

CAPÍTULO 3

Aproximación a las concepciones estéticas de A. Danto y G. Dickie

María Albero

Danto, una respuesta al Arte después del Fin del Arte

Arthur Coleman Danto (1924-2013) fue un crítico de arte y profesor de filosofía de los Estados Unidos. En su libro *Después del Fin del Arte* (1999) afirmó que no hay “fin del arte” sino un “fin de la historia del arte”.

Cuando se habla del fin del arte, no se hace desde un juicio de valor crítico sino como un juicio histórico objetivo. Algunos teóricos hablan del agotamiento interno de la pintura a partir de la década de 1980. Daban por sentado que la producción de pintura pura era la meta de la historia, que ésta había sido alcanzada y que entonces a la pintura no le quedaba nada por hacer. Esto, quiere decir que hablar de la muerte de la pintura, tampoco significa que ésta desaparezca o que no vaya a existir más. El arte después del fin del arte, enuncia Danto, comprende la pintura, aunque ésta ciertamente no conduce el relato hacía delante; ni posee más la exclusividad como el vehículo principal del desarrollo histórico. Es ahora uno de los medios posibles, dentro de la diversidad de prácticas que definen el mundo del arte. Una de tantas posibilidades. El pluralismo del arte fue asumido por la pintura de manera inevitable. Quedando abierta la posibilidad de que los artistas puedan continuar pintando del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen. Sólo hay que tomar en cuenta que esos imperativos no se basan más en la historia.

Para Danto, fue un error la identificación total del arte con la pintura, ya que si ésta caducaba, se terminaba el arte. Y eso no fue así. Pero antes que se produjera ese agotamiento, se sucedió un complejo de prácticas artísticas nuevas. Estas nuevas prácticas no estaban sustentadas en ninguna de las teorías estéticas tradicionales. Por ese motivo, es que el autor se ve

en la necesidad de señalar el pasaje del arte moderno al arte contemporáneo, caracterizado por el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia. Si bien las vanguardias proclamaban un repudio al arte del pasado, el Arte Contemporáneo se distingue no sólo por no hacer un alegato del pasado, del que haya que liberarse, sino que dispone de éste para el uso que los artistas le quieran dar.

En el mundo del arte contemporáneo, las obras ya no responden a un sistema de representación mimético. Hoy y desde hace ya varias décadas, el arte puede ser cualquier cosa, pero no significa que cualquier cosa es arte.

Vamos al punto de inflexión de este quiebre. Quizá fue Marcel Duchamp quien por primera vez demostró que un objeto banal de uso cotidiano podía transfigurarse en una obra de arte, pero fueron los artistas pop de los años '60 y, especialmente, Andy Warhol, quienes llevaron este principio a sus extremos. Quedó demostrado que cualquier cosa podía llegar a ser arte. Esto expone el hecho de que los artistas tras la década del 60, pasaron los límites del arte. Cada momento histórico del modernismo trata de responder a la pregunta ¿Qué es el arte? Sólo después del fin de los límites, esa pregunta deja de ser válida. Ahora que ha sido alcanzado ese nivel de autoconciencia, esa historia ha concluido.

Con el fin del arte, Danto enuncia que se había alcanzado el fin de una era en occidente, de seis siglos (comprendidos entre 1400 y 1964). Y con él, terminan sus manifiestos y sus relatos legitimadores; produciendo un cierre en el desarrollo histórico del arte. Desde el momento en que se atraviesan los límites, las premisas de los manifiestos de las vanguardias, por ejemplo, se disipan, porque una definición filosófica del arte debe capturar todo, sin excluir nada.

En el arte contemporáneo no hay ningún criterio a priori acerca de cómo deba verse el arte, por ser demasiado pluralista en intenciones y acciones como para ser encerrado en una única dimensión.

Danto entiende a lo contemporáneo como lo poshistórico. Lo Poshistórico es concebido como un período de unidad estilística. Se caracteriza por ser un momento de información desordenada, una condición de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Pero si todo está permitido, ¿cuándo algo deviene obra de arte? Para dilucidar esto, es necesaria una teoría estética que permita marcar nuevamente la línea divisoria entre el arte y el no-arte.

Danto reconoce en esta sutil transfiguración de objetos cotidianos en objetos artísticos, la imposibilidad de determinar qué es arte mediante los parámetros tradicionales de identificación artística.

El experimento de los indiscernibles es una posibilidad filosófica que Danto explora en la Transfiguración del lugar común (1981), pero también, una realidad histórica cumplida con éxito por el ready-made.

Reflexionemos sobre esto a través de un ejemplo hipotético, un objeto X. Puede ser un reloj de pared como la obra Untitled (Perfect Lovers)¹, del artista cubano Félix González Torres

¹ Ver obra en <http://artforbreakfast.org/2013/01/05/felix-gonzales-torres-untitled-perfect-lovers/>

(1957-1996), al que reconocemos claramente como una obra de arte, y al que, además, instituciones como galerías, museos y academias (y los agentes relacionadas con ellas), han consagrado como obra de arte.

Pensemos que ese reloj es indiscernible de otro, pero que no pertenece al "mundo del arte" sino que es un objeto de nuestra cotidianidad, que encontramos en nuestra cocina o living.

Uno es una obra de arte y la otra una mera cosa. Las diferencias representativas, intencionales, y en última instancia, ontológicas, pueden pasar inadvertidas a un examen visual. Es más, hasta pueden ser intercambiables sin que nadie lo note, siquiera los expertos.

¿Cómo es posible que de dos objetos indiscernibles, uno sea una obra de arte y el otro no? Por ello, una definición de objeto artístico que busque eximirse de esta ilusión óptico-teórica, no puede apoyarse en el reconocimiento perceptual.

Entonces, si sacamos lo perceptual, "sólo nos quedan las convenciones, y todo aquello que las convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte" (Danto, 1981: 61).

El primer paso del análisis consiste en distinguir la obra de arte del simple objeto real: la obra de arte posee una estructura intencional (propone alguna cosa), contrariamente al objeto real, que se limita a ser lo que es. Esta estructura intencional no pertenece naturalmente a la entidad artística. La intencionalidad es interpretación: una obra de arte no existe sino interpretada. Siempre teniendo en cuenta que esa intencionalidad está dada, en primera instancia, por el artista.

En la medida en que el contemplador, al interpretar la obra, pasa del plano material y perceptivo (simple objeto), a un plano intencional (obra de arte), se produce la "transfiguración": gracias a ella el soporte material, cualquiera sea, se transforma en *medium* artístico.

Por lo tanto, la primera condición necesaria para diferenciar una obra de arte de un objeto real, siguiendo el ejemplo de los objetos visualmente indiscernibles, es la existencia de una teoría del arte que permita diferenciarlo.

El status de la obra de arte es siempre histórica, depende de las especificidades culturales de la época en que fue creada. No todo es posible siempre. Por eso, la extensión del término "obra de arte" es histórica.

"Entonces, esas obras no se parecen entre sí obviamente en diferentes estadios, o al menos no tienen que parecerse entre sí; siendo evidente que la definición de arte debe ser coherente con todas ellas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia" (Danto, 1999:223).

Esencialista, señala Danto, implica llegar a una definición mediante condiciones necesarias y suficientes. El *Portabotellas* de Duchamp, así como las latas de Sopa Campbell de Warhol, sólo tienen existencia en el interior de un horizonte artístico global: un "mundo del arte" que predetermina las posibilidades que una época histórica ofrece a los artistas. Esas obras en otro momento histórico no hubieran sido posibles.

En éste sentido, una obra de arte es un signo, es decir, un lugar de articulación de significados.

Así como el mundo pensado y dicho "es" el mundo, el arte no puede considerarse como una realidad inefable situada más allá de nuestras maneras de pensar y de decir.

El arte existe en tanto es constituido por la actividad semántica del hombre. Para comprenderlo es necesario un contexto proporcionado por el propio mundo del arte.

Danto parte de las famosas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, una instalación formada por decenas de cubos de madera con facsímiles serigrafiados del packaging de la caja del jabón Brillo.

Brillo Box era expuesta en la Stable Gallery² como una obra de arte, mientras que las cajas de Brillo eran vendidas en los supermercados. La experiencia del espectador ante un objeto como las *Brillo Boxes*, señala Danto, no nos informa sobre el carácter de ese objeto. La diferencia entre las cajas de Warhol y sus homónimas de las estanterías de cualquier supermercado, no es del orden de lo perceptible, sino del orden de lo conceptual. Los dos objetos pertenecen a órdenes diferentes: una forma parte del Mundo del arte, por eso es vista como obra de arte, mientras que el otro pertenece a la clase de los objetos cotidianos.

El arte posthistórico tiene una rasgo que lo distingue de todo arte hecho desde 1400 y es que sus principales ambiciones no son estéticas, por eso es que puede haber obras homónimas dónde una son obras de arte y otras no.

Además de hacer referencia a las instituciones Danto entiende el mundo del arte como una atmósfera histórico-teórica que rodea a la producción artística.

Como ya se ha dicho, para que la transfiguración se dé, es condición necesaria una teoría del arte, ya que sin ésta es improbable verla como arte.

Dentro de éste planteo, dijimos que la *transfiguración* de la cosa en obra se da por la interpretación por parte del espectador de esa intencionalidad que propone el artista. Esto conlleva a un nuevo tipo de espectador con renovadas competencias de interpretación, que remiten a saberes de la historia del arte, teorías del arte, filosofía, sociología del conocimiento. Estas competencias permiten comprender y aceptar otro tipo de obras.

En síntesis

En *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Arthur C. Danto procura construir las herramientas que permitan a los críticos de arte una aproximación eficaz a las nuevas prácticas artísticas.

Para ello, bosqueja una teoría que puede resumirse en el fin de los relatos legitimadores, es decir, en la no-validez de las explicaciones que se habían dado anteriormente a la pregunta “qué es arte” y “cómo debe ser el arte”.

Parte de que el arte contemporáneo no puede ser explicado —ni experimentado— con los discursos previos. El arte nuevo ha roto la continuidad histórica con su pasado, al menos la continuidad bajo el paradigma anterior.

Es cuando el pop art llega al museo, que se produce para Danto la ruptura.

² La Galería Stable, originalmente ubicada en el oeste de la calle 58 en Nueva York, fue fundada en 1953 por Eleanor Ward. Andy Warhol hizo su primera exposición individual en el año 1962.

Cuando el objeto artístico no se diferencia del objeto cotidiano, la pregunta ¿qué es arte? pierde su sentido, y hemos de preguntarnos ¿por qué es arte?, asumiendo por tanto su condición. Es decir, ya no puede haber un relato que diga qué es y qué no es arte, sino una pluralidad de expresiones artísticas. Esto es lo que caracteriza el fin de la historia del arte.

Estas nuevas obras traen nuevos cuestionamientos. Que en una galería o museo podemos ver las Brillo Box que podemos encontrar en el supermercado —no las mismas, sino otras parecidas—, no significa que cualquier objeto de nuestra vida cotidiana pueda servir como arte. Aquí aparece una primera dificultad.

Aquella propiedad que diferencia los objetos artísticos de los cotidianos, sea cual sea, no se haya en los propios objetos, sino en otro sitio. Danto nos dice que se halla en el autor, se halla en la intencionalidad con la que la obra es creada. Lo que diferencia una caja de Brillo de una Brillo Box no radica en ellas, depende de otra cosa, de su contexto. Ya sea de la finalidad (ser metida en un lavarropas o en un espacio de circulación artístico) o de los ojos con los que se las mira (con vistas a nuestra ropa limpia o a nuestro goce estético).

“Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte”. (...) “Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular, de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte —las condiciones necesarias y suficientes— fue alcanzada con dificultad por la conciencia” (Danto, 2006:139).

Para Danto, el nuevo paradigma artístico es señalado como aquel en el que todo es posible. Los artistas no están sometidos a barreras sociales que les cohíban en su labor creativa, y eso es así porque la sociedad ha empezado a aceptar prácticas que antes no aceptaba. Eso, como hemos visto, no significa que cualquier cosa funcione como arte, pero sí que cualquier cosa puede funcionar, o mejor dicho, podría llegar a funcionar. Que sea finalmente Arte, depende de que un intercambio se haga efectivo. Podríamos llegar a definirlo como aquello que hace un artista (hace falta una intención) y que el público está dispuesto a interpretar. Ahora bien, la “aceptación del público” no es la única condición que se necesita para que haya arte, hay otra limitación que es la barrera histórica.

Los seres humanos no pueden escapar a su contexto:

“Que todo es posible significa que no hay restricciones a priori acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual”. (...) “Significa que para los artistas es absolutamente posible apropiarse de las formas de arte del pasado, y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas”. (...) “¿Qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que las obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario: no somos hombres de las cavernas”. (...) “Que no todo es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro período” (Danto, 2006:2700).

No podemos hacer cualquier cosa, pero lo sabemos. Y, además, podemos hacer más cosas que antes: “Hubo un ascenso a un nuevo nivel de conciencia sin que, necesariamente, aquellos que lo ejecutaron tuvieran conciencia de ello” (Danto, 2006:117).

Dickie, una mirada institucional del arte

George Dickie (n. Palmetto, Florida; 1926). Profesor Emérito de Filosofía de la Universidad de Illinois en Chicago.

Para interpretar las relaciones que se establecen entre los distintos agentes que están involucrados en la producción e interpretación de aquellas manifestaciones culturales que denominamos artísticas, se puede comenzar un análisis a partir de aquello que Dickie da en llamar Mundo del Arte.

La producción, circulación y recepción del arte comprende un conjunto de actividades que están elaboradas culturalmente, es decir, no son espontáneas, ya que estas relaciones se encuentran sujetas a las convenciones culturales y políticas, y también a los condicionantes materiales que, conjuntamente, las articulan en ese campo social que llamamos *institución del mundo del arte*.

En oposición a esta visión, existen planteos que postulan a la producción artística como una actividad que es llevada a cabo en soledad, por un individuo aislado, por sus propios medios y únicamente atendiendo a los deseos individuales de expresar su drama interno y emitir un mensaje al público. Llamaremos “romántica” a este tipo de concepción, en un sentido negativo, que no identificamos con el Romanticismo como estilo ni como movimiento, porque consideramos que esta visión aísla al artista de su entorno. Dicha postura no despliega el objeto en toda su problemática, más bien reduce la gran complejidad de sistemas, subsistemas y sus agentes, que condicionan las dinámicas de circulación de las manifestaciones artísticas a la figura heroica del artista.

Iniciemos un análisis sobre la obra de arte y los códigos de significación que constituyen la matriz de sentido que la incluye. Revisando su estatuto artístico, observamos que no está garantizado únicamente por sus aspectos formales y materiales.

El hecho de que sobre una manifestación cultural se deposite el estatuto de obra de arte no implica, por parte de este objeto, poseer en sí mismo ciertas cualidades materiales y formales especiales, ya que a partir de las acciones llevadas a cabo por las vanguardias históricas de principios del siglo XX se abre el cerco y todos los objetos, acciones, y procesos pueden ser candidatos para la apreciación artística. Ingresar a la institución arte es, entonces, el resultado de un determinado trato por parte del colectivo de agentes e instituciones que componen los subsistemas del mundo del arte. Ser obra de arte no reside, por lo tanto, en el objeto, sino que es el resultado de los vínculos que se establezcan entre ese objeto y el entorno dentro del cual el objeto circula.

Una obra de arte es un artefacto de un tipo, creado para ser presentado a un público del mundo del arte (Dickie, 2005: 115).

Por lo tanto, la primera condición exigida a la obra de arte es pertenecer a la categoría de los artefactos que Dickie define como un objeto fabricado por el hombre, especialmente con vistas a un uso futuro. Esta noción resulta problemática al aplicarla a obras como *fountain*, de Duchamp, en las cuales la obra en sí, la materia de la cual está hecha, ha sido fabricada con vistas a otro fin mediante un proceso industrial. Este inconveniente quedará resuelto más adelante, al introducir la noción de conceder categoría de artefacto. La dificultad de aplicación de la categoría de artefacto, habiendo demostrado su posición como condición inseparable del arte, se supera en la teoría de Dickie, al recurrir a la noción según la cual pertenecer a la categoría de los artefactos puede, además de ser el resultado de ser trabajado de alguna manera, ser otorgado. Dickie compara este acto con el de recibir el título de Doctor o ser declarado marido y mujer.

El segundo punto de la definición de Dickie trata las condiciones que rigen qué tipo de artefacto puede considerarse una obra de arte. Toda obra de arte accede a esta categoría, habiendo sido considerada candidata para la apreciación por algún miembro de la institución conocida como el mundo del arte. Esta noción de candidato para la apreciación, evitando incorporar así a la definición la apreciación en sí, es una de las nociones centrales de su definición, ya que permite la existencia tanto del arte que nunca ha llegado a ser apreciado, pese a su calidad, y la existencia de arte "malo". Esta ausencia de juicios de valor resulta especialmente importante, ya que introducir la apreciación por parte de algún individuo limitaría excesivamente la definición.

Al aplicar la idea de que la categoría de Candidato para la apreciación también puede ser otorgado, Dickie consigue incorporar los últimos cambios en el mundo del arte, ya que pertenecer a la categoría de arte no requiere poseer ciertas características sino que es resultado de un determinado trato por parte de algún miembro del mundo del arte. Ser obra de arte no está por lo tanto en el objeto, sino que es el resultado del entorno en el cual el objeto se encuentra.

Si tomamos por ejemplo la obra *Caligrafías Textiles* de la artista Nilda Rosemberg, en la orilla del río, se trasplantan pequeñas plantas de juncos, dibujando letras que componen palabras de origen Chaná. Se trata de una recuperación de significados a modo de invitación, un sistema poético de reconstrucción de identidad.

Durante las acciones la artista nombra y escribe: ¡Oyendén! El río lame la orilla, avanza y se retrae, borra parcialmente la palabra y regresa. El cuerpo responde, la mano resiembra. Para que el río las convierta en agua y el ritual comience nuevamente³.

Qué es lo que hace que esta acción sea considerada una obra de arte. La artista utiliza objetos naturales propios de la orilla del río y aprovecha, para esta acción, el movimiento natural del río Paraná, convirtiendo ésta obra en efímera.

³ Teresa Pereda (2013, abril), *Caligrafías Textiles* [en línea]. Consultado en diciembre de 2014, en: <http://www.arteinsitu.com.ar/2013/04/nilda-rosemberg.html>

En este ejemplo, el objeto natural ha sido convertido en artefacto y obra de arte, en el mismo instante, por aquel individuo que lo ha sacado de su contexto natural para tratarlo como obra de arte. Esta mujer es una artista y, como tal, pertenece al mundo del arte. Por tanto, en su acción eleva el objeto a la categoría de obra de arte. Es decir, el objeto ha ascendido a la categoría ontológica de las obras de arte.

Como podemos observar, tanto la condición de artefacto como la de candidato para la apreciación, han sido concedidas por una determinada institución; en este caso el "Artworld", término que Dickie toma prestado de Arthur C. Danto para referirse a todos aquellos individuos relacionados con el arte.

Pasemos ahora a estudiar a los actores e instituciones del mundo del arte. El artista y su público constituyen un núcleo sobre el cual iniciar el análisis del mundo institucional del arte. Estos dos roles son inseparables el uno del otro, ya que el público necesita artistas que creen obras, y los artistas no pueden crear obras al margen del público. Aunque muchas obras creadas por artistas nunca se presenten ante un público, por un sinfín de motivos distintos, la relación entre público y artista se mantiene.

Dickie los define de la siguiente manera:

Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte (Dickie, 2005:114).

Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado (Dickie, 2005:116).

El colectivo denominado "público", no constituye un mero conjunto de personas, sino que ejerce un papel fundamental en la presentación de una obra de arte. En primer lugar, deben haber aprendido ciertos códigos de interpretación y un conocimiento que permita la apreciación, como tal, de la obra en cuestión. En segundo lugar, los miembros de un público deben ser conscientes en cuanto a que están apreciando una obra de arte.

Además, del núcleo conformado por público y artista, existen otros componentes necesarios en la dinámica de circulación de las manifestaciones artísticas. La empresa artística puede verse como un sistema complejo de roles interrelacionados, gobernados por reglas. Además de los roles del núcleo artista/ público, con el cual iniciamos nuestro análisis, existen los roles de los mediadores, los curadores, los productores, los directores de museos, los marchands y los coleccionistas de arte, los críticos de arte, los comisarios, los historiadores de arte, por mencionar sólo algunos.

Algunos de estos roles tienen por objeto dirigir la mirada del público, ayudarlos a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada. Son los que producen y reproducen la intervención discursiva entre el artista, la obra y el público, como dispositivo necesario para la correcta interpretación de la obra de arte. Otros roles giran en torno a la obra presentada desde el punto de vista de objeto de estudio e investigación académica, llevado a cabo por los historiadores, teóricos y filósofos de arte. El mundo del arte consiste en la totalidad de subsistemas y roles que acabamos de exponer. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, que se superponen, se

condicionan entre sí, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos (Dickie, 2005:106).

Estos agentes que legitiman a la obra de arte y que harán que ésta circule en el mundo artístico, no se constituyen como un conjunto coherente. Es decir, no poseen un criterio homologado y valoran por igual, de manera consensuada, a las manifestaciones que serán candidatas de ingresar al circuito. Dentro del mundo del arte existe aquello que llamamos sistemas y subsistemas.

El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte (Dickie, 2005:116).

La institución del mundo del arte está conformada por subsistemas, realidades organizadas en torno a ciertas dinámicas de producción, circulación y recepción, y que depositan valor sobre aspectos de la manifestación cultural tratada como artística, que no son los mismos para cada subsistema. Esto no implica que estos subsistemas sean entidades aisladas e independientes unas de otras, debemos cuidarnos de pensarlos como mundos cerrados, replegados sobre sí y exentos de condicionamientos recíprocos de unos sobre otros. Más bien, por el contrario, entre algunos de ellos se generan vínculos estrechos, que resultan en criterios similares en cuanto a determinar qué hace que una manifestación ingrese al mundo del arte y sea valorada como tal. Y por otro lado, otros se vincularán a partir del conflicto y la oposición, de enfrentarse en una lucha de sentido y de adquirir una visión crítica por parte de un sistema sobre otro, aunque insisto, totalmente relacionado.

También tengamos en cuenta las relaciones que se establecen entre aquellos agentes que observan a la obra de arte desde el punto de vista del registro, la memoria y la conservación material de una obra/objeto, que se interesan en presentarla como parte de un ordenamiento discursivo historiográfico, y, también, que tengan como objetivo alcanzar una misión pedagógica. Entonces, estos agentes estarán nucleados en instituciones como los museos de arte y sus múltiples actividades.

El arte es una institución en sí misma. Cuando acudimos a la noción de institución abandonamos su sentido estático y formal, ya que la institución arte tiene una estructura dinámica y móvil. Abordamos el sentido de institución como mundo de convenciones elaboradas social y culturalmente. Es un mundo que está regulado por normas y leyes, y esto no implica que exista un código escrito como tal que taxativamente discrimine entre los candidatos a ser obras de arte y aquellos que no lo son. El mundo del arte es una matriz, una red integrada para la práctica de crear y experimentar el arte, no es un cuerpo legislativo orgánico en el sentido de un tribunal del poder judicial, ni una banda de amigos que tienen el poder para decidir que será arte y que no. Como ya mencionamos, la institución arte está conformada, a su vez, por subsistemas institucionales, cada uno de ellos con una organización propia.

En Síntesis II

Por concepción institucional se entiende la idea de que las obras de arte son arte a causa de la posición que ocupan dentro de un contexto institucional. Evita definir el objeto artístico atendiendo a características inherentes de las obras de arte o a su génesis creativa "como habrían pretendido las teorías clásicas del arte", para pasar a definirlo en función del marco institucional en que se presentan.

Enfrentado a la ausencia de propiedades comunes en las producciones artísticas, Dickie afirma que lo que permanece es su carácter cultural.

La primera formulación decía que una obra de arte en sentido clasificatorio es i) un artefacto y ii) un conjunto cuyos componentes le han conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución (el mundo del arte).

Así, la primera condición establece lo que se conoce como el requisito de la artefactualidad. Exigencia que no implica identificar artefacto y objeto físico. Una canción es lo primero pero no lo segundo. Asimismo, incluye en el ámbito del hacer cosas tales como manipular objetos, cambiarlos de lugar e, incluso, señalarlos. La artefactualidad de los *readymade* sería conferida.

La versión tardía de la T.I señala que: una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. El marco de referencia indispensable para que se den las obras de arte está compuesto por el artista o productor, la obra de arte o producto, y el público o los receptores del arte. En suma, el contexto de producción y el de recepción, que tienen la particularidad de funcionar en el plano del discurso en forma circular, definiéndose los unos en interdependencia con los otros.

El comportamiento artístico como toda actividad institucional, está guiado por reglas. Dos son, en última instancia, las que determinan la producción artística: crear un artefacto y que éste sea de los que se presentan a un público.

Consideraciones finales

Podemos cerrar afirmando que ambos autores responden a una teoría histórica del arte, donde el contexto cultural y el resultado de las relaciones del entorno son las que posibilitan el Arte. Que transmute en arte, según palabras de Danto, o se le confiera el status para apreciación, según Dickie.

Estos autores plantean una teoría donde ser obra de arte no está, por lo tanto, en el objeto, sino que es el resultado del entorno en el cual el objeto se encuentra. Esto indica un concepto de arte que puede cambiar con el tiempo. Permite una dinámica histórica en el sistema artístico donde los componentes del mismo no están aislados unos de los otros sino que se implican y necesitan mutuamente. En vez de excluir el arte contemporáneo por no poder encuadrarlo dentro de las teorías clásicas de producción y recepción, se entienden las obras de arte como ex-

presiones culturales, valorando así, los diferentes momentos de la historia humana. Se alejan, por lo tanto, de las características inherentes al objeto que constituye lo artístico, corriéndose de los juicios de valor.

La categoría de artista y público son remarcados en estas teorías.

Según Danto, una obra trasmuta en obra de arte cuando un artista perteneciente al mundo de arte le otorga un sentido a esa obra, una intencionalidad. Esa intencionalidad es artística, independientemente del carácter estético de esa obra.

Para Dickie, esa obra es candidata para la apreciación y quien le otorga ese status es un artista, por lo tanto, alguien perteneciente a este mundo del arte.

El Público ocupa también un lugar central en éstas teorías, no se refieren a ellos como un grupo de personas o meros espectadores, sino que se señala la necesidad de un público preparado para reconocer aquello como arte. Tiene que tener conciencia de que eso que ve es arte, lo que conlleva nuevas competencias y saberes por parte del mismo que le permita reconocerlo como tal.

Por lo tanto, si algo debe quedar bien en claro, es que el arte contemporáneo o posthistórico, implicó una transformación en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte.

Cuando el objeto artístico no se diferencia del objeto cotidiano, la pregunta de ¿qué es arte? pierde su sentido, y hemos de preguntarnos ¿por qué es arte?, asumiendo, por tanto, su condición.

Bibliografía

- Danto, A. (2002). La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Buenos Aires: Editorial Paidós
- (2006). Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós.
- Dickie, G. (2002). Teoría institucional del arte. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2005). El Círculo del Arte. Una teoría del arte. Buenos Aires: Editorial Paidós.