativos, y totalmente irónicos en sus relaciones con el arte, mantuvieran todas sus características preservadas dentro de la teoría, o que la teoría fuera lo suficientemente sofisticada como para reconocer tales casos especiales como eran (Wollheim, 1980: 165).

De lo que una filosofía del arte debería dar cuenta es de esta singular relación entre definición y valoración del arte y de la peculiaridad de ser una actividad que a menudo se considera valiosa en sí misma independientemente de la desigualdad del valor de sus obras. Dickie acepta, naturalmente, la necesidad de distinguir los dos sentidos de ‘arte’, y esa es en buena medida como afirmé al principio, una condición para sostener una teoría institucional que define el arte en términos de conferimiento de estatus de parte de los representantes del mundo del arte sin tener que dar cuenta de sus razones, es decir sin criterios explícitos que justifiquen la inclusión. Justamente aquí reside una de las principales contradicciones entre la teoría y la práctica: mientras que Dickie asume la falta de necesidad de dar cuenta de una decisión que no es más que de facto, es decir

que no debe estar fundada en ningún tipo de ‘buenas razones’, todas las formas del arte contemporáneo están acompañadas de largos discursos explicativos, legitimadores y asignadores de valor que no hacen más que intentar justificar las obras en cuestión.

Es difícil, por tanto, desde una perspectiva institucionalista, descubrir qué criterios se utilizarían para cualquier tipo de evaluación. Toda teoría del arte que habla sobre la naturaleza del arte implica una cierta teoría, implícita o explícitamente, que maneja ciertos criterios evaluativos vinculados a la definición.

Para Dickie este es el origen del malentendido, todas las teorías han hecho esto hasta ahora; si ellas estuvieran en lo cierto en lo que respecta a sus definiciones, sería válido su criterio de evaluación. Como fallan en sus definiciones de lo que el arte es, entonces no solo no es aceptable su teoría de la evaluación del arte, sino la aparente indisolubilidad del sentido descriptivo y evaluativo del concepto ‘arte’. Dickie afirma que si la imitación, la expresión, o alguna teoría por el estilo acerca de la naturaleza del arte fuera verdadera, entonces la afirmación de Wollheim estaría justificada. Por ejemplo, si la naturaleza del arte fuera imitación, entonces la reflexión sin duda revela que la mejor imitación es el mejor arte. Según él, la primera intuición de Wollheim simplemente asume que alguna teoría particular del arte diferente de la teoría institucional es verdadera y así comete una petición de principio. La segunda intuición —como vimos antes— nos dice que hay algo importante para el estatus de ser una obra de arte. Que si las obras de arte derivan su estatus del conferimiento, y el estatus puede ser conferido sin buenas razones, la importancia del estatus queda en un lugar dudoso. La razón de que la clase de obras de arte sea estimable, se debe a que contiene un gran número de elementos valiosos. A esto, Dickie responde que lo que no queda claro es en qué sentido y con qué criterios se consideran valiosos los elementos de las obras de arte y afirma que la clase ‘obras de arte’ también contiene muchas obras que son mediocres y muchas que son malas, y esa es la razón que lleva a distinguir entre ser arte y ser buen arte. Según él, es necesario distinguir esto para poder tener modo de hablar acerca del arte mediocre o el arte malo.

En primer lugar, a mi entender, la petición de principio la comete el propio Dickie, por lo siguiente: el argumento de Wollheim puede ser insuficientemente desarrollado y no tener fundamentos explícitos satisfactorios, pero no dice ni se deduce de sus afirmaciones que la Teoría de la imitación o la expresiva y demás sean verdaderas ni nada por el estilo; en cambio Dickie sostiene que si la imitación, la expresión, o alguna otra teoría acerca de la naturaleza del arte fueran verdaderas, entonces la afirmación de Wollheim estaría justificada; luego, como por decreto, establece que ninguna de ellas es verdadera y eso es razón suficiente para que sea falso el consecuente de la implicación, a saber que la afirmación de Wollheim está justificada con relación al segundo punto, la razón del valor del arte en sí mismo para Dickie, consiste en poseer elementos valiosos y otros que no lo son: el estatus de ser una obra de arte es importante, y la razón es que la clase de obras de arte contiene un gran número de elementos muy valiosos. Esto no explica nada; en primer lugar, porque no responde en virtud de qué algunos

elementos son valiosos y otros no lo son, en segundo lugar, porque el hecho de que una clase de cosas posea un gran número de elementos valiosos (en algún sentido) no hace de la clase una clase valiosa por sí misma. Por ejemplo, la clase de las sillas no es valiosa en sí misma, por el hecho de poseer sillas valiosas.

Otro asunto en el que quiero detenerme es el de la concepción que tiene Dickie del arte mimético y de la teoría que le corresponde. En varias ocasiones él se refiere a la teoría mimética del arte como aquella que sostiene que el arte, simplemente, reproduce los diversos aspectos del mundo que le sirve de modelo. En la introducción de *Evaluating Art (La evaluación del arte)*, distingue entre varios tipos de teorías artísticas y las valoraciones correspondientes y señala que, para la teoría mimética, el valor del arte está dado por la capacidad de imitación. Y en la introducción de *El círculo del arte* afirma literalmente:

Quizá merezca la pena apuntar que la primera teoría del arte —la teoría de la imitación— es una teoría clasificatoria. Por supuesto según la explicación evaluativa asociada con la teoría, ser una buena imitación contribuye al buen arte; pero según cabe presumir, para ser una obra de arte es suficiente (y necesario) simplemente ser una imitación (Dickie, 2005: 26).

No es la primera vez que encontramos que los filósofos, al hablar del arte mimético, refieren a la interpretación más simplificadora e ingenua. Ya vimos, en el caso de Danto, como elige a Platón y en particular a sus apreciaciones en el comienzo del libro X de *La República*, para mostrar en qué consiste el arte mimético. Señalábamos entonces, que otras teorías habían dado cuenta del modelo de arte clásico-naturalista, atendiendo a múltiples aspectos de los cuales no era, precisamente, su carácter de réplica del mundo el aspecto más interesante. En algunos casos —incluso dentro de las teorías antiguas y renacentistas—, la réplica del modelo natural no tiene en sí mismo, ningún valor; tal es el caso de las tesis neoplatónicas tanto en su origen como en su continuación en el mundo moderno, cuya perspectiva trascendentalista del arte, se apoya en la concepción de que el arte es imitación de la Idea y no del objeto natural.

Dickie se instala cómodamente en esa visión simplificadora que solo puede ser formulada por alguien que mira muy desde afuera el arte, su teoría y su historia. Su perspectiva permanece ajena a la problemática intrínseca de las obras de arte, la historia de los estilos —particularmente la complicada historia del arte figurativo— y a las complejidades planteadas por las diversas teorías. ¿Cómo puede afirmar que la teoría de la imitación simplemente dice que para ser una obra de arte es suficiente (y necesario) ser una imitación? Esto equivale a sostener que para los teóricos del arte naturalista-mimético, al afirmar que todo arte es imitativo, afirmaban también que cualquier forma de imitación era arte. Al comienzo del libro mencionado, Dickie señala, precisamente, que no toda imitación constituye una obra de arte; lo cual debe haber sido bastante claro para Platón, quien seguramente distinguiría entre pinturas e imágenes reflejadas en la superficie del agua y así lo han hecho explícito muchos teóricos del arte mimético, comenzando por Aristóteles. Para mostrar en qué medida las teorías

de la imitación dejan de lado cosas tales como contextos culturales e históricos, Dickie simplifica sus propuestas desde su formulación más ingenua: «un artista es solo alguien que hace algo que se parece a alguna otra cosa». En estas consideraciones queda completamente soslayado el papel del sujeto, en la medida que se considera solamente la obra de arte y el mundo que representa y se deja de lado el complicado fenómeno percepción e interpretación de las imágenes que está implícito en las formas de arte mimético naturalista.

Cuando Dickie habla de ‘apreciación’ no está refiriéndose a un fenómeno perceptivo, específicamente, pero la imprecisión y ambigüedad con la que maneja el término lo vuelven confuso. En lo que sigue trataré de mostrar las dificultades que se plantean con la falta de claridad de la noción de ‘apreciación’ que maneja la teoría de Dickie.

Algunas consideraciones sobre la noción de ‘apreciación’

El término ‘apreciar’ tiene diversos usos: puede aplicarse a la valoración de algo, a la estima de alguien o algo en un sentido afectivo o puede referir a la captación de ciertas cualidades mediante el sentido del gusto. Dentro de la fórmula «candidato para la apreciación», usada por los institucionalistas, el significado que se le otorga es ambiguo. Lo que hace de un objeto una obra de arte es el conferimiento, de parte de alguien que actúa en nombre del mundo del arte, del estatus de candidato para la apreciación. Cuando Dickie la define no aporta ningún elemento que nos permita acotar su significado. Lo hace del siguiente modo: «Todo lo que significa *apreciación* dentro de la definición, es aquello que ocurre cuando [...] *al experimentar las cualidades de una cosa se las encuentra valiosas o evaluables*» (Dickie, 1974: 34).

Seguramente no todos los aspectos de una obra están considerados en el conferimiento de la candidatura para la apreciación; habrá algunas características que operan de un modo relevante para su reconocimiento y otras que no. En ese sentido, Timothy W. Bartel propone —en su artículo «Appreciation and Dickie’s definition of art»— precisar la definición de Dickie del siguiente modo:

Una obra de arte en el sentido clasificatorio es 1) un artefacto, 2) a un conjunto de cuyas cualidades le ha sido conferido por alguna persona o personas, actuando en nombre del mundo del arte, el estatus de candidato para ser encontrado (a través de la percepción del conjunto de esas cualidades) valioso o evaluable (Bartel, 1979: 45).

En el mismo artículo el autor menciona la crítica que realizó Ted Cohen a esta concepción de Dickie y que consiste básicamente en los siguientes puntos:

1. Si un artefacto posee el estatus de candidato para la apreciación conferido sobre él, debería parecer posible, para ese artefacto, ser apreciado (por ejemplo, si desempeña exitosamente para mí lo que promete en su acto de habla, debe ser posible para mí y mi audiencia que pueda cumplir la promesa).

2. Algún artefacto claramente no puede ser apreciado en el sentido de Dickie, por ejemplo el conocido urinario *f fuente* de Marcel Duchamp.
3. Por lo tanto, nadie puede posiblemente conferir sobre *f fuente* (y muchos otros artefactos vanguardistas) el estatus de candidato para la apreciación.
4. Por lo tanto, *Fuente* no puede volverse una obra de arte, lo cual constituye una desastrosa consecuencia para la definición de Dickie, ya que está muy entusiasta en acomodar este ítem como obra de arte.

Figura 7. Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917



Fuente: <<http://culturacolectiva.com/urinal-en-exhibicion-la-historia-extendida/>>

Tal como lo señala Bartel de esta argumentación de Cohen, no es cierto que pueda inferirse legítimamente 3 y 4, ya que no es verdad que si un artefacto no puede ser apreciado como arte, entonces no pueda ser posible pensarlo como tal, pero existe una segunda línea de argumentación en la crítica de Cohen más convincente que la anterior:

Si [el crítico de arte Michael] Fried está en lo cierto, entonces, hablar de Dadá en términos de cualidades experimentables que se encuentren valiosas o evaluables está totalmente equivocado... Dadá en general, y ciertamente el urinario de Duchamp, está virtualmente acompañado por una propuesta que la apreciación tradicional (si es que existe tal cosa) no puede realizar. Esto sugiere [...] que no sería un candidato para la apreciación en absoluto, [...] la apreciación (cuando esto significa cualquier clase de aprehensión apropiada para algo que es una obra de arte) no forma parte del ser una obra de arte, al menos no para algunas obras.¹⁶

¹⁶ Citado por Timothy W. Bartel en «Appreciation...», tomado de Ted Cohen «The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie», *Philosophical Review*, enero de 1873: 69-82.

Para que la definición institucionalista de arte satisfaga los estreñimientos autoimpuestos por Dickie debe aplicarse a todos los objetos que él considera obra de arte, es decir propuestos como «candidatos para la apreciación por algún representante del mundo del arte». Sin embargo, es claro que muchos de ellos no han sido originalmente colocados en el lugar de objeto de arte desde el comienzo; el conjunto de los *ready-made* de Duchamp son un claro ejemplo de esto. Estos objetos no fueron elegidos para ser apreciados estéticamente. Como ya señalé, el propio Duchamp negaba el carácter estético de esas obras y se refería a ellas diciendo: «El punto que quiero especialmente establecer es que la elección de esos *ready-made*, nunca fue dirigida por el deleite estético, esa elección se basó en una reacción de indiferencia visual, con —al mismo tiempo— una total ausencia de buen o mal gusto... de hecho una completa anaesthesia» (Sanouillet y Peterson, 1973: 141). Sin embargo, lo que Dickie afirma del famoso urinario y su problemático reconocimiento como arte —a contrapelo de lo que el propio autor ha sostenido— es lo siguiente:

¿Por qué no pueden las cualidades ordinarias de *fuelle* —su superficie blanca reluciente, la profundidad revelada cuando esta refleja imágenes de los objetos circundantes, su placentera forma oval— ser apreciadas? Ella tiene cualidades similares a aquellas de las obras de Brancusi y Moore las cuales no ofrecen ningún obstáculo para decir que se aprecian (Dickie 1974: 42).

La ‘apreciación’ de los *ready-made* de Duchamp como objetos artísticos sin más conduce al error de considerarlos desde el punto de vista de un interés estético; error en el que han caído en numerosas oportunidades los críticos de arte.¹⁷ No fue ese el objetivo de Duchamp al presentar estas obras que son propuestas como una forma de ‘antiarte’. Al ser este el tipo de objetos el que domina el escenario del arte contemporáneo, se genera un malentendido que induce a errores diversos. El malentendido consiste en considerar el arte contemporáneo y sus obras como continuadores de una historia en la que la apreciación de las artes visuales constituía un fenómeno estético-perceptivo, básicamente. En la necesidad de incluir a las obras de arte contemporáneas dentro del amplio grupo de las obras llamadas artísticas a lo largo de la historia, Weitz se ve obligado a argumentar a favor de la inviabilidad de una definición del arte; y a Dickie a presentar la obra de arte como «candidato a la apreciación». Creyendo, de ese modo, aplicar el concepto al arte conceptual y además poder aplicarlo a las formas tradicionales de artes visuales.

17 Varios críticos han coincidido en considerar la *Rueda de bicicleta* y el *Botellero* entre las más hermosas esculturas del siglo XX a pesar de que el propio Duchamp no las consideraba valiosas estéticamente. Ver, por ejemplo, Motherwell’s remark en William Rubin, «Reflections on Marcel Duchamp», en Masbeck, Joseph (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Nueva Jersey: Englewood Cliff, 1975: 48; también Carter Ratcliff, «New York», *Art International*, verano, 1970. Duchamp comenta sobre la reinterpretación de sus *ready-made* de la siguiente forma: «Les arrojé el urinario a sus caras, y resulta que ahora ellos lo admiran por su belleza» (citado en Hans Richter, «En memoria de un amigo», *Art in America*, julio-agosto, 1969).

Como es obvio, Dickie desea que su definición permita a los *ready-made* de Duchamp sin inconvenientes constituirse como candidatos para la apreciación desde su primera presentación; no desde el momento en que el primer espectador la considera digna de admiración. La única salida de Dickie de esta situación es sostener que en realidad Duchamp quiso conferir el estatus de candidato para la apreciación artística a sus heterodoxos objetos, en virtud de su falta de valor. Aceptando la paradójica afirmación de que en estas obras de arte «lo valioso consiste en su falta de valor». Artistas contemporáneos como Stephen Kaltenbach sostienen, en esa misma línea, que

la gente está aceptando la posibilidad de que no se pueda criticar este tipo de obra, y en consecuencia, los críticos de arte verdaderamente imaginativos se dedican a transmitir información más que a realizar sus propios juicios. En cierto sentido se están convirtiendo realmente en artistas. En realidad para un artista simplemente vivir podría ser un medio válido de expresarse... Lo mismo les pasaba a tipos como Yves Klein y Duchamp, aunque yo no me di cuenta, hasta que lo entendí por mí mismo (Lippard, 2004: 140).

Aunque las obras de Kaltenbach no deberían considerarse «valiosas» o dignas de valor en el sentido tradicional, Dickie no dudaría en incluirlas dentro de la categoría obras de arte, tal como ocurre con muchos otros artistas contemporáneos, incurriendo entonces en la contradicción señalada.

Mucho más difícil, todavía, es descubrir los criterios de inclusión que maneja la teoría Institucionalista cuando el ser «candidato a la apreciación» queda anulado explícitamente en algunas propuestas que llaman a la suspensión de todo juicio de valor, como es el caso de John Cage quien sostiene:

Los juicios de valor no están en la naturaleza de este tipo de obra [se refiere a su música de composición aleatoria] en lo que respecta a composición, interpretación o audición. Como la idea de relación está ausente, cualquier cosa puede suceder. El «error» está fuera de la cuestión, porque una vez que algo ocurre, existe auténticamente (Cage, 1961: 59).

Dickie nota las dificultades que presenta el concepto de ‘apreciación’ y lo manifiesta cuando sugiere que

la palabra apreciación tiene muy diferentes significados y... hablar simplemente de la apreciación de *Otelo* puede ocultar algunas distinciones importantes. [Por ejemplo,] el esposo puede apreciar a Otelo en el sentido de entenderlo completamente y en el sentido de encontrarlo valioso, pero no lo aprecia en el sentido de encontrarlo disfrutable o placentero (Dickie, 1974: 108).

Aunque insuficiente como solución del problema, sirve para mostrar el reconocimiento que el propio Dickie hace de las dificultades. La negativa a reconocer la esencialidad del arte le lleva a negar toda forma de especificidad de la respuesta al arte y especialmente la llamada «experiencia estética», tal como veremos en el capítulo siguiente. La noción de «apreciación», por lo tanto, se

mueve en varios terrenos y tiene significados diversos, todos inespecíficos, porque básicamente para Dickie no existe ninguna especificidad adjudicable al arte y al objeto artístico y la idea de «experiencia estética», manejada por la crítica del arte tradicional, no es aceptada como legítima en la definición del arte, como veremos en el capítulo siguiente.

El rechazo de George Dickie a la noción de experiencia estética

La especificidad de la experiencia estética: Monroe Beardsley

La existencia o no de principios generales en la determinación del valor del arte ha sido central en la discusión estética, por lo menos desde que el subjetivismo estético del siglo XVIII definió la belleza no como una cualidad objetiva de las cosas, sino como un sentimiento. En su ensayo *The Standard of Taste* (*El patrón del gusto*), Hume intenta —aunque sin muchos resultados— conciliar el supuesto básico manejado por sus contemporáneos y por él mismo que reconoce la excelencia de los modelos constituidos en clásicos de la literatura, la plástica, la música y todas las artes. El canon clásico del arte se impone ante la concepción subjetivista del «siglo del gusto» en uno de los más lúcidos defensores del empirismo; Hume no quiere resignarse a aceptar la relatividad en materia de ‘gusto’ que el subjetivismo radical le impone. Pretende, entonces, encontrar principios de carácter general que diriman en la discusión sobre los gustos diferentes. Que el gusto tiene una base sensorial es indudable, pero esto no impide la existencia de ciertos principios generales en los que se apoyan nuestros sentimientos:

Algunas formas o cualidades particulares, debido la estructura original del tejido interno, están calculadas para complacer y otras para desagradar, y si fallan en sus efectos en cualquier instancia particular es aparentemente debido a algún defecto o imperfección en el órgano. Un hombre con fiebre no insistiría en que su paladar es capaz de distinguir en lo concerniente a los sabores... En cada criatura hay un estado sano y otro defectuoso, y solo se puede suponer que el primero es capaz de proporcionarnos un verdadero patrón del gusto y el sentimiento. Si en el estado sano del órgano hay una total o considerable uniformidad en el sentimiento de los hombres, quizá entonces podamos derivar una idea de la belleza perfecta; de una manera similar a como, a la apariencia de los objetos a la luz del día para el ojo de un hombre saludable, se la denomina como sus verdaderos y reales colores, incluso admitiendo que el color es meramente un fantasma de los sentidos [...] Aunque algunos objetos dada la estructura de la mente están naturalmente dispuestos para proporcionar placer, no es de esperarse que en todo individuo el placer será igualmente percibido (Hume, 1996: 140).

Aunque de un modo no claramente definido, Hume argumenta en base a una permanente analogía entre el conocimiento sensible y el sentimiento estético. No está dispuesto a ceder al completo relativismo que implica la experiencia

subjetiva, pero tampoco a aceptar fundamentos de carácter metafísico para admitir criterios universales para evaluar la belleza y el arte. Su pretensión es casi un imposible, establecer —desde los datos sensibles, puramente— la legitimidad del canon, recién instaurado como tal en la cultura occidental. Justificar y explicar el sorprendente hecho de que Homero haya seducido al público griego y dos mil años después deslumbró en París y Londres, tal como él afirma.

Uno de los principales teóricos de la estética contemporánea, Monroe Beardsley, ha participado en la discusión acerca de la necesidad de principios generales para la evaluación del arte y ha sistematizado sus ideas en base a la tesis que sostiene la existencia de tales principios.

En su libro de 1958: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (*Estética: Problemas en la Filosofía de la Crítica*), Beardsley propone una teoría del arte, que incluye una teoría de la evaluación y que, siguiendo la nomenclatura de Dickie, llamaremos «instrumentalista». Su atención se centra en los resultados que produce en el sujeto, lo que él, y otros llaman la «experiencia estética»; una noción que Dickie rechaza por considerarla imaginaria o, tal como él la califica, «un fantasma». Beardsley maneja una concepción causal de la experiencia estética; la reconoce como un tipo de respuesta de características peculiares que es provocada por determinados objetos constitutivos de la causa de dicha experiencia, razón por la cual ellos son denominados «objetos estéticos». Básicamente, atribuye a la experiencia estética tres rasgos: La atención firmemente fija sobre un objeto; un grado considerable de intensidad y una unidad propia de una experiencia coherente y completa en sí misma.

El objeto es el «causante» de la experiencia (estética) pero la conexión es más íntima, porque el objeto, que es un objeto percibido, aparece también en la experiencia como su campo fenomenalmente objetivo... Una experiencia es coherente si una cosa conduce a otra: una continuidad de desarrollo, sin hiatos ni espacios muertos, la sensación de una estructura providencial general de orientación y la acumulación ordenada de energía en dirección de un punto culminante, todo lo cual está presente en un grado inhabitual. Beardsley intenta rescatar la posibilidad de un juicio valorativo de lo estético y no meramente descriptivo. Esto está unido a su concepción de «gratificación estética».

La tesis de Beardsley, entonces, sostiene que hay algo específicamente estético en nuestra experiencia en general, por lo que podemos hablar legítimamente de «experiencia estética»; «valor estético»; «juicio estético»; «satisfacción estética»; «objetos estéticos»; «conceptos estéticos» y «situaciones estéticas».

Las discusiones que versan sobre arquitectura son un buen ejemplo —sostiene Beardsley— de la existencia del punto de vista estético. Desde la teoría clásica de Vitrubio, enunciada concisamente por Henry Wotton, «la buena construcción tiene tres condiciones: comodidad, solidez y placer». Esto sigue siendo vigente, según Beardsley, en el mundo contemporáneo, separándose claramente tres perspectivas desde las cuales juzgar las obras arquitectónicas: el punto de

vista práctico, el punto de vista del ingeniero y el punto de vista estético. De este modo lo explica el autor en su artículo «El punto de vista estético»:

Así una manera de esclarecer la noción de punto de vista sería considerar que corresponde a aquello de: *bueno en su género*. Podríamos decir que adoptar un punto de vista estético al mirar un edificio es clasificarlo como perteneciendo a una especie de objetos estéticos —a saber, las obras de arquitectura— y por lo tanto interesarse en la cuestión de saber si es o no una buena obra de arquitectura. Obviamente, cuando un objeto pertenece a un género evidente y notorio y lo juzgamos con relación a ese género, la terminología de *punto de vista* no es necesaria. Normalmente no diríamos que se considera la música desde el punto de vista musical (Beardsley, 1982: 161).

Así Beardsley explica por qué elige la arquitectura como ejemplo de objeto a ser analizado desde el punto de vista estético, precisamente por tratarse de un objeto que puede ser evaluado desde otros puntos de vista al tratarse de un objeto funcional y una construcción con procedimientos industriales y artesanales evaluable, por lo tanto desde esas perspectivas. Es ilustrativo señalar cómo confluyen en un mismo objeto valoraciones que pertenecen a tan diferentes ámbitos. Antes que él, Kant, expresa una propuesta similar en el «Primer momento de la analítica de lo bello» en su *Crítica del juicio*. Allí expresa lo que considera el punto de vista estético del juicio de gusto en un caso extraído de la arquitectura. Uno de los rasgos determinantes del ‘juicio de gusto’, es decir del juicio sobre lo bello es su carácter ‘desinteresado’; noción muy próxima a la de Beardsley, que expresa de este modo:

Si alguien me pregunta si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: *No me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta*, o bien como aquel iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau, declamar contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas; puedo, finalmente, convencerme fácilmente, que si me encontrase en una isla desierta, sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese con mi sola voluntad, levantar mágicamente semejante magnífico edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo teniendo ya una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda. Todo eso puede concedérsese y a todo puede asentirse; pero no se trata ahora de ello. Se quiere saber tan solo si esa mera representación del objeto va acompañada en mi de satisfacción, por muy indiferente que se me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación (Kant, 1984: 10).

Ante las críticas que recibió en su momento esta noción de ‘experiencia estética’ por parte de Dickie, fundamentalmente y planteadas tempranamente en su artículo «Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience» («El fantasma de la experiencia estética de Beardsley») de 1965, Beardsley se propone utilizar una terminología más fina y comienza a manejar la concepción de ‘gratificación

estética' desde el análisis del 'goce estético' discriminando su naturaleza de otras satisfacciones o goces no estéticos. En ese sentido afirma:

Una gratificación es estética cuando se obtiene en primer lugar a partir de la atención en la unidad formal o a las cualidades regionales de una totalidad completa, y cuando su amplitud está en función del grado de unidad formal o de la intensidad de la cualidad regional (Beardsley, 1982: 165).

Una explicación de este tipo evidentemente no satisface a Dickie, quien considera que si bien las obras de arte —en un significativo número de casos ejemplares— de un modo claro generan este tipo de satisfacción característica, realizan también otro montón de cosas. El valor de un objeto artístico entonces no podría adjudicarse exclusivamente a su capacidad de producir semejante satisfacción. Pero obsérvese —y Beardsley subraya particularmente esto— que no se dice que el valor está en la gratificación que efectivamente produce el objeto, sino en la que «es capaz de producir». Es decir que el valor estético depende del grado máximo de satisfacción que se obtendría en situaciones óptimas. Así la tarea de la crítica de obras de arte debe realizarse distinguiendo si se hace en relación con un receptor real o potencial: «Cuando un crítico dice que un poema es bueno —afirma Beardsley— no está casi nunca en condiciones de predecir la gratificación que lectores o grupos de lectores particulares recibirán» (Beardsley, 1982: 165).

Beardsley, al igual que otras tesis formalistas del arte, reconoce en las cualidades formales de la obra de arte el aspecto central de la misma, independientemente del tema o el contenido. Considerando que esto último es más dependiente del contexto histórico-cultural del artista y por lo tanto más atado a las circunstancias singulares, atender a los rasgos formales como determinantes de la obra, permitiría contar con principios generales que atraviesan toda las culturas y toda la historia. La 'forma significante' a la que se referían Bell y Fry, por ejemplo, pretende ser una categoría transhistórica, lo mismo que el 'punto de vista estético' que postula Beardsley como la genuina aproximación al arte.

Aun cuando se acepte que lo que determina la peculiaridad del arte sean sus elementos formales independientemente de sus contenidos y sus diferentes usos —algo, por cierto, muy discutible— la dificultad a la que nos enfrentamos en lo que a la valoración concierne, es que no se explica la razón por la cual ciertas configuraciones generan una específica satisfacción sensorial. Por lo que las tesis formalistas no ofrecen criterios objetivos sobre los cuales fundar el valor del arte. Tal como sostiene Paul Crowther en *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt* (*La definición del arte, la creación del canon. El valor artístico en una era de la duda*) lo que Beardsley (ni ningún otro formalista) explica es *por qué* la experiencia desinteresada de la forma estética tiene «efectos psicológicos extremadamente positivos. Decir que esa satisfacción tiene un valor intrínseco universal no nos dice absolutamente nada, a menos que podamos explicar la estructura de tal valor» (Crowther, 2007: 19).

Aunque no es este el lugar de desarrollar su teoría, Crowther ofrece un nuevo punto de vista en lo concerniente al carácter normativo de la estética y su vínculo con el arte, que no sigue el camino de las teorías tradicionales —debido a las insuficiencias señaladas— ni admite las explicaciones meramente contextualistas. Se plantea un resurgimiento de la definición mimética del arte y el significado estético de la mimesis, identificando la base del arte directamente con el hacer imágenes para la apreciación estética. La imagen tiene un significado estético aun en culturas que no poseen el concepto ‘arte’ y no hacen imágenes con el propósito de apreciarlas estéticamente. En Occidente la imagen artística, también se ha confundido con las múltiples funciones a las que ha servido.

El ‘desinterés’ y la ‘distancia psíquica’ como categorías estéticas vinculadas a la asignación de valor

Dickie presenta la teoría de Beardsley, en su libro de 1988, *Evaluating Art*, como fundadora de la concepción de la ‘experiencia estética’ y enumera los rasgos deficientes de la misma, señalando resumidamente que según Beardsley:

1. en la experiencia estética, la atención está firmemente fijada en un objeto perceptivo que controla la experiencia;
2. la experiencia tiene una intensidad que concentra estrechamente nuestra atención;
3. los elementos de la experiencia son coherentes unos con otros;
4. los elementos de la experiencia se completan unos con otros;
5. la experiencia tendrá algún tipo de complejidad;
6. la experiencia estética es de naturaleza desinteresada y desapegada.

Estos rasgos: intensidad, unidad (coherencia y completud) y complejidad son los que Beardsley ha llamado «rasgos fenomenológicamente subjetivos» de la experiencia estética, distinguibles de la «intensidad», «unidad» y «complejidad» de la obra de arte a los que Beardsley llama «rasgos fenomenológicamente objetivos de la obra de arte» en la experiencia estética.

El último elemento presentado por Beardsley, el desinterés, es una característica llamada de segundo orden, al desprenderse de las características anteriores, ya sea las fenomenológicamente subjetivas como las objetivas; es decir que surge como consecuencia de la naturaleza de la experiencia estética o de la naturaleza de las obras de arte. Básicamente, la experiencia estética no tiene un fin práctico y se encuentra aislada del resto de la experiencia —a diferencia de lo que sostienen otras teorías—. Nelson Goodman, por ejemplo, sostiene la existencia de la experiencia estética como la base sobre la cual se realiza la evaluación del arte, pero concibe la experiencia artística de una manera integrada con el resto de la experiencia en general; es decir no la considera de manera aislada e independiente. Este modo de entender la experiencia estética, según Dickie, corresponde a una tradición anterior a Schopenhauer, filósofo que él reconoce

como principal influencia en el posterior desarrollo de las teorías del desinterés adjudicado a la experiencia estética. En *Evaluating Art* Dickie afirma:

La noción de que la experiencia estética es desinteresada o desligada y que el objeto de la experiencia estética está experimentalmente aislado se ha transformado en un lugar común en las teorías de la actitud-estética del siglo XX. Los teóricos de la actitud-estética, siguiendo a Schopenhauer, afirman que existe percepción estética, atención estética, o alguna cosa de ese tipo, es decir una función mental cognitiva que es responsable de producir unidades de experiencia desinteresada o desligada. Beardsley ha heredado el punto de vista de que la experiencia estética es desinteresada de los seguidores de Schopenhauer (Dickie, 1988: 59).

Siguiendo el sentido de «desinterés» kantiano, Beardsley cree que no solamente las obras de arte pueden ser apreciadas desde un punto de vista estético, también pueden serlo otros objetos, naturales o artificiales: una montaña, un caracol o un tigre pueden ser vistos con una mirada estética, es decir «desinteresadamente». Una segunda consecuencia de este uso de la noción de «punto de vista estético» es explicitada por Beardsley en el mismo artículo, me refiero a la posibilidad que brinda a la apertura del concepto de arte. Allí afirma que una obra de arte es cualquier objeto perceptivo o intencional mirado desde un punto de vista estético. Pero lo que interesa particularmente aquí es que el autor cree que adoptar el punto de vista estético para mirar X es interesarse por el valor estético, sea el que sea, que X pueda poseer. En consecuencia, adoptar un punto de vista estético implica varias acciones, entre ellas la acción de juzgar o valorar; Beardsley cree tener buenas razones para definir el «punto de vista estético» en términos de «valor estético» considerando que esta definición no es en absoluto trivial.

¿Qué es aquello a lo que Beardsley llama valor estético? Se trata de ciertas características que posee un objeto que lo vuelven estimable en virtud de su capacidad de producir una satisfacción estética —razón por la cual Dickie llama «instrumentalista» a la teoría de Beardsley— y la naturaleza de tal gratificación aparece ya en la definición de «valor estético» concebida en términos de capacidad.

George Dickie reconoce, en más de una ocasión, la utilidad ingeniosidad e importancia de las teorías de Beardsley y afirma que su teoría de la evaluación del arte es «un logro de primer orden». Como no hace explícita referencia a aquello en lo que consiste su importancia ni al por qué de su reconocimiento parecería que el único mérito que le adjudica es la «ingeniosidad» y el cuidado en el detalle. En cuanto a su contenido, desde su concepción, no podría considerar de valor, ninguna de las propuestas de Beardsley sin caer en una contradicción con sus propios puntos de vista.

Es curioso que Dickie afirme con tanta firmeza que la tesis del desinterés proviene de Schopenhauer, y que es este filósofo quien ha instalado la tradición de las teorías que defiende tales puntos de vista. Efectivamente en *El mundo como voluntad y representación*, el autor afirma:

si queremos adueñarnos de la idea mediante la contemplación de la realidad, necesitamos abstraer nuestra voluntad, elevarnos por encima de nuestro interés particular, todo lo cual precisa un poderoso resorte: la inteligencia, energía que solo posee en su más alto grado y en su máxima duración el genio, que consiste precisamente en la posesión de mayor fuerza intelectual que la que exige el servicio de la voluntad individual. La demasía que queda sin empleo sirve para el conocimiento puro, limpio de toda voluntad. La circunstancia de que la concepción de las ideas, que constituye el placer estético, se hace más fácil mediante las obras de arte, no es debida solo a que el arte, poniendo de relieve lo esencial y prescindiendo de lo secundario, nos presenta las cosas caracterizadas de un modo más preciso, sino que depende también y en la misma escala de que el silencio completo de la voluntad, necesario para la comprensión de la esencia de las cosas, está perfectamente asegurado por el hecho de que el objeto que contemplamos no pertenece a las cosas que pueden interesar nuestra voluntad, puesto que no es una realidad y sí una imagen, todo lo cual es de aplicación, no solo a las artes plásticas, sino a la poesía, que para su efectividad necesita igualmente como condición precisa una concepción desinteresada, involuntaria y, por tanto, puramente objetiva, única manera de concebir que hace pintoresco el objeto contemplado, convirtiendo en poético cualquier acontecimiento de la vida real, y por virtud de la cual se difunde sobre la realidad ese mágico encanto que llamamos lo pintoresco cuando se trata de objetos de la intuición sensible, y encanto poético si se trata de cosas de la imaginación. Al poeta que canta una mañana serena, una hermosa tarde, una apacible noche de luna, etcétera, lo que le inspira, aun a pesar suyo, es el sujeto puro del conocimiento que evoca la visión de esas bellezas de la Naturaleza, espectáculo ante el cual toda la agitación de la voluntad desaparece de la conciencia, encontrando el corazón entonces ese reposo que no puede alcanzar de otro modo en la tierra (Schopenhauer, 1973: 201).

Es verdad, entonces, que Schopenhauer sostiene el carácter desinteresado de la experiencia artística, pero con ello no hace más que continuar la interpretación romántica del arte. Interpretación que recibe una influencia notable de la noción de ‘desinterés’ manejada por Kant, tal como ya señalamos más arriba. Para Kant, «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámase bello» (Kant, 1984: 70). Pero el ‘desinterés’ kantiano no refiere a las obras de arte, específicamente, sino a la experiencia de lo bello en general, aplicado tanto al arte como a los objetos del mundo natural. En toda la primera parte de la *Crítica del juicio* es decir en la *Analítica de lo bello*, Kant no se refiere al arte sino a la belleza en general, y por lo tanto el juicio de gusto no es un juicio que hable acerca del arte exclusivamente. Es más, es en la segunda parte, es decir en la *Analítica de lo sublime*, donde Kant se ocupa específicamente de tratar el tema del arte, y allí llamativamente, cuando se trata de juzgar la belleza del arte veremos cómo Kant se aleja de aquella concepción purista de la belleza que corresponde

al juicio de gusto.¹⁸ Cuando habla del arte Kant no considera la belleza libre sino que se acerca más a la concepción de belleza adherente o dependiente y adjudica a la actividad artística, ciertas funciones heterónomas que parecen determinar en gran medida el valor del arte como tal. Es decir que la actitud «contemplativa» y «desinteresada» no aparece como contemplación desinteresada del arte, sino como contemplación desinteresada de la belleza.¹⁹

De todos modos, la noción de desinterés en el juicio estético no fue inaugurada por Kant, sino que aparece claramente en el escenario de las ideas estéticas durante el siglo XVIII y antes de la aparición de la tercera crítica kantiana.

El primer tratamiento sistemático de las bellas artes en términos de modelo contemplativo, y desinteresado, ocurre en un ensayo publicado en 1785 por Karl Moritz titulado *Sobre la unificación de todas las bellas artes bajo el concepto de lo completo en sí mismo*, tal como lo presenta M. H. Abrams en el artículo «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and The Exemplary Art» («De Addison a Kant: La estética moderna y el arte ejemplar»), incluido en el libro *Doing Things with Texts (Haciendo cosas con textos)*. Allí, el autor afirma que fue el modelo contemplativo surgido en el siglo XVIII el que permitió la unificación de todas las artes bajo una denominación común. El idioma de «abandono de sí mismo», «pérdida de sí mismo» y «sacrificio de sí» para una existencia superior, que se encuentra en el ensayo de Moritz, es abiertamente teológico, produciéndose así un desplazamiento de la terminología religiosa hacia el discurso de la crítica del arte:

Antes del siglo XVIII, ningún filósofo o crítico había afirmado que una obra de arte humana debía ser vista desde una contemplación que fuera desinteresada y con un valor por sí misma; o identificar la obra como un objeto realizado independientemente por sí mismo y vista como siendo ella misma como fin y no como medio; o distinguiendo nítidamente entre lo que está dentro y fuera de una obra y afirmar que dado que la obra es su propio contenido la crítica de las propiedades estéticas debe situarse en ella misma solamente por su inherente o interno significado y valor... Las doctrinas platónicas y agustinianas del amor que terminan en la contemplación desinteresada y el gozo de un objeto de valor y belleza últimos...

18 En el § 16 de la *Crítica del Juicio*, Kant afirma: «Así pues, a la base de este juicio [juicio de gusto puro], no hay ni perfección de ninguna especie, ni finalidad interna a que se refiera la reunión de lo diverso. Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin. Sino que placen libremente y por sí. Así los dibujos *à la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados etcétera, no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema) e incluso toda la música sin texto.

19 A partir del § 43 hasta el § 54, Kant formula su concepción respecto del arte, en la que aparece claramente asociado a ciertas funciones: la función civilizatoria unida al placer de la comunicación; una función cognitiva que permite exponer las ideas de la razón que los conceptos no pueden expresar y, por último, la obra de arte es concebida como un puente que permite establecer entre la sensibilidad y el sentimiento moral un vínculo posible.

como un fin en sí mismo, y por su propio valor constituyen ambas el modelo contemplativo y el distintivo vocabulario de la teoría del arte de Moritz. La diferencia con ellas seguramente es radical: el absoluto platónico y el dios agustiniano han sido desplazados por un producto humano, la autosuficiencia de la obra de arte, y el órgano de contemplación, el ojo de la mente, se ha transformado en el ojo físico (Abrams, 1991: 165).

Es evidente que existe una fuerte tradición en el campo del pensamiento estético que, en el marco del paradigma contemplativo, se ha amparado en una concepción de la apreciación del arte como desinteresada. Los formalismos del siglo XX claramente se apoyaron en tales concepciones, pero, como señalamos antes al referirnos a Kart Moritz, no es en el marco del arte moderno ni de las doctrinas formalistas que surge el concepto de ‘desinterés’, sino en el contexto de un momento histórico al que corresponde el estilo clásico-realista. Por lo tanto, es extraño que Dickie invoque a Schopenhauer como representante y pionero del ‘desinterés’ estético.

El desinterés o distancia psíquica también es defendida como característica singular de la apreciación del arte por algunos teóricos más o menos contemporáneos (E. Bullough, J. Stolnitz, G. Genette, entre otros), retomando ideas de significativos teóricos del pasado como Shaftesbury, Addison, Kant y hasta el propio Aristóteles. Efectivamente en lo que fue el primer análisis sistemático del fenómeno artístico que se conozca —la *Poética*— se intenta definir la peculiaridad de la creación poética desde una perspectiva que la distinga del resto de las producciones y del resto de las experiencias sensibles y afectivas. Uno de los conceptos claves en este sentido es el de «verosimilitud»; con esta noción Aristóteles pretende colocar al espectador de la tragedia en un lugar en el cual la expectativa cambia respecto de la que tenemos frente a los demás fenómenos correspondientes al mundo real; por eso afirma que «en orden a la poesía es preferible lo imposible convincente que lo posible increíble» (Aristóteles, 1999: 233). Y a los efectos de lograr la finalidad propia de la Tragedia, como lo es la catarsis, parecería que es mejor alterar la realidad de manera que los acontecimientos resulten sorprendentes y con esto más eficaces a la hora de generar la respuesta emocional esperada del espectador. Según Aristóteles:

puesto que la imitación tiene por objeto no solo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna [...] (Aristóteles, 1999: 161-162).

Claramente los acontecimientos inesperados, maravillosos y sorprendentes, aunque estén fuera de lo real, deben ser convincentes. El poeta debe lograr que su historia sea verosímil en el sentido en el cual su propia consistencia interna permita la aceptación de todos los hechos narrados sin sospecha ni descreimiento. Se encuentra la misma idea en Samuel Taylor Coleridge cuando propone la «suspensión voluntaria de la incredulidad» (*willing suspension of disbelief*)

apelando a la voluntad de un sujeto para dejar de lado —«suspender», literalmente— su sentido crítico, ignorando los probables «imposibles» que aparezcan en la obra de ficción. La expresión fue acuñada por el poeta inglés en 1817 en el contexto de la siguiente afirmación:

Esta idea dio origen al proyecto de *Lyrical Ballads*; en el cual se acordó que debería centrar mi trabajo en personas y personajes sobrenaturales, o al menos novelescos, transfiriendo no obstante a estas sombras de la imaginación, desde nuestra naturaleza interior, el suficiente interés humano como para lograr momentáneamente la voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética (Coleridge, 1985: 314).

Se trata de otra forma de expresar el «distanciamiento» estético en aras de una «fe poética» que prescinde del juicio crítico aplicado usualmente al relato de acontecimientos reales. Esta «distancia» a la que apelan algunos teóricos del arte para explicar el fenómeno estético, también es blanco de la crítica institucionalista, como veremos en el siguiente punto.

La crítica de George Dickie a las nociones de 'desinterés' y 'distancia psíquica'

La negativa de Dickie de fundar los juicios de valor en la experiencia estética descansa, básicamente, en su negación a asignar algún tipo de especificidad dicha forma de respuesta y por tanto reconocer a la gratificación estética como un tipo peculiar de placer sobre el que fundar legítimamente un criterio para juzgar a las obras de arte. Desde el inicio, Dickie combatió la creencia de tal tipo de experiencia, calificándola de «ilusoria»; los títulos que elige para sus artículos —«El mito de la actitud estética» o «Beardsley y el fantasma de la experiencia estética»— son elocuentes. No acepta, en consecuencia, aquellas caracterizaciones que los teóricos del arte han denominado «distanciamiento» o «desinterés», para describir la peculiaridad del arte en términos de experiencia estética *sui generis*. La crítica de Dickie se orienta hacia dos puntos clave: la teoría de la distancia psíquica y el desinterés.

El concepto de distancia psíquica es utilizado para explicar la actitud que debe adoptar el espectador; quien tiene que olvidarse de su situación personal, sus intereses, sus creencias, y preocupaciones cotidianas, para poder así captar el hecho estético. Se trata de «perdersé» en la obra; mediante lo cual, cual una pintura, una pieza teatral, una composición musical, se desliga de los intereses prácticos personales, para ser captada por y en sí misma. Un «olvido de sí» que recuerda el modelo contemplativo descrito por Moritz como elemento imprescindible de la actitud adecuada en la apreciación de la obra de arte, parecida a la actitud religiosa ante la divinidad. Uno de los ejemplos utilizados por Bullough en su trabajo de 1912 *Physical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle* (*La distancia psíquica como un factor del arte y como un principio estético*) es el de un espectador que al asistir a la representación de *Otelo* no logra

separar su situación personal, refiriendo permanentemente a sí mismo el argumento de la obra e identificándose con el personaje desde su realidad, alimentando su propio sentimiento de «celos». Esto hace que se aleje de la apreciación de la obra, como hecho artístico, y no pueda establecer —incapaz de mantener la atención en la pieza— el tipo de vínculo imprescindible para apreciarla y valorarla en términos de obra de arte; en ese sentido afirma:

Supongamos que un hombre, que cree que tiene motivos para estar celoso de su esposa, presencia una representación de *Otelo*. Él podrá apreciar la situación, la conducta y el carácter de Otelo, más perfectamente, cuanto más exactamente los sentimientos y experiencias de Otelo coinciden con los suyos propios —por lo menos así *debería* ser según el citado principio de concordancia—: [...] En realidad, la concordancia solo le hará muy consciente de sus propios celos, por un repentino cambio de perspectiva, ya no verá a Otelo aparentemente traicionado por Desdémona, sino a sí mismo en una situación similar con su propia esposa (Bullough, 1912).

En la misma línea Sheila Dawson en su artículo «Distancing as an Aesthetic Principle», sostiene que: «es la belleza del fenómeno que capta nuestra atención, nos desconecta de la vida práctica y nos fuerza, si somos receptivos, a considerarla a nivel de la conciencia estética» (Dawson, 1961: 158).

Dickie se pregunta si hay acciones denotadas por «poner a distancia» o estados de conciencia denotados por «estar distanciado»:

¿Cuando se levanta el telón, cuando nos aproximamos a una pintura o cuando miramos una puesta de sol, somos siempre conducidos a un estado de distanciamiento, sea sorprendidos por la belleza del objeto, sea efectuando un acto de distanciamiento? (Dickie, 1964: 116)

Ante esta interrogante, Dickie inmediatamente responde que no y apela a su propia experiencia, señalando que jamás ha vivido algo semejante. Señala, además, que la objeción inmediata al concepto de ‘distanciamiento’ es que se trata simplemente de una confusión con lo que denominamos, comúnmente, «centrar la atención», y no otra cosa. No sería necesario entonces, según él, duplicar los términos, ni inventar estados de conciencia «fantasma»; el ‘distanciamiento’ no es otra cosa que la concentración en un centro de atención, perdiendo de vista el resto. Siguiendo a Dickie, este fenómeno no constituye una experiencia exclusiva del arte; se aplica a la observación de una pintura o de una obra de teatro, pero también a otras muchas cosas fuera de las obras de arte. La noción de ‘distanciamiento psíquico’ pierde, de este modo, su significado como categoría específicamente estética.

En cuanto al ‘desinterés’, la otra característica adjudicada a la actitud estética, Dickie la rechaza igualmente y critica concepciones como la de Jerome Stolnitz y Eliseo Vivas. Señala que Stolnitz define ‘la actitud estética’, como «la atención desinteresada y plena de simpatía y la contemplación llevada, sobre cualquier objeto que sea, solo por sí mismo».²⁰

20 Citado por Dickie, 1964: 118.

Analiza la postura de Stolnitz apelando a la distinción entre de lo que sería una atención «desinteresada» en contraposición de una atención «interesada». Entre una atención que no busque ningún fin ulterior o por el contrario un medio de lograr alguna finalidad; el ejemplo que utiliza para argumentar su rechazo a la noción de ‘desinterés’ es el siguiente:

Supongamos que Jones escucha una pieza de música con la finalidad de ser capaz de describirla y analizarla al otro día en un examen y que Smith escucha la misma música sin un objetivo ulterior de esa naturaleza. Hay ciertamente una diferencia entre los motivos y las intenciones de los dos hombres: Jones tiene un objetivo ulterior y Smith no lo tiene, pero eso no significa que la escucha de Jones sea diferente de la de Smith. Es posible que los dos disfruten de la música o que los dos se aburran. La atención de uno u otro se puede relajar, etcétera. Es importante notar que el motivo o la intención de una persona es diferente de su acción (la escucha de música por Jones, por ejemplo. No hay más que una manera de escuchar (poner atención a) la música, aunque la escucha puede estar más o menos atenta y tener una variedad de motivos, intenciones y razones para hacerlo y una variedad de maneras de distraerse de la música (Dickie, 1964: 118).

Evidentemente el ejemplo utilizado en el caso de la música, es óptimo para realizar este tipo de crítica —precisamente una de las cosas más difíciles en la teoría del arte es encontrar modelos explicativos que se adecuen a todas ellas sin fisuras—. El fenómeno del desinterés aplicado a la literatura o la pintura no podría obtener los mismos resultados porque la música no remite, como lo hacen las demás artes, a entidades del mundo real. No es tan claro que se observe estrictamente «lo mismo» en un cuadro, cuando se atiende al paisaje o a la persona representados en él —por ejemplo— llevados por el interés en los recuerdos que estos elementos retratados evocan desde lo afectivo personal, que cuando se observan las pinceladas, colores y formas, independientemente de su «tema», valorando sus elementos más formales y específicos en tanto «pintura». Aunque el objeto sea el mismo, las diferentes actitudes determinan, de algún modo, «objetos distintos» en sus intenciones e intereses. En otro ejemplo que ofrece Dickie se refiere justamente a la pintura y supone el caso de un cuadro que recuerda a Jones a su abuelo y genera todo tipo de asociaciones que le hacen soñar despierto con él; todas ellas serían casos de atención interesada. Dickie sostiene que la llamada «atención interesada» no es más que un caso de «inatención»; Jones no está mirando la pintura en el instante en que sueña con las hazañas de su abuelo, por ejemplo. Aquí, nuevamente, explica la cuestión en términos del par «atención-desatención» en general, sin considerar modos específicos de contemplación estética, con el fin de evitar la multiplicación inútil de categorías que finalmente, según él, no permiten explicar nada. Finalmente, subraya que la atención o inatención, de hecho, tienen un carácter tan fugaz que se vuelve imposible utilizar esa experiencia para explicar el fenómeno de la percepción del arte, como si fuera un estado permanente.

Otro ejemplo que Dickie utiliza para negar la especificidad de la experiencia estética sigue la perspectiva y el caso citado anteriormente, aunque se trata de otra situación:

El ejemplo de un dramaturgo que mira una repetición o una presentación en provincia de su obra con la idea de reescribir el guión me ha sido sugerido como un caso donde el espectador está ciertamente atento a la pieza [...] y atento de manera interesada [...] similar al primer caso visto de Jones escuchando una pieza de música. Nuestro dramaturgo [...] tiene motivos ulteriores. Por otro lado, contrariamente a un espectador ordinario, puede cambiar el guión a partir de la presentación o durante la repetición. Pero, ¿En qué difiere su atención (en tanto diferente de sus motivos e intenciones) de la de un espectador ordinario? [...] la atención del dramaturgo no difiere de aquella a la que puede llegar un espectador ordinario, aunque cada uno de ellos pueda tener motivos o intenciones completamente diferentes (Dickie, 1964: 120).

Eliseo Vivas aborda la cuestión, utilizando el término ‘aprehensión intransitiva’ en lugar de desinteresada y aplicándolo a la literatura. Señala que «Cuando se aborda un poema de un modo no estético, este puede funcionar como historia, como crítica social, como diagnóstico que prueba la neurosis del autor, y un número indefinido de otras maneras» (Vivas, 1959: 224).

Un poema no indica por sí mismo su naturaleza como poema, si no es leído como tal, es decir cuando lo abordamos estéticamente, o más precisamente, cuando es objeto de una «actitud estética». Vivas entiende por actitud estética «una experiencia de atención sostenida que implica la aprehensión intransitiva de significados de valores inmanentes de un objeto en su plena inmediatez presentativa» (Vivas, 1959: 227).

Dickie reduce esta noción de ‘aprehensión transitiva’, una vez más, a una forma de no atención sencillamente, en el entendido que no podría concebir leer un poema de manera transitiva, es decir utilizándolo para desarrollar un sin número de reflexiones independientes de la estructura contextual de poema mismo. Existe por lo tanto «atención» o «no atención» como únicas categorías posibles, a pesar de que puedan reconocerse, en todo caso, varias clases de móviles que dirigen la atención; lo que no es lícito, según él, es confundir la causa con el efecto, es decir la motivación de la acción con la acción misma. En ese sentido afirma:

De una manera general, concluyo que «desinterés» o «intransitividad» no pueden ser utilizadas de manera pertinente para hacer referencia a un modo particular de atención. «Desinteresada» es un término utilizado para hacer aparecer claramente que una cierta acción tiene cierto género de motivos. Es por lo que hablamos de descubrimientos desinteresados (de comisiones de investigaciones), veredictos desinteresados (de jueces y jurados), etcétera. Estar atento a un objeto, seguramente encierra sus motivos, pero la acción misma no es interesada o desinteresada según que sus motivos sean del género que motiva una acción interesada o desinteresada (como pueden ser los descubrimientos o los veredictos) aunque la atención pueda ser más o menos intensa (Dickie, 1964: 124).

De esto se desprende que por ser la «atención desinteresada», solamente un mito, y por proponerse como el principal rasgo característico de la «actitud estética», esta última se vuelve ella misma, también un mito. Dickie la considera una noción confusa, no puede ni debe utilizarse como criterio satisfactorio. La confusión parece darse básicamente, según él por no diferenciar adecuadamente lo que se entiende por motivación y lo que se entiende por acción, como señalamos antes; los motivos serán diversos pero la acción una y única. No es este el lugar de discutir la relación entre «motivos» y «acciones» que constituye un amplio campo dentro de la filosofía y particularmente dentro de la Filosofía de la Acción. Sin duda, hay relaciones estrechas entre los motivos de las acciones y la naturaleza de estas, tema que debería desarrollar más ampliamente Dickie para aclarar que es lo que él entiende por «leer un poema como poema», o «mirar una pintura como pintura». Si bien es cierto que en todos los casos habrá atención al objeto, y si miramos estos objetos artísticos como otra cosa diferente, por ejemplo como historia, como crítica social o como diagnóstico psicológico del autor, solamente estaríamos frente a un caso de desatención a la obra de arte como tal, lo único que hace Dickie con esta observación es desplazar el problema. «No diremos que la atención es interesada sino simplemente que es desatención», afirma, pues entonces debe que distinguir claramente entre atención y desatención en lugar de distinguir entre atención desinteresada y atención interesada. Se transforma meramente en una cuestión de palabras. Luego de las objeciones de Dickie seguimos sin saber qué es lo que caracteriza la «atención al poema como poema». ¿Qué significa para Dickie apreciar una obra de arte como tal y no como historia o crítica social por ejemplo? No lo sabemos. ¿Cómo debería ver el cuadro Jones para verlo como pintura y no como un estímulo que dispara la evocación del pasado heroico de su abuelo? Tampoco hay respuesta para esto.

En pocas palabras: Al final del camino, ante la ausencia de una respuesta de parte de Dickie a la pregunta ¿En qué consiste ‘ver’ o ‘apreciar’ una obra de arte como tal? Nos encontramos en el mismo lugar que al comienzo. Por lo tanto, hay que reconocer en los intentos de los autores mencionados —por discutibles que sean— el valor de dar una respuesta a la pregunta sobre los elementos que identifican la apreciación artística, con el fin de identificar algún tipo de especificidad que dé cuenta de un fenómeno que se tiene en tan destacado lugar en nuestra cultura. Dickie, aun cuando reconoce que hay una diferencia entre percibir como obra de arte y no hacerlo, es decir que otorga un cierto carácter singular a la obra respecto del resto de los objetos comunes, no se embarca en la tarea de analizar en qué consiste esa diferencia. Simplemente descarta —casi por decreto— la posibilidad de utilizar con sentido la expresión ‘experiencia’ o ‘actitud estética’.

Mantener nítidamente separados los aspectos morales y estéticos de una obra de arte corresponde al reconocimiento de la existencia de una especificidad del arte que deja fuera consideraciones extraartísticas, tales como las morales, en el entendido de que estas entrañan formas de apreciación interesada, dirigida a fines ulteriores. Un caso de esta perspectiva lo constituye Stolnitz.

Podría ser que cualquiera de nosotros —afirma— rechace una novela porque parezca entrar en conflicto con nuestras creencias morales [...] cuando actuamos así, no hemos leído el libro estéticamente, porque hemos interpuesto las respuestas morales [...] Eso rompe la actitud estética. No podemos decir que la novela es *estéticamente* mala, porque no estamos autorizados a considerarla estéticamente. Para mantener la actitud estética, debemos dejar que el objeto nos guíe y responder en concierto con él (Stolnitz, 1961: 36).

Para Dickie, en cambio,

[...] todo enunciado —descriptivo o evaluativo— sobre la visión moral de la obra es un enunciado sobre la *obra*; y todo enunciado sobre una *obra* es un enunciado crítico, y por consecuencia cae bajo el dominio estético. Juzgar que una visión moral es moralmente inaceptable es juzgarla deficiente y ello conduce a decir que la obra de arte tiene una parte deficiente (Dickie, 1964: 130).

Aceptar la visión moral como mérito estético, sin más, está fundado en Dickie —sin más, no se apoya en una teoría que le respalde como en el caso de David Pole— (1962: 193-207) es simplemente una estrategia más para eliminar la especificidad de lo estético; en la medida que todo valor pueda ser considerado *estético*, desaparece la categoría como tal, lo cual constituye uno de los objetivos de la teoría de Dickie: eliminar todo rastro de especificidad para una práctica que, según define más explícitamente en obras posteriores, se reconoce como resultado de una decisión institucional y no de la inspección cuidadosa de sus rasgos.

De hecho unas líneas más abajo, en el mismo texto, Dickie parece sostener esto de modo explícito:

Mi propósito —declara— es aquí simplemente insistir sobre aquello de que la visión moral de una obra forma parte de una obra y que, por lo tanto, un crítico puede legítimamente describirla y evaluarla. Llamaré *estético* todo error o mérito que un crítico pueda legítimamente señalar, pero el nombre importa poco (Dickie, 1964: 130).

En una de las dos obras en las que Dickie aborda especialmente el tema de la valoración del arte, *Evaluating Art*, se propone un procedimiento que consiste en la evaluación por medio de matrices comparativas. Una forma de otorgar valor a las obra no en términos absolutos, sino en referencia a otra obra. Se trata de un método que Dickie reconoce no solamente como el mejor, sino el único modo razonable de evaluación artística. Allí sostiene:

Por ejemplo, un crítico puede decir, muy justificablemente que *Las aventuras de Huckleberry Finn* es mejor que *Las aventuras de Tom Sawyer* porque la primera afronta la cuestión de la esclavitud y la segunda no. Asumamos que, excepto por la propiedad moral de afrontar la esclavitud, las dos novelas tienen exactamente las mismas propiedades evaluativas con exactamente los mismos valores. Así si A y B son propiedades que las dos obras claramente comparten, entonces C puede ser la propiedad moral de

confrontar la esclavitud [...] La comparación entre ambas novelas puede quedar como sigue:

Las aventuras de Huckleberry Finn----- (A₃, B₂, C₃)

Las aventuras de Tom Sawyer----- (A₃, B₂, C₀)

En primer lugar, hay que señalar algo inmediatamente evidente; en el supuesto del que parte Dickie hay implícita una asignación de valor. A los aspectos A y B se les asigna idéntico puntaje en ambas obras, puntaje indicado por los números correspondientes (A₃ B₂). Lo que el autor debería explicar es en virtud de qué se consideran los valores independientes de A y B y se les asigna un puntaje determinado. En segundo lugar, su modo de ver como estéticamente relevantes contenidos de carácter social, moral, histórico, etcétera, encierra un problema sistemáticamente soslayado por Dickie. A partir de las primeras interpretaciones marxistas —particularmente desde el enfoque sociológico de la creación literaria de Luckács—, una forma recurrente de abordar el fenómeno artístico ha sido el análisis sociológico; es decir, la explicación de las obras de arte en función del contexto social en el que se producen. El principal escollo con el que tropieza el sociologismo es el de la especificidad del arte frente a las formas no artísticas del contexto social y el primero en notar esto fue el propio Marx quien en el famoso pasaje de la *Introducción a la crítica de la Economía Política* decía: «Lo difícil no es comprender que el arte y la epopeya se hallen ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que nos procuran aun goce estético y poseen todavía, en cierta manera el valor de normas y modelos inaccesibles». Sin duda, la clásica novela del siglo XIX nos informará mucho acerca de la sociedad francesa de ese momento —quizá más que un específico tratado de sociología, tal como sostenía Adorno— pero el asunto para la estética es dar cuenta de los modos «específicos» de expresar estos contenidos «no específicos» que contiene la literatura y todo el arte y en eso se ha embarcado buena parte de la teoría del arte con la intención de escapar al reduccionismo sociológico. Fundamentalmente porque reducir el fenómeno artístico a un fenómeno puramente sociológico no deja lugar a la consideración de un asunto central en Estética: la valoración del arte.

Es así que el propio Plejánov —afirma Fló— debió tender un puente entre esa concepción sociologista y la justificación del valor, es decir, elaborar los criterios para el enjuiciamiento, so riesgo de evaporar el valor estético como si este fuera del orden de lo eterno, como si las diversas y empíricas obras de los hombres llevaran solo en tanto tales la huella grosera de las condiciones en que ellos viven, trabajan y se relacionan con los demás hombres, pero su calidad artística consistiera en cambio en la participación en una esencia impecable (Fló, 1967: 37).

Ya Platón, que consideraba la poesía meramente desde el punto de vista de su contenido ético y estaba interesado solamente en su función pedagógica para la educación de los guardianes de su República, no dejó de ver su aspecto irreductible y específico, afirmando que los versos inconvenientes para la formación de los jóvenes se vuelven más peligrosos cuanto más «poéticos» sean. Es decir

que su peligro está en relación directa con el valor que tiene como «poesía» y no exclusivamente con su contenido o mensaje.²¹

El pasaje del terreno de la definición del arte al de la valoración vuelve insuficiente una sociología del arte que debe dar paso a una estética que pueda dar cuenta de la especificidad del arte. Dickie reduce la existencia del arte, como tal, a las diferentes circunstancias y contextos sociales y al hablar de la evaluación del arte, mantiene la misma postura contextualista e identifica el valor del arte con todo tipo de valores extraartísticos, entre otros el valor moral. La pregunta es ¿para utilizar un lenguaje poético para hablar de valores morales, si desde el punto de vista conceptual el discurso moral, no artístico, cumple perfectamente con esa finalidad? Dickie no responde a esto y como afirma Hyman:

A Dickie le falta reconocer que mientras la novela nos brinda un contexto diferente del que hubiera existido si Mark Twain hubiese considerado la esclavitud en un debate político o en un sermón, el juicio moral toma un significado diferente cuando es expresado por Huck Finn. El valor que asociamos al coraje de enfrentar el tema moral (y resolverlo de acuerdo a nuestros valores) no es un valor adicional al literario o estético. El «contenido» no es agregado a la forma; sino que, más bien, el asunto moral se vuelve parte de la narración, es transformado por las capacidades narrativas y lingüísticas de Mark Twain (Hyman, 1986: 116).

En síntesis, Dickie no admite ninguna de las formas mediante las cuales los filósofos o críticos del arte han intentado dar cuenta del específico artístico. La identificación que realiza entre ‘atención estética’ y ‘atención’ a secas, no sirve para distinguir los modos posibles de atender una obra, como obra de arte o como otra cosa cualquiera; si se acepta —como vimos antes— que existe una diferencia entre ambas. Si tal como él afirma, la atención ‘transitiva’ es simplemente un caso de no-atención, en virtud de la pérdida de vista del poema como poema en todo su contexto, entonces falta una explicación de la forma en que un poema integra —como poema— todos esos otros aspectos de orden histórico, sociológico o moral y no desvíe la atención hacia otra cosa que pierda de vista el poema como tal. Por otro lado, esta ecuación tampoco explica el rendimiento que han tenido las posturas formalistas que inducen a la apreciación de la obra desligada de toda otra referencia que no sea ella misma. Este reconocimiento aparecía en la tesis de Weitz —como vimos antes— y en el mismo sentido lo expresa Dickie al final del artículo que venimos analizando, donde reconoce a la noción de ‘actitud estética’ un valor práctico, al menos, en el mismo sentido que Weitz y citando incluso los mismos ejemplos.

21 En el comienzo del Libro III de *La República*, haciendo referencia a los versos homéricos que aluden y fomentan la cobardía y el temor a la muerte por presentar a dioses y héroes lamentándose desesperadamente, Platón advierte: «Rogaremos a Homero y a los demás poetas que no se irriten si borramos estos y otros pasajes del mismo género, no porque carezcan de poesía y no sean agradables para oírlos el pueblo, sino porque cuanto más poéticos, tanto menos deben oírlos los niños y los hombres, que deben ser libres y temerosos más de la esclavitud que de la muerte».

La ausencia de una teoría de la evaluación del arte en la Teoría Institucionalista

El problema de la evaluación en la Teoría Institucionalista

Si en el mundo del arte contemporáneo no existen criterios definitivos, si no se defiende ya una dirección mejor que otra, del modo en que lo hacían las diferentes corrientes vanguardistas a comienzo del siglo XX al haber desaparecido las «narrativas» como discursos significativos, tampoco se puede contar con la existencia de criterios que fundamenten y expliquen el valor que se le atribuye al arte en general como institución y a las obras de arte en particular. La pregunta inmediata, entonces, es: ¿cómo es posible que siga vigente —y con más vigor que nunca— la práctica valorativa ante la ausencia de todo criterio directriz? En la medida en que toda forma de valoración debe ser argumentada, y que en principio toda argumentación recae en una teoría, esta se vuelve indispensable a la hora de evaluar. Las teorías estéticas que legitiman el arte contemporáneo (Weitz, Danto, Dickie), no ofrecen una respuesta satisfactoria a este problema.

La valoración ha estado siempre estrechamente vinculada a la producción y apreciación del arte, y particularmente unida a su definición. Una nueva perspectiva en los criterios que definen al arte, entonces, tendrá necesariamente una incidencia inmediata en los criterios valorativos. Este asunto no ha sido suficientemente tratado en las teorías del arte contemporáneas; más precisamente, se podría decir que ha sido sistemáticamente soslayado. Desde definiciones como la que ofrece la Teoría Institucionalista, el problema de la asignación de valor es una dificultad seria con la que tropieza esta teoría, tal como veremos más adelante. Prueba de esto es que en los textos de George Dickie el tema de la evaluación o valoración del arte ha quedado prácticamente excluido en sus argumentaciones y análisis. Aunque obras recientes como *Evaluating Art* y *Art and Value*, parecen, desde su título, estar destinadas a intentar resolver estas cuestiones, lo cierto es que estos libros se dedican, más bien, a la descripción y crítica de diversas teorías; en su mayor parte, esgrimiendo el argumento principal que consiste en la necesidad de separar el sentido evaluativo del sentido clasificatorio o descriptivo del concepto ‘arte’, sin entrar nunca en el asunto central que refiere al mecanismo mediante el cual se establecen los criterios para definir el valor de las obras de arte y sus fundamentos.

Mantener la definición del arte en términos de «conferimiento de estatus de arte» es lo que constituye el centro de la tesis institucionalista; esto impide,

indudablemente, desarrollar cualquier tipo de teoría de la evaluación ya que dar cuenta del valor de una obra de arte recaería en una definición que debe contar con «buenas razones», tanto para el reconocimiento como arte como para la asignación de valor, tal como afirmaba Wollheim. El rendimiento de la teoría de Dickie en el mundo contemporáneo es óptimo, debido al carácter claramente arbitrario que en el campo de las artes visuales, tienen lugar las críticas, selecciones, premiaciones, cotizaciones y demás procedimientos valorativos. Un arte que es casi exclusivamente conceptual, escapa al compromiso con la calidad estética, por un lado. Pero al mismo tiempo escapa al compromiso con el rigor conceptual porque aunque fundamentalmente trasmite ideas y propuestas de orden teórico, se le sigue reconociendo como ‘arte’ y en esa medida no se le exige lo mismo que a un discurso genuinamente conceptual, científico o filosófico. De ese modo la obra de arte se vuelve «inimputable», un objeto que escapa siempre a todo examen crítico, ya que no hay expectativas claras planteadas a priori respecto de lo que deba ser. Siempre se encontrará, en nombre de la pluralidad irrestricta instalada en el mundo del arte, una coartada que le justifique como obra y por tanto que le permita ser estimada o «candidata a la apreciación» para usar los términos de Dickie. Esta situación, que existe de facto en el campo del arte contemporáneo a partir de las propuestas conceptualistas de los sesenta, reeditando —aunque desvirtuando en su esencia— el *ready-made* duchampiano y que obedece a diversas causas históricas que no es este el lugar de analizar, queda legitimada desde la teoría por tesis que, como la Institucionalista se ajustan perfectamente a la nueva situación.

Arte y Valor

Las obras de Dickie que cité antes: *Art and Value* y *Evaluating Art* prometen desde el título tratar un asunto poco frecuentado en la filosofía del arte contemporánea, pero pronto defraudan. Allí no se responde a la pregunta acerca de los criterios para determinar el valor de las obras, como señalé antes, sino que el tema es abordado desde la perspectiva del doble significado del concepto arte en su dimensión clasificatoria y evaluativa. El objetivo, una vez más, es defender la nítida delimitación entre ambos usos del concepto tal como lo dejó planteado Weitz en su artículo de 1956. Esta perspectiva que ha constituido una tradición en el tratamiento del tema por la filosofía analítica elude todo tipo de abordaje del tema que implique una mirada abarcadora que tome en cuenta los múltiples aspectos del fenómeno artístico, teniendo en cuenta todos sus protagonistas, sus modos de accionar y de decidir en cada uno de los roles que les atañen, sus prácticas, sus discursos y su historia.

El libro *Arte y valor* analiza la filosofía americana contemporánea y sus diferentes perspectivas respecto de la definición del arte, con especial atención a la cuestión del valor. A lo largo de este libro de 108 páginas —algunos de cuyos capítulos son casi transcripciones de artículos anteriores del autor— se defiende

la Teoría Institucional ya sea implícita o explícitamente, como alternativa viable a las diversas propuestas teóricas que se plantean. Contiene reflexiones de carácter metodológico que incluye una propuesta para un sistema de clasificación de las teorías del arte y como Carrol, Danto, Davies y Levinson. En el primer capítulo, Dickie establece una distinción entre lo que llama «teorías psicológicas del arte» y las que denomina «teorías culturales del arte». Para las teorías psicológicas, la naturaleza del arte se deriva directamente de los mecanismos distintivos, de carácter innato, propios de la naturaleza humana. Para las teorías culturales, el arte es «una invención colectiva de los seres humanos y no algo que un artista produce simplemente por su naturaleza biológica, como la araña hace una red» (Hyman, 1986: 5). La única alternativa viable, entre estas dos tendencias, es según Dickie, la de las teorías culturales tales como las de Susan Langer o Arthur Danto.

En el segundo capítulo, «Metodología de fondo de la filosofía del arte», se defiende algún aspecto del enfoque de la teoría de los «designadores rígidos» de James Carney y Peter Kivy. La idea principal de esta teoría es que, así como las cosas que caen bajo los términos de clases naturales son descubiertas por los científicos por sus propiedades esenciales subyacentes, las cosas que son de tipo cultural, tales como el arte, son descubiertas por los antropólogos culturales a partir, también, de ciertas propiedades. Mientras que para las clases naturales las propiedades subyacentes son del tipo microestructural, en el caso de tipos culturales —como «soltero» o «arte»— las propiedades subyacentes constituyen una estructura cultural: son «una pequeña parte de una realidad más amplia que está constituida por redes de relaciones que son o podrían ser creadas por una sociedad de personas» (Hyman, 1986: 22). Dickie señala algunas diferencias entre los tipos culturales y clases naturales: los solteros, a diferencia del oro, no existirían si no existiera culturas y no puede tratarse ‘arte’ como un concepto de tipo natural como ‘oro’: «Cuando digo que el arte es una noción cultural —sostiene— quiero decir que es un fenómeno que ha sido inventado por un grupo cultural y que no es una conducta genéticamente determinada como el apareamiento, el comer y demás» (Hyman, 1986: 24).

En el capítulo tres se exponen las críticas de Carroll, Danto, Davies y Levinson en cuya segunda sección examina de nuevo el asunto de las actividades de tipo natural tales como recolectar alimentos, acechar a la presa, comer, aparearse o la construcción del nido; para distinguirlas de las culturales, cuyo patrón no está escrito en los genes de la manera en que lo está el del comportamiento natural. Diversas actividades de tipo natural pueden aparecer en varias obras de arte, pero «no hay razón para pensar que ninguna actividad de tipo natural deba estar presente en cada obra de arte» (Hyman, 1986:4). Todo este capítulo está básicamente dedicado a subrayar la recomendación metodológica de realizar las distinciones mencionadas como base para la clasificación de las teorías del arte.

El título del capítulo cuatro anuncia el contenido claramente: «Historia de la teoría institucional del arte»; allí se recorre los diversos pasos del desarrollo

de la teoría institucional desde su declaración inicial en 1969 hasta la de 1984 en su versión final expresada en el libro *The Art Circle*. El punto fuerte de este capítulo es la discusión con Wollheim respondiendo a los argumentos expuestos el «El arte y sus objetos», de la que me he ocupado ya en el capítulo 4.

En el quinto capítulo, básicamente, se resume el libro de 1988 *Evaluating Art* y responde a reseñas críticas de Richard Gaskin, Cynthia Freeland y Francis Sparshott; y es recién en el sexto y último, titulado «Arte y valor», donde se analiza la cuestión de si el concepto de arte es un concepto de evaluación. Ser «estéticamente buena» no es condición necesaria ni mucho menos suficiente para ser obra de arte, asegura Dickie, que inmediatamente se sumerge nuevamente en la defensa de la afirmación de que la categoría 'arte' es valorativamente neutra.

Sus argumentos en este sentido son básicamente tres:

1. El institucionalismo permite hablar de mediocre y mal arte; las otras alternativas que no distinguen entre el uso descriptivo y valorativo, no.
2. En esas teorías la expresión 'buen arte' resultaría redundante y la expresión 'mal arte' resultaría una contradicción.
3. En el caso en que dos objetos sean casi idénticos en todos los aspectos parecería extraño que solo uno de ellos resulte ser admitido como arte por poseer un valor estético que el otro no, por no poseer ese atributo; es decir, que se coloque en categorías tan radicalmente diferentes —arte y no arte— dos objetos tan similares.

Una vez más aparece la distinción entre el sentido clasificatorio y evaluativo de 'arte', sobre la que ha hablado reiteradamente. Dickie no ofrece aquí, tampoco, un panorama articulado de lo que él cree son los fundamentos para la valoración. No hablo de los criterios mediante los cuales la institución determina, o no la inclusión del objeto de la clase 'arte' sino la justificación que debe dar cuenta del por qué se le considera 'buen arte' o 'mal arte'.

Significativamente, cuando Dickie se refiere a la valoración del arte, no admite que simplemente se trate solo de una decisión de facto. Aunque para la definición del arte, como tal, ese sea el procedimiento que reconoce y las decisiones, según él, descansan en la arbitrariedad ostensible de la decisión institucional, para la valoración, en cambio, la distinción entre 'buen arte' y 'mal arte' no se presenta bajo la forma de una decisión o 'conferimiento'. Esto equivaldría a aceptar el relativismo absoluto en la forma de juzgar el arte, lo cual sería completamente consistente con la Teoría Institucionalista y su definición del arte pero demasiado comprometedor. Tal vez, esta resistencia a ceder del todo al relativismo se explique en razón de que esto pone en juego la legitimidad de la valoración del mundo del arte en la práctica, y en ese ámbito, los diferentes actores se cuidan de exhibir siempre diversas formas de justificación a través de explicaciones que se expresan en una gran cantidad de material teórico y crítico que acompañan a las obras, otorgando fundamento así a su imposición simbólica en el ámbito cultural y a su imposición económica en el mercado.

Es inevitable citar una vez más a Pierre Bourdieu y su interpretación del arte como práctica que integra el campo cultural y ostenta fuertes homologías con el resto de los campos que forman parte de la estructura social. Su forma de enfocar el fenómeno del arte tiene gran similitud con la postura institucionalista; la teoría de Dickie efectivamente cierra el paso a la posibilidad de cualquier tipo de filosofía del arte, porque tratándose de una teoría que reconoce solamente el contexto sociocultural como factor determinante del arte, entonces solamente a la sociología le corresponde ocuparse de analizar el fenómeno llamado «arte». En *Question de Sociologie*, Bourdieu plantea así una de las propiedades de todos «los campos» —que el arte posee en virtud de las homologías de los campos mencionadas— que es la menos visible en todos ellos:

Todas las personas que están comprometidas con un campo tienen en común un cierto número de intereses fundamentales, a saber, todo aquello que está ligado a la existencia misma de un campo: de allí una complicidad objetiva, subyacente a todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello que merece la lucha y que es escondido en el va-de-suyo, dejado en el estado de doxa, es decir, todo lo que hace el campo mismo, el juego, los envites, todos lo presupuestos que se admiten tácitamente, incluso sin saberlo, por el hecho de jugar, de entrar en el juego (Bourdieu, 1980: 115).

Tratándose del arte, una de las luchas que se dan dentro de su propio campo, es la lucha por la legitimación de la obra de arte, es decir por la definición del arte. El reconocimiento de lo que el arte es o no tiene lugar, según Bourdieu, mediante un procedimiento similar al que plantea Dickie:

Basta con plantear la prohibida para percatarse de que el artista que hace su obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a «descubrirlo» y a consagrarlo como «artista conocido» y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etcétera. Así por ejemplo el comerciante de arte (marchante de cuadros, editor, etcétera) es indisolublemente aquel que explota el trabajo del artista comerciando con sus productos y aquel que, introduciéndolo en el mercado de los bienes simbólicos, a través de la exposición, la publicación o el montaje escénico, proporciona al producto de la fabricación artística una *consagración* tanto más importante cuanto más consagrado está él mismo. Contribuye a hacer el valor del autor que defiende por el mero hecho de darle acceso a una existencia conocida y reconocida, de ser el artífice de su publicación (bajo su sello editorial, en su galería o en su teatro, etcétera) ofreciéndole como garantía todo el capital simbólico que ha acumulado, y de hacerlo entrar así en el ciclo de la consagración que lo introduce en unos círculos cada vez más selectos y en unos lugares cada vez más exclusivos y codiciados (por ejemplo en el caso del pintor, las exposiciones colectiva, las exposiciones individuales, las colecciones de prestigio, los museos)(Bourdieu, 1995: 253-254).

Es claro que en el caso de las obras de arte, cuyo costo no está en relación con el costo de la producción del objeto y su fabricación, el valor de mercado

pasa a depender de la consagración del producto que realice la institución desde los agentes que la representan en lo que Bourdieu denomina la *alquimia simbólica*,

a la que contribuyen con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción, es decir tanto los artistas y los escritores desconocidos como los *maestros* consagrados, tanto los críticos y los editores como los autores, tanto los clientes fervorosos como los vendedores convencidos (Bourdieu, 1995: 257).

Los intereses de tipo simbólico y los más poderosos de orden económico, encubren el carácter impositivo y arbitrario de las decisiones del arte, y como señalé antes, si bien en el ámbito de la mera definición de lo que es arte o no, Dickie está dispuesto a aceptar esta arbitrariedad, en el terreno de la valoración se ve obligado a hacer —aunque de manera muy poco eficaz como veremos a continuación— piruetas teóricas que fundamenten las valoraciones desde sentidos criterios de apariencia racional

La evaluación del arte

El libro *La evaluación del arte* es una obra anterior a *Arte y valor* y es únicamente allí donde —en el último capítulo— encontramos una sugerencia para la evaluación efectiva en toda la obra de Dickie. Nuevamente presenta su propuesta sobre la evaluación del arte manteniendo la independencia con la teoría que explica por qué un objeto en particular se define como obra de arte. Su blanco principal son las concepciones estéticas de Monroe Beardsley²² junto con el examen crítico de las opiniones de otros siete filósofos: Paul Ziff, Frank Sibley, Nelson Goodman, Nicholas Wolterstorff, David Hume, Bruce Vermazen, y J. O. Urmson.

Dickie sintetiza sus puntos de vista para descubrir lo que puede derivarse de sus teorías. Sobre esta base, se intenta elaborar una teoría de la evaluación del arte, que prácticamente al final del libro intenta esbozar pero sin ningún resultado convincente.

La mayor parte del libro y desde el inicio está dedicada a la exposición de las teorías tradicionales de evaluación de arte. Se identifican siete teorías que caen en cuatro categorías generales:

1. la teoría del valor de la obra de arte como imitación;
2. las teorías del valor intrínseco de carácter objetivo;
3. las teorías del valor intrínseco de carácter subjetivo;
4. las teorías instrumentalistas de carácter subjetivo.

A través de estas cuatro modalidades Dickie analiza el desarrollo histórico de la teoría de la evaluación de arte, examinando la forma en que en el siglo XVIII y XIX los filósofos han considerado el problema de la representación y otros aspectos cognitivos del arte como valores artísticos. En el último capítulo es que

22 Ver en capítulo 5 de este libro.

plantea su propio punto de vista que en rigor suscribe otra teoría; específicamente la propuesta de Bruce Vermazen y J. O. Urmson para una evaluación basada en lo que denominan «comparación y la especificidad».

Allí Dickie maneja la noción de «criterios positivos» y «criterios negativos», al igual que Beardsley, con la salvedad de que el criterio estético es solo uno de ellos pero no el único, ni necesariamente presente en ningún caso. En ese sentido sostiene: «Una propiedad es un criterio positivo de valor artístico si esta es una propiedad de la obra de arte y aislada de las otras propiedades es valiosa» (Dickie, 1988: 158).

Aplicando la misma formulación para el caso del criterio negativo, Dickie afirma que existen otros valores además de los estéticos como «unidad», «elegancia» o «estridencia» y de tipo cognoscitivo entre los que incluye de un modo relevante la «imitación», identificando el valor del arte con la «verdad».²³ Sostiene que ni la teoría de los valores inmanentes de la obra de arte ni la funcionalista que apela a los resultados de la experiencia estética, tal como lo había formulado Beardsley son suficientes, por tanto sugiere el procedimiento de «evaluaciones comparativas», tomado de Vermazen,²⁴ quien sostiene tres tesis básicas:

1. «Algunos aspectos [propiedades] de las obras de arte son valoradas independientemente de sus relaciones con otros aspectos de las obras» (Vermazen, 1979: 708).
2. «Las obras de arte casi siempre tienen al menos dos aspectos [propiedades] que son independientemente valoradas» (Vermazen, 1979: 710).
3. «Mientras es generalmente posible clasificar por rangos obras con respecto a una única propiedad valorada independientemente que ellas posean, no es generalmente posible clasificarlas por rangos con respecto al grado de dos propiedades valoradas independientemente diferentes» (Vermazen, 1979: 711).

Los casos en que no podrían hacerse comparaciones serían aquellos en los que no existen las mismas propiedades, por ejemplo en seis obras que posean las características A, B, C, etcétera:

A, B, C, D, E

A, B, C, F, G

23 Ya señalé al comienzo, el error de identificar la Teoría de la Imitación en el arte con las más ingenuas interpretaciones de tipo platónico o vasariano. Dickie identifica como objetivo del arte naturalista-mimético lo que denomina «la verdad» en una sorprendente trivialización tanto del concepto «verdad» como del concepto de «mimesis». Una alternativa a esta interpretación ingenua del modelo representativo-naturalista, lo constituye la teoría aristotélica de la mimesis-verosimilitud y más recientemente en la historia, la formulación de los paradigmas «contemplativo» y «heterocósmico» de Moritz en el siglo XVIII. Estas teorías, por solo tomar estos dos casos, no solo no identifican «mimesis» con «verdad», sino que su interés consiste precisamente en el modo en que plantean una lógica interna en las obras de arte completamente independiente a toda otra organización, tanto natural como social.

24 Procedimiento propuesto por Vermazen, en su artículo «Comparing Evaluations of Works of Art», publicado originalmente en *Journal of Aesthetics and art Criticism*, 34, en 1975.

A, B, F, H, I
 A, B, H, J, L
 A, B, M, N, O
 A, B, P, Q, R

En este ejemplo abstracto —señala Dickie— existen dos propiedades valoradas independientemente, en común [...] Las seis obras pueden ser comparadas con respecto a cada una de las dos propiedades que tienen en común. La comparación entre los valores de las seis obras será imposible porque el valor total de cada obra está compuesto de tales conjuntos de diferentes propiedades valorables (Vermazen, 1979: 711).

Por lo tanto no sería posible comparar obras que tengan propiedades diferentes, pero tampoco se puede decidir entre aquellas que tengan exactamente las mismas propiedades con idéntico valor final, por ejemplo entre (A_3, B_2, C_1) y (A_1, B_2, C_3) , porque se equilibran en valor entre la propiedad C que supera la segunda y la propiedad A en la que la primera es superior.

Ante esta solución formulada por Dickie, sorprende una vez más la ingenua simplificación con la que opera, tratándose de cuestiones tan complejas. Cuando habla de una «propiedad valorada independientemente» —de idéntica forma que Vermazen— no tiene en cuenta un aspecto evidente en toda obra de arte, que consiste en que ningún elemento de la misma puede ser valorado aisladamente, porque precisamente una de las peculiaridades de las obras de arte es que sus diferentes elementos adoptan valores diferentes según otros elementos con los que se combinan. Esto ocurre incluso a nivel del mundo físico, en donde los diferentes elementos se combinan creando compuestos; en estas nuevas entidades en que se combinan los elementos originales desaparecen sus propiedades originales y se generan propiedades de otro orden. Esto que es particularmente notorio respecto de las cualidades estéticas no parece haber sido notado por Dickie. En consecuencia, sencillamente propone la construcción de matrices comparativas para el caso de obras que comparten las citadas propiedades evaluables. La formulación básica para la construcción de estas matrices se esquematiza de la siguiente manera:

$(3, 3, 3)$
 $(3, 2, 3)$ ----- $(2, 3, 3)$
 $(2, 2, 3)$ ----- $(1, 3, 3)$
 * $(1, 2, 3)$ *
 $(1, 2, 2)$ ----- $(1, 1, 3)$
 $(1, 2, 1)$ ----- $(1, 1, 2)$
 $(1, 1, 1)$

La obra (A_1, B_2, C_3) es así tomada como base —lo que se destaca mediante el asterisco— y se omiten las letras que representan la diversas propiedades A, B, C. Cada conjunto de valores $(2, 2, 3)$ por ejemplo, representa una obra actual o posible. Las obras con las mismas propiedades no están todas ellas en

el cuadro por no ser todas comparables; por ejemplo (3, 3, 2) que no puede ser comparable por resultar equivalente a la obra 'base'. Dickie lo explica:

Una mínima matriz comparativa es aquella en la cual cada espacio posible es llenado por una actual o posible obra de arte. Una matriz comparativa *actual* para cualquier obra de arte actual puede en muchos casos ser mayor que una mínima porque es posible que vayan a haber más de una obra de arte actual con un particular conjunto de valores (Dickie, 1988: 170).

Una matriz comparativa *actual* podría tener el siguiente aspecto:

forma 1

De este modo se explica que *The Adventures of Huckleberry Finn* pueda considerarse superior a *The Adventures of Tom Sawyer*²⁵ y su visualización más clara sería posible en la siguiente matriz, donde se señala con dos asteriscos la primera y con un asterisco la segunda obra:

forma 2

Para Dickie no existe una manera mejor o incluso, «ninguna otra forma de llegar a una razonable evaluación específica de las obras de arte». Aunque reconoce que este no es el procedimiento, que de hecho, llevan a cabo los críticos para expedirse acerca del valor de las obras. Ellos no construyen, efectivamente, matrices comparativas para realizar su tarea evaluativa, pero Dickie señala que el suyo es un «relato filosófico de lo que la lógica que subyace a las evaluaciones de los críticos y de lo que tales evaluaciones podrían ser si fueran hechas con tanta precisión como podrían ser hechas» (Dickie, 1988: 181).

Esta fórmula, que es descriptiva pero además es prescriptiva, parece insuficiente por las razones señaladas antes y por la extrema rigidez que exhibe junto con la carencia de una explicitación de los criterios sobre los cuales se fundan los valores representados por A, B y C. Es decir que, aunque aceptáramos el método, deberíamos justificar la elección de tales elementos, lo cual no hace más que trasladar el problema sin dar una solución aceptable. La asignación de los valores mediante un criterio cuantitativo (1, 2, 3) es también arbitraria y requiere en todo caso de acuerdos que deberían ser explicitados y fundamentados.

Finalmente nos encontramos en el mismo punto de partida; la pregunta sobre los criterios fundantes de la valoración del arte queda sin responder. Esto se debe a que en el marco de una teoría puramente contextualista, la tarea está condenada al fracaso desde el inicio. La ausencia de una teoría de la evaluación del arte, lejos de ser una insuficiencia teórica solamente, constituye un claro síntoma de la situación crítica por la que atraviesa la producción y la apreciación del arte en el escenario contemporáneo, cuyo intento de legitimación e inclusión sin más en la historia del arte, conduce a las teorías a este tipo de callejón sin salida.

25 Ejemplo al que se hizo referencia en capítulo 5 de este libro.

Conclusión

La enorme ampliación de la denotación del concepto ‘arte’ que se produce a lo largo del siglo XX, vuelve enormemente problemática la definición del arte; muy en particular, en lo que concierne a las artes visuales. Objetos comunes y corrientes, en toda la multiplicidad de formas, materiales, procedencias y usos, se transforman, como por arte de magia, en *obras de arte*. Consecuentemente, la teoría del arte contemporánea —más específicamente a partir de la segunda mitad del siglo XX— se ha ocupado del enigma en cuestión, planteado claramente por Arthur Danto: ¿Cómo reconocer una obra de arte y distinguirla de un objeto común, cuando la diferencia entre ambos no se da en la percepción del objeto? ¿Cómo diferenciar las ‘cajas brillo’ del depósito del supermercado, de las *Cajas brillo* que expone en 1960 Andy Warhol, si son en su apariencia idénticas?

Morris Weitz, Arthur Danto y George Dickie, intentan legitimar la inclusión dentro de la clase ‘arte’, junto con todas las obras del pasado, del arte contemporáneo, llamado genéricamente ‘conceptual’. Esto hace que la definibilidad misma de ‘arte’ se ponga en cuestión; si su historia ha ido acompañada siempre de la pregunta «¿qué es el arte?» por parte de artistas, filósofos o críticos, hoy la cuestión se plantea en términos de si es posible definir el arte. Ante esta pregunta algunos de los teóricos, como en el caso de Weitz, responden negativamente. Aunque Danto y Dickie intentan definir el arte, ambos sostienen la tesis de que el arte es posible solo en el marco de un cierto contexto; un ‘mundo del arte’ que es quien legitima los diferentes productos, en cada momento de la historia y en cada cultura, como arte. Se suprimen los criterios tradicionales que fundaban la definición de lo artístico y junto con ello se insiste, desde esta perspectiva, en la nítida demarcación entre el sentido ‘descriptivo’ y ‘evaluativo’ del término ‘arte’, claramente influenciados por una perspectiva de análisis dominada por la filosofía analítica. La dificultad es aún mayor cuando al problema de la definición se suma otro al que está inevitablemente vinculado: el de la asignación de ‘valor’ de las obras de arte y los criterios que justifican tal atribución.

Las teorías del arte contextualistas o procedimentalistas, en lo que atañe a la definición del arte, tienen consencuencias serias en la formulación de una teoría que intente fundamentar y justificar la evaluación del arte desde esos mismos parámetros. La supresión de todo criterio estético-formal junto con la separación radical entre lo que se considera obra de arte en el sentido descriptivo de ‘arte’ y la valoración que se hace de ella, vuelve prácticamente inviable la búsqueda de algún criterio directriz que sirva como fundamento de la asignación de valor.

Si simplemente se aceptara el relativismo total y se eliminaran las viejas estructuras evaluativas, probablemente todo cerraría bien para las teorías contextualistas. Pero, lejos de eso, las prácticas contemporáneas llamativamente, replican las formas más tradicionales de evaluación, premiación, cotización,

etcétera. De manera que la contradicción entre la perspectiva teórica en las cuestiones referentes a la definición y los procedimientos prácticos de evaluación en el ámbito del arte se vuelve evidente.

Esta incongruencia se hace ostensible cuando observamos los problemas que se le plantean a las teorías contemporáneas legitimadoras del arte actual al abordar el tema de la evaluación. Ninguna de las mencionadas antes ofrecen una explicación aceptable que fundamente la valoración del arte. Particularmente significativo es el hecho de que las obras de George Dickie, *Evaluating Art* y *Art and Value* destinadas precisamente a analizar la cuestión del valor, no aciertan finalmente a dar una respuesta. Ambos libros dedican sus páginas, casi exclusivamente, a presentar críticamente otras teorías de la evaluación del arte, pero no presentan alternativas propias.

El problema está en la teoría misma de la que parte Dickie; una Teoría Institucionalista del arte no puede responder a la pregunta por los criterios que justifican su valoración porque si ‘arte’ es todo aquello que la institución define como tal a partir de una decisión, es decir, arbitrariamente, la valoración simplemente cae en la órbita de la respuesta individual, librada a las reacciones de cada subjetividad. La postura de un Institucionalista consecuente, frente a la asignación de valor, debería ser la de un relativismo radical. Este relativismo, por cierto, no es el que se proclama en las prácticas artísticas actualmente, se sigue acudiendo a procedimientos de evaluación mediante jurados, críticos y otras instituciones que buscan garantizar la objetividad en sus decisiones.

La ausencia de una teoría de la evaluación del arte, entonces, no se debe a una insuficiencia teórica de las tesis contextualista, sino que es una inevitable consecuencia de su punto de partida. Esto constituye un síntoma de la situación anómala de la producción y la apreciación de las artes visuales en el escenario contemporáneo, cuyo intento de legitimación e inclusión sin más en la historia del arte, ha conducido a los teóricos a un callejón sin salida.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1991). «Doing Things with Texts», en *Essay in Criticism and Critical Theory*, Nueva York: Norton Press.
- Alberro, A; Stimson, B; Costa E. *et al.* (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.). Cambridge: MIT Press.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos, traducción de García Yebra.
- Bartel, T. (1979). «Appreciation and Dickie's Definition of Art», *The British Journal of Aesthetics*, 19 (1): 44-52.
- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Harcourt, Nueva York: Brace and World.
- (1961). «The Definitions oh the Arts», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20: 175-187.
- (1969). «Aesthetics Experience Regained», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28: 3-11.
- (1982). *The Aesthetic Point of View*, Nueva York: Cornell University Press. (Todas la referencias remiten a versión en francés incluida en *Phylosophie Analytique et Esthetique*, París: Méridiens Klincksieck, París).
- Bourdieu, P. (1980). *Questions de Sociologie*, París: Minuit.
- (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- Bullough, E. (1912). «Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology*, 5: 87-117.
- Cage, J. (1961). *Silence*, Connetticut: Middletown.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo: Hum.
- Carney, J. (1975). «Defining art», *The British Journal of Aesthetics*, 15: 191-206.
- (1982). «What is a Work of Art?», *The Journal of Aesthetic Education*, 16: 85-92, otoño.
- Coleridge, S. T. (1985). *Biographia Literaria*, Oxford: H. J. Jackson.
- Crowther, Paul (2007). *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*, New York: Oxford University.
- Danto, A. (1964). «The Art World» en *Journal of Philosophy*. Volumen 61 n.º 19 Oct. : 571-587
- (1981). *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York: Columbia.
- (1997). *After the End of Art*, Nueva Jersey: Princeton University Press
- (1999). «Bourdieu on Art: Field and Individual», en Shusterman, R. (ed.), *Bourdieu A Critical Reader*. Malden, Mass.: Blackwell publisher.
- (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*, Nueva York: Cornell University Press.
- Dawson, S. (1961). «Distancing as an Aesthetics Principle», *Australasian Journal of Philosophy*, vol, 39.
- De Micheli, M. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Forma.

- Dickie, G. (1964). *Philosophie Analytique et Esthétique*, París: Méridiens Klincksieck.
- Dickie, G. (1964) (1969). «Defining Art», *The American Philosophical Quarterly*, vol. 6 n.º 3 July: 253-256.
- (1974), *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ítaca: Cornell University Press.
- (1980). «Review of Weitz's *The Opening Mind*», *The Journal of Philosophy*, 77, 54/56.
- (1988). *Evaluating Art*, Philadelphia: Temple University Press.
- (2001). *Art and Value*, Malden, Mass.: Blackwell.
- (2005). *El círculo del arte*, Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca.
- Fló, J. (1967). «Notas para la teoría marxista de la literatura», *Revista Praxis*, n.º 1, diciembre.
- (2002). «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad», *Dianoia*, vol. XLVII (49): 95-129.
- (2007). «Final de una polémica o un buen principio», en Flo, J. y Peluffo Linari, G. *Los sentidos encontrados*, Montevideo: Ediciones de Brecha.
- Germaine G. (2008) «Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don't get», *The Guardian*, 22 de setiembre.
- Gough-Cooper, J. y Caumont, J., (1993). *Ephemerides on and About Marcel Duchamp and Rose Sélavy 1887-1968*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hegel, G.W. F. (1989). *Estética*, Barcelona: Península.
- Hirst, D. (2008). «Hirst his back at Aussie critic», *Sydney Morning Herald*, 9 de setiembre.
- Hughes, R. (2008). «Day of the Dead», *The Guardian*, sábado 13 de setiembre.
- Hume, D. (1996). «The Standard of Taste», en *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press
- Hyman, L.W. (1986). «A Defence of Aesthetic Experience: In Reply to George Dickie», *British Journal of Aesthetics*. 26 (1). invierno.
- Kant, E. (1984). *Crítica del juicio*, traducción de M. García Morente, Madrid: Espasa-Calpe.
- Kivy, P. (1979). «Aesthetics Concepts: Some Fresh Considerations», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37: 423-432.
- Kosuth, J. (1972). *Conceptual Art*, New York: Dutton.
- Leddy, T. (1987). «Rigid Designation in Defining Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45: 263-272.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal.
- Marchan Fiz (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal.
- Moreno, I. (1999). *Arthur Danto: El 'patch-work' en la filosofía*, Montevideo: FHCE, Udelar, Papeles de Trabajo.
- Paz, O. (1990). *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México DF: Ediciones Era.
- Pole, D. (1962). «Morality and the Assessment of Literature», *Philosophy*, 37: 193-207.
- Sanouillet, M. y Peterson, E. (1973). *The Writings of Marcel Duchamp*, Nueva York: Salt Seller.
- Shopenhauer, A. (1973). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Losada.
- Stolnitz, J. (1961). «Some Questions Concerning Aesthetics Perception», *Philosophy and Phenomenological Research*, 22.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la Estética*, Madrid, Akal.

- Vermazen, B. (1979). «Comparing Evaluations of Works of Art» en Kennick, W. E. (ed.), *Art and Philosophy*, Nueva York: St. Martin's Press.
- Vivas, E. (1959). «Contextualism Reconsidered», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18.
- Weitz, M. (1956). «The Role of Theory in Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1); 27-35.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its objects*, Cambridge: Cambridge University Press
- (1987). *La pintura como un arte*, Madrid: Visor.
- Ziff, P. (1979). «Reasons in Art Criticism» en *Art and Philosophy*, Nueva York: St. Martin's Press (de *Philosophy and Education*, Boston Allyn and Bacon, 1958).

Inés Moreno es magíster en Filosofía Contemporánea por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar). Es docente e investigadora de Estética en el Instituto de Filosofía de la FHCE de la Udelar y profesora de Estética en la carrera de Filosofía del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Se desempeña como coordinadora académica del Departamento Nacional de Filosofía del Consejo de Formación en Educación de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP). Su área de investigación es la justificabilidad de la valoración del arte en la práctica y en la teoría contemporánea, con especial énfasis en el giro sociológico de la Estética desde la segunda mitad del siglo XX. Ejerció la crítica de artes visuales en diversos medios periodísticos y realizó numerosos textos para catálogos de exposiciones.

