



## Problemas en torno a la teoría institucional del arte

Esteban Guio Aguilar

UNMDP – CONICET

### Introducción

El objeto estético parece haber dejado de requerir, ya hace tiempo, de aquellas exclusivas cualidades distintivas que le permitían acceder al selecto dominio de las Bellas Artes. Acaso las artes visuales sean las que han proporcionado los más claros ejemplos al respecto: la pintura de caballete, la escultura, el grabado y el dibujo han perdido su hegemonía ante fenómenos tan diversos como el *ready-made*, el *happening*, la instalación o el *video-performance*.

La multiplicidad y pluralidad de objetos en esta actividad pone de manifiesto la imposibilidad de definir a la obra de arte apelando a condiciones de necesidad y suficiencia. Vale decir, no parecen existir propiedades esenciales en el amplio y variado universo de las manifestaciones artísticas. El arte hoy, no tiene la obligación de representar algo en particular, de utilizar ninguna materialidad específica, de cumplir función alguna ni de provocar nada en especial. Presumiblemente, cualquier clase de objeto y todo tipo de actividad tengan la posibilidad de transformarse en una obra de arte.

En este sentido, el siglo XX presenta obras que van desde un artefacto sanitario<sup>1</sup> hasta un tiburón muerto y conservado en formol dentro de una pecera gigante,<sup>2</sup> pasando por heces de artista envasadas en latas<sup>3</sup> y transformaciones faciales mediante intervenciones quirúrgicas televisadas.<sup>4</sup> Este tipo de manifestaciones, aunque en poco se parezcan al *David* de Miguel Ángel o *Las Meninas* de Velázquez, también son señaladas como obras de arte. Todas ellas se exhiben al público en museos y galerías para ser contempladas, son igualmente objeto de estudio para críticos y teóricos del arte, y también poseen un elevado valor monetario.

Esto ha facilitado la aparición de teorías estéticas que definen a la obra de arte únicamente a partir de su pertenencia a un determinado marco institucional. En este sentido, un objeto no se convierte en una obra de arte a partir de ciertas cualidades estéticas e intrínsecas a su configuración física. Tampoco se transformaría en arte desde una particular significación promovida por la percepción “estética” del espectador. Una teoría del tipo institucional establece, lisa y llanamente, que algo es arte en tanto sea parte constitutiva de cierta institución social (el mundo del arte).

En lo que posiblemente sea su versión más difundida, este tipo de tesis fue desarrollada por George Dickie, en su célebre texto *El círculo del arte* (1997). Allí se establece que “una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un

<sup>1</sup> Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

<sup>2</sup> Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo*, 1991.

<sup>3</sup> Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961.

<sup>4</sup> Orlan, *La reencarnación de Saint Orlan*, 1990.

público del mundo del arte” (Dickie, 2005: 115). Dentro de las muchas dificultades que posee esta definición, quizás la más importante sea que no otorga un esclarecimiento del hecho artístico pues, como se intentará mostrar, abusa de una circularidad lógica insostenible. Por otro lado, la definición que provee Dickie, aun procurando ser socio-institucional, clasificatoria y pretendiendo atender a todos los desarrollos artísticos contemporáneos, tiene el defecto de incluir artefactos que no son arte y dejar afuera cosas que de hecho sí lo son.

## 2. George Dickie y el “mundo del arte”

Dickie reconoce que su teoría institucional se inspira en “el argumento de los homólogos indiscernibles” desarrollado originalmente por Arthur Danto en *The Artworld* (1964) a partir del análisis de la *Caja Brillo* de Andy Warhol. Esta obra consistía en la réplica idéntica de un envase de un producto comercial. A pesar de ser exactamente iguales, la *Caja Brillo* de Warhol era –y sigue siendo– una obra de arte, mientras que la caja del mercado era un envase contenedor de jabón marca Brillo, listo para su comercialización y uso. Esto evidenciaba que una misma cosa podía presentar una configuración ambigua al exhibir relaciones ontológicas radicalmente opuestas dependiendo del contexto en el que se presentara. Desde esta perspectiva, Danto comprende que algo es arte solo de modo relativo, donde su definición se establece en virtud de los presupuestos históricos-artísticos en los que acontece (Cfr. Danto, 2004: 29).

Sin embargo, a pesar de esta aproximación a un marco de tipo institucional, Dickie entiende que no existe un verdadero desarrollo de tales presupuestos en la teoría de Danto. Por el contrario, éste acaba por definir la obra de arte a partir de cierta dimensión semántica. En efecto, aún cuando Danto se interesa por el trasfondo contextual a la obra, finalmente establece que los rasgos distintivos e imprescindibles consisten en que el arte sea acerca de algo (aboutness).<sup>5</sup> Dickie niega esto último como elemento necesario optando por la profundización y explicación de aquel marco institucional en el que sucede la obra, a fin de dilucidar aquellas condiciones de necesidad y suficiencia que permitan definir la práctica artística.

La primera particularidad que observa Dickie como propiedad necesaria para que algo se constituya en obra de arte es su calidad de artefacto. El autor dice: “Por «arte artefactual» entiendo artefactos cuyos creadores pretenden o pretendieron que fuesen arte” (Dickie, 2005: 33). Siempre que se considere algo como una obra de arte será, entonces, en relación a un objeto especialmente elaborado por el hombre con un propósito específico: funcionar como arte.

Sin embargo, la noción de artefacto acarrea algunas dificultades cuando se analiza la escena del arte actual. El problema se evidencia, fundamentalmente, a partir del surgimiento del *ready-made* hacia principios del siglo pasado por obra de Marcel Duchamp. Objetos como *Secador de botellas* (1914) y *Fuente* (1917), muestran cómo un artefacto que no fuera concebido con la pretensión de ser arte puede transformarse en una obra sin modificar en absoluto su configuración física. Resulta claro que la confección original del secador de botellas o el urinario preveía un uso primordialmente práctico y no artístico. Sin embargo, Dickie entiende que cualquier cambio en un objeto producido por

<sup>5</sup> Danto determina como rasgos distintivos de la obra de arte el ser acerca de algo, vale decir, que para que algo sea arte debe poseer un determinado contenido semántico. Uno de los problemas que se le ha señalado a esta condición es que no podría conocerse nada que no sea portador de esta característica.

un individuo crea un nuevo artefacto, aún cuando dicho cambio consista únicamente en ubicar ese objeto en un cierto “marco” (Cfr. Dickie, 2005: 65). Dickie explica este procedimiento a partir del siguiente ejemplo:

Supongamos que uno recoge un trozo de madera y, sin modificarlo en modo alguno, cava un agujero en la arena o lo blande frente a un perro que le amenaza. El trozo de madera se ha *convertido* en una herramienta o en un arma por el uso que se le adjudica. [...] En ninguno de los dos casos es la madera sola el artefacto; el artefacto es el trozo de madera manipulado y usado de cierto modo. (Dickie, 2005: 69)

Análogamente, Dickie piensa el caso del *ready-made* de Duchamp como la transformación de un objeto simple (urinario) a uno complejo (*Fountain*) a manos de un agente familiarizado con el mundo del arte. Lo que efectivamente produce ubicar el objeto en un nuevo “marco” es el cambio en su utilidad. Colocar el urinario en una sala de exposición significó la anulación del uso práctico para el cual fuera concebido y la asignación de una nueva función. *Fountain* no se utiliza como sanitario sino como obra de arte. Tal transformación fue producida por la intención del artista, quien extrajo un artefacto de su contexto original con la pretensión de crear una obra de arte.

La segunda propiedad necesaria que formula Dickie establece que el objeto elaborado sea “de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, 2005: 153). Esta idea completa la primera condición referida al artefacto especificando cual debe ser aquel uso que necesariamente debía ser previsto en su elaboración. La pretensión del agente que produce la obra deberá ser la de crear algo para que ocupe un determinado lugar dentro de la práctica cultural denominada aquí “mundo del arte”. En consecuencia, esta segunda condición no hace más que definir el tipo de función ulterior que el individuo creador debe tener en mente cuando elabora sus artefactos.

Un artefacto dado se convierte en arte, entonces, porque en el proceso de elaboración fue pensado con tal fin. Es el producto de un artista que aplica su conocimiento acerca de la institución del arte en el proceso de elaboración. Tal saber es adquirido típicamente, según Dickie, “al haber experimentado ejemplos de arte, al haber sido adiestrado en técnicas artísticas, al haber recibido un conocimiento del arte como trasfondo, etc.” (Dickie, 2005: 80). Esto implica que, en esta teoría, el trasfondo institucional afectaría indirectamente la empresa de la creación artística. Estrictamente, no sería el lugar efectivo que ocupa el artefacto en un contexto determinado lo que lo posiciona como obra de arte. Es el previo conocimiento del artista acerca de ese contexto socio-institucional denominado aquí “mundo del arte”, sumado a su pretensión de elaborar un artefacto para ocupar un lugar en dicho contexto, aquello que finalmente establece el estatus de arte para un determinado objeto. En suma, el artista produce obras de arte ya que su conocimiento del “mundo del arte” le posibilita crear artefactos con la pretensión de exhibirlos al público propio de ese contexto.

Dickie completa su teoría explicando, finalmente, en qué consiste el “mundo del arte”. En este sentido, describe una serie de roles interrelacionados que configuran toda la empresa artística, entre los que se destacan el artista –quien crea– y el espectador –quien percibe y comprende. Luego, existe un rol que opera entre los dos anteriores y que consiste en facilitar el encuentro entre artista y espectador: el presentador (directores de escena, directores de museo, personal relacionado, etc.). Según Dickie, estos tres elementos

del mundo del arte son esenciales para la presentación y pueden completarse con roles complementarios (productores, críticos, periodistas, etc.), los cuales colaboran con el artista o el público en sus tareas de crear o percibir y comprender (Cfr. Dickie, 2005: 106). Por último, Dickie señala que el mundo del arte se estructura por sistemas que contienen los elementos anteriores y corresponden a cada disciplina artística en particular (teatro, pintura, etc.) Las definiciones específicas que formula el autor en relación al “mundo del arte” son las siguientes:

1. Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.
2. Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.
3. Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.
4. El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.
5. Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.

(Cfr. Dickie, 2005: 114-117)

### 3. Problemas de la teoría institucional

Se ha pretendido, hasta aquí, esbozar brevemente la teoría presentada por George Dickie en *El Círculo del arte*. El autor sostiene, finalmente, haber logrado describir el marco esencial para que algo se constituya en una obra de arte y, así, solucionar el problema de su definición. Sin embargo, los inconvenientes que posee esta perspectiva son muchos y difíciles de pasar por alto.

Una dificultad claramente visible es la circularidad lógica en el esquema explicativo del “mundo del arte”. La última definición, aquella que posibilitaría dilucidar todas las anteriores desde el esclarecimiento final del sistema del mundo del arte, se remite a las cuatro anteriores empleando los términos “obra de arte”, “artista”, “público” y “mundo del arte”. Esta evidente circularidad es aceptada por Dickie (el título de su obra, *El círculo del arte*, es una clara alusión a ello) sin que, en su opinión, suponga un problema en absoluto. La falta de información que suele atribuirse a las definiciones circulares no tendría lugar en este caso pues, según Dickie, “no necesitamos ser informados sobre el arte: ya tenemos una comprensión fundamental del mismo” (Dickie, 2005: 117).

Esto comentario del autor resulta, sin duda, paradójico. La definición del arte constituye un problema filosófico interesante, justamente, porque el arte contemporáneo ha puesto en crisis la “comprensión fundamental del mismo”. No es cierto que todo el mundo sepa claramente distinguir una obra de arte de un artefacto que no lo es. Esta es la razón por la cual, por ejemplo, el urinario de Duchamp fue rechazado en un primer momento. Misma razón que tiene el público para dudar, frecuentemente, de si aquello que ve en un museo es arte o bien algo que dejó olvidado alguien, un banco para sentarse o una sala en refacción. Lo que se pretende al abordar el problema de la definición del arte es, entonces, obtener un esclarecimiento que no se poseía previamente: comprender qué es aquello a lo que se designa con el rótulo de “obra de arte”.

Dickie entiende que el carácter informativo presente en su definición esta dado al reflejar apropiadamente la naturaleza del arte y los vínculos entre los elementos que componen el mundo del arte. Es decir, su perspectiva posibilita el entendimiento del

“marco” esencial en el que se produce la obra. En este sentido, Dickie expresa que “las definiciones nos ayudan a aclarar algo con lo que ya estamos familiarizados, pero sobre cuya naturaleza no hemos sido suficientemente claros desde un punto de vista teórico” (Dickie, 2005: 118). Sin embargo, aún aceptando esta posición en defensa de la evidente circularidad, su teoría no parece poseer esa adecuación descriptiva que lo salve del inconveniente. Con respecto al artista, se limita a decir que es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de la obra sin aproximarse a cómo se produce tal acto creador. Describe al público como los individuos que están preparados para comprender la obra sin explicar en qué consiste ese entendimiento del arte. Finalmente y en relación a la obra artística, las dos condiciones necesarias y mutuamente suficientes que formula Dickie resultan problemáticas para describir el arte contemporáneo y, probablemente, el arte en general.

En primer lugar, la exigencia de artefactualidad implicaría dejar afuera cosas que efectivamente son arte para muchos artistas, un buen número de público, la crítica especializada y los teóricos del arte. Por ejemplo, se eliminaría gran parte del arte conceptual, justamente el movimiento que impulsa, en alguna de sus variantes, la desmaterialización de la obra de arte en favor de la idea. Esto es expuesto a través de un ejemplo por el propio Dickie, quien manifiesta que la obra *Thoughts (Pensamientos)* del artista conceptual Robert Barry, no puede ser considerada una obra de arte debido a que no cumple con la condición de artefactualidad, incluso cuando gran parte del “mundo del arte” la acepta. La obra consistía, según el propio Barry, en “todas las cosas que conozco, pero en las cuales no estoy pensando en este momento: 1.36 de la tarde, 15 de junio de 1969, Nueva York” (Cfr. Dickie, op. cit.: 87).

Si bien no es el objetivo aquí una defensa del contenido del enunciado de Barry como obra de arte, es esperable que una teoría institucional del arte la incluya. Sobre todo cuando el autor de dicha teoría hace explícita su pretensión de elaborar una teoría del arte clasificatoria antes que evaluativa (Cfr. Dickie, 2005: 19). Más aun si el autor sostiene como supuesto metodológico que un filósofo del arte “debe considerar los desarrollos del mundo del arte, porque el mundo del arte es su dominio principal y los desarrollos que se dan en él –especialmente los desarrollos radicales– pueden ser particularmente reveladores” (Dickie, 2005: 25).

En segundo lugar, el otro problema de importancia gira en torno al concepto de intención, condición necesaria para la elaboración de arte según el autor. Para que un objeto constituya una obra de arte, éste debía consistir en un artefacto del tipo de los que se exhiben frente al público del mundo del arte y debía ser elaborado con esa pretensión por un artista.

En principio debe decirse que la formulación de esta condición implica incluir artefactos que jamás nadie vio o verá. Un artista que intencionalmente elabore un artefacto del tipo de los que se exhiben pero que, de hecho, jamás lo presente al público, habrá realizado una obra de arte. Será arte, entonces, cuando el espectador nunca sea partícipe de la experiencia de percibir la obra, incluso cuando jamás un crítico o un teórico del arte reflexionen en torno a ella. En suma, aún en el caso de que la totalidad del mundo del arte, con excepción del artista creador, permanezca ajeno a la obra, ésta será arte por el sólo hecho de haber sido creada con esa intención. Nuevamente, esto no parece ser deseable para una teoría socio-institucional.

Por otro lado, tampoco podrán ser considerados arte aquellos artefactos que fueran elaborados con una intención diferente a la de producir objetos del tipo de los que se

presentan al público del mundo del arte aunque, en la práctica, así sean considerados. Una escultura del Antiguo Egipto del siglo XXIV a.C. o una vasija griega del siglo VII a.C., objetos ampliamente reconocidos como arte, no lo serían según Dickie, pues sus creadores realizaron estos artefactos con un fin primordialmente mágico-religioso o práctico respectivamente, sin tener idea de lo que significa el marco esencial del “mundo del arte”. Tampoco serían arte obras literarias hoy publicadas y valoradas por su cualidad estética que, originalmente, fueron concebidas como epístolas. Ejemplos de ello son *Cartas al Padre* de Kafka o *Cartas* de Alejandra Pizarnik/León Ostrov, artefactos elaborados sin la intención de ser presentadas a ningún público del “mundo del arte”. No obstante y a pesar de la pretensión original de los artistas, hoy son presentadas al “mundo del arte” y valoradas estéticamente por el público en general, el crítico y el teórico.

Finalmente, la consideración del *ready-made* como una nueva obra de arte creada a partir de la modificación de su uso requiere otro tipo de explicación. Pues la elaboración de un artefacto resultaba, según Dickie, de la manipulación del objeto con vista a su uso ulterior. En este sentido, el trozo de madera encontrado se transformaba en un artefacto pues servía como herramienta para cavar o como arma. Pero ¿cuál es el nuevo uso que se le da al artefacto previamente elaborado cuando se lo presenta ante el público del “mundo del arte”? Resulta claro que colocar un urinario en una sala de exhibición anula su uso práctico; pero ¿en qué consiste su nueva función? Pues el solo hecho de presentarlo ante un público especializado no parece ser un uso. Si ese nuevo uso es solamente especificado como el hecho de funcionar como arte, retornaremos a la circularidad poco informativa. Es el concepto del arte el problemático y el que se busca definir. Apelar a este tipo de argumentos requiere explicar en qué consiste un objeto usado como arte, es decir funcionando como tal. Sin este esclarecimiento, no parece válida la analogía con el trozo de madera. Sin explicar en qué consiste la función del arte, cualquier intento de definición institucional será incompleto.

## Referencias

- DANTO A. (1964). “The Artworld” en: *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.  
 ——— (2004). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.  
 DICKIE G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós.  
 WEITZ M. (1956). “The Role of Theory in Aesthetics” en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, pp. 27-35.  
 ZIFF P. (1953). “The Task of Defining a Work of Art” en: *Philosophical Review*, 62, 58-78.