

DE LA TEORIA INSTITUCIONAL DEL ARTE A LA CURADURIA CREATIVA:

Revisión de una aproximación institucional a la definición de lo “artístico”

Erika Olaya Mendoza

Trabajo de grado

Programa de Filosofía

Dirigido por: Fabrizio Pineda

Fecha: 12 de Noviembre de 2015

Contenido

Agradecimientos	3
Introducción: sobre la posibilidad de ampliar la definición de lo artístico	4
1. Marco de aproximación al problema: entre los indiscernibles y la institución del arte	8
1.1. <i>Orígenes de la cuestión: el problema de los indiscernibles en el arte del siglo XX</i>	8
1.2. <i>Definición institucional del arte de George Dickie</i>	13
2. Claves para una definición de “lo artístico”	19
2.1. <i>Primer concepto: El Artista</i>	19
2.2. <i>Segundo concepto: El Artefacto</i>	31
2.3. <i>Tercer concepto: El Público</i>	44
2.4. <i>Cuarto concepto: Sistema del mundo del arte</i>	62
3. ¿Es la Curaduría un tipo de obra de arte a la luz de la T.I.A.?	71
4. Conclusiones	89
5. Bibliografía	92

Agradecimientos

Quisiera, ante todo, darle mis más infinitas gracias a mi director de tesis, al profesor Fabrizio Pineda, por leer y comentar con tanto esmero este trabajo. La voz que espero se vea entre estas páginas no habría podido ser aclarada, al menos en la tonalidad que tiene, sin su ayuda, sin que con su mano me dejara llevarlas a la luz. Gracias a su paciente dedicación y esfuerzo.

Quisiera agradecer también a todos aquellos que no dudaron cuando dije que quería estudiar Filosofía y que quería aprender a pensar, a leer y a escribir bien. Gracias a Ángela Mendoza, sin ella no habría podido seguir el camino que decidí escoger. Soy muy afortunada de tenerte, mamá. A Ernesto Olaya, mi papá, por decirme todo el tiempo que me admiraba y por darme alientos sin saberlo, por consentirme tanto en este arduo proceso. A Karen Olaya, que siempre ha sido la distracción y la risa. A Julián Ortiz por su ayuda en momentos críticos y en especial, por su amorosa compañía a lo largo de estos años. Estas páginas son para ustedes.

Introducción: sobre la posibilidad de ampliar la definición de lo artístico

El fenómeno curatorial ha estado presente en los museos desde hace relativamente poco tiempo. Si bien el arte desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX está profundamente ligado con la historia de sus exhibiciones, desde hace unos cincuenta años más o menos la curaduría se ha puesto sobre la palestra de la crítica y se ha hecho visible al público más que en cualquier otro tiempo. Esa visibilidad de lo que el curador hace con las obras de arte al hacer una exposición es lo que motiva este texto, pues la acción curatorial parece ir más allá de una simple presentación de las obras.

Para el lector desprevenido me tomo el trabajo de introducirlo brevemente en ese mundo de las curadurías para con esos elementos señalar con mayor precisión el objetivo de esta tesis. De acuerdo con eso, tenemos que, según el *Manual de curaduría* creado por el Ministerio de Cultura, la curaduría puede dividirse en dos ramas, la curaduría de museos y la curaduría creativa. Desde la primera, basada en los lineamientos del ICOM (*Consejo Internacional de Museos*, siglas en inglés), la misión del curador de un museo tiene tres tareas: conservar, estudiar y comunicar. La curaduría creativa, por su parte, se define a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte (Restrepo Figueroa, 2009).

La división entre ambas clases de curadurías, de cualquier forma, no es tan tajante, pues la curaduría de museos no ve excluida la posibilidad de que la exposición pueda ser creativa. La una se refiere más bien al hecho de que el museo, como institución, tiene las misiones anteriormente descritas, en donde mediante su colección con exposiciones permanentes y temporales educa y comunica a un público. La curaduría independiente, autoral o creativa, se refiere más bien a que el curador creativo cura una exposición por encargo de una institución. Y, empero, este aspecto creativo ha sido polemizado en los

últimos años en torno a la cuestión de si es posible considerar que una curaduría creativa puede ser, no meramente un asunto de organización y espacio, sino, en virtud de sus condiciones y efectos, un producto artístico *per se*. Sobre esta cuestión deseo centrar mi atención en lo que sigue del texto.

Lo anterior nos muestra que la curaduría, en general, es una forma de organizar las obras de arte en el espacio, y no es claro en ese sentido por qué o cómo la organización de las piezas podría ser una obra de arte. A lo largo de la historia del arte se ha llamado “obra de arte” a cosas particulares o únicas, de ahí que asumir que toda una exhibición podría serlo, si bien es plausible (y se ha hecho en el siglo XX), supone un reto para la definición del arte.

Dicho esto, la curaduría que se denomina creativa, supone actos de selección (y por ello de exclusión), de mediación, negociación, y su función, según José Roca, tiende a estar del lado de construcción de significados: “(...) como una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significacional de la obra aislada” (Roca, 1999; 3). Pero estos actos no parecen, de entrada, similares o siquiera relacionados con la creación de obras de arte, al menos en el sentido tradicional.

La temática de la difuminación de los límites de lo artístico en el caso de la curaduría creativa es sugestiva y deseable de investigar en la medida que permite que los curadores dispongan de las obras de arte y demás objetos que consideren pertinentes para hacer una exposición con un significado más grande, con un discurso propio cuya finalidad no es otra sino que el público que la visita lo aprehenda. A diferencia de una curaduría enfocada en una exposición cronológica estricta, o de una curaduría de objetos naturales, la curaduría creativa tiene un objetivo ulterior: presentar al público una idea, una forma de pensar, de sentir, de protestar, etc. Las otras curadurías tienen sus compromisos un poco más enraizados con la presentación o bien de obras de arte o bien de otras cosas en un sentido más conservador. Esto quiere decir que más allá de una organización cronológica de las piezas y de su plausible ambientación para que no parezcan desarticuladas al público, no hay nada más de fondo, nada ulterior que merezca analizarse en términos artísticos; un

esqueleto de dinosaurio ha de ser presentado tal y como es, su presencia educa al público acerca de su existencia en un momento del planeta tierra.

Lo que debe dejarse de manifiesto es que decir que la curaduría no puede ser una obra de arte, en tanto no ostenta actos relacionados con la creación de obras de arte, supone una división entre lo que puede y lo que no puede ser una obra de arte. Y hemos llegado, no obstante, a un punto en la historia que nos ha mostrado que todo puede serlo. Así las cosas, esta tesis se encargará de hacer una interpretación profunda de la Teoría Institucional del Arte y a partir de la discusión y debate de sus conceptos se mostrará cómo su carácter institucional permite, no sólo ampliar los límites de lo artístico, sino hacerlos extensos al fenómeno de la curaduría creativa, mostrando que es posible su estatus de obra de arte. En otras palabras, la hipótesis que se defenderá consiste en que a partir del carácter institucional del arte es posible mostrar cómo es que una práctica como la curaduría está atravesada por hechos creativos que podríamos denominar como artísticos. Debe señalarse, no obstante, el carácter y enfoque filosófico de este trabajo. Si bien se usarán ejemplos de algunas curadurías para mostrar cómo pueden inscribirse dentro del mundo del arte como obras de arte, el texto tiene un enfoque conceptual en tanto busca analizar cuáles serían las condiciones –bien podríamos pensar en condiciones necesarias y suficientes- para identificar un hecho curatorial como una obra de arte. De ahí que los ejemplos de curaduría nos sirvan para ilustrar puntos importantes respecto de cuáles serían los actos creativos, empero no proveerán una especie de historia de la curaduría, primero, por razones de espacio, y segundo, por causa de la mentada intención filosófica del mismo.

Acotada la restricción metodológica anterior, cabe señalar que la Teoría Institucional del Arte, al concebir la producción de arte como una práctica social que tiene en su corazón la relación entre los distintos roles que despliega el *mundo del arte*, nos dota de una visión más amplia de cómo funciona el fenómeno artístico y con ello formas particulares de hacer y crear lo que consideramos como arte.

El recurso a la discusión sobre la curaduría creativa parte de la hipótesis de trabajo según la cual las obras de arte, en tanto susceptibles de múltiples interpretaciones, son elementos con la potencialidad de conformar, así como las proposiciones, discursos. Discursos cuya gran diferencia con aquellos conformados con enunciados es que son

producidos de manera artística, aserción que, el lector puede estar seguro, me propongo demostrar.

De acuerdo con esto, el trabajo se dividirá en cuatro secciones. En la primera sección se verá el problema de los indiscernibles y cómo gracias a él la postura de la Teoría Institucional del Arte se forja. La segunda sección, “Las claves de la definición de lo artístico” se encargará de la interpretación de cada uno de los conceptos de la Teoría Institucional del Arte, en donde además está latente una defensa de su circularidad y por demás, del carácter efectivamente institucional del arte. A partir de lo anterior podremos dar lugar a la tercera sección, en donde se evaluarán los conceptos de la segunda sección a la luz del fenómeno curatorial dando como resultado la (posible) ampliación de los límites de lo artístico y con ello la posibilidad de considerar al hecho curatorial como una obra de arte. La cuarta y última sección, la sección de las conclusiones, retomará los aspectos fundamentales de manera que muestre de manera nítida el proceso llevado a cabo durante el texto.

1. Marco de aproximación al problema: entre los indiscernibles y la institución del arte

1.1. *Orígenes de la cuestión: el problema de los indiscernibles en el arte del siglo XX*

A lo largo del tiempo las creaciones artísticas han cambiado dramáticamente. De pinturas en lienzos, grabados al aguafuerte, esculturas, entre otros, se llegó al uso de acrílicos, objetos naturales o manufacturados en serie, performances, instalaciones y demás. Haciendo un recorrido por la cantidad enorme de obras de arte, encontramos arte con distintos temas y técnicas. Desde el arte cuyo fin era el de imitar la naturaleza por medio de “(...) el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro” (Danto, 1997), hasta obras con las que se pretendía no mirar la naturaleza tal y como era sino como el ojo la veía, o incluso, de manera más radical, la aparición de obras de arte que no son hechas por las propias manos del artista; obras en las que el gesto, o la modificación del medio artístico (la forma en que algo llega a ser obra de arte) es más importante que las cualidades estéticas del artefacto.

Arthur Danto, teórico estadounidense, sostiene la idea de que nos encontramos en una etapa posthistórica del arte, una etapa que sugiere que todo es susceptible de ser arte. Tal aseveración se sustenta en un problema conocido como el *problema de los indiscernibles*. Según este autor, no hay razones de carácter perceptivo, o al menos formales que puedan hacernos distinguir una obra de arte de otra cosa que se vea exactamente igual. El ejemplo que suele usar el autor es el de las *Brillo box* de Andy Warhol vs. las *Brillo box* que se vendían en los supermercados durante los años 60. Si les damos un vistazo, ambas cosas se ven exactamente iguales, y si quisiéramos preguntar cuál de ellas es la obra de arte, nada en los objetos podría ayudarnos a contestar la pregunta. En ese caso, lo único que podríamos hacer sería señalar alguna de las cajas, esperando que por un golpe de suerte adivinemos cual es la obra de Warhol.

En el libro *La transfiguración del lugar común*, Danto explora un poco más este fenómeno. El problema de los indiscernibles es un problema legítimo en la medida que, observa Danto, los objetos de la vida cotidiana pueden ser obras de arte, es decir, hay objetos que dejan de ser “simples cosas” tales como camas, corbatas, entre otros, para pasar a ser obras de arte. Una obra de arte es algo diferente de una ‘mera cosa’ puesto que las obras de arte, entre otras cosas, según Danto, son cosas que tienen derecho a un título, que es de hecho más que un nombre, pues con frecuencia es una orientación para la lectura o la interpretación sin que el mismo deba ser de algún modo útil (Cf. Danto, 2002; 23). Con independencia de la discusión entre la distinción ontológica *per sé* entre meras cosas como sillas, mesas, piedras, etc. y obras de arte tales como *La Anunciación* de Fra Angélico, o de alguno de los autorretratos de Van Gogh, entre otras, basta señalar que reconocemos una diferencia dada culturalmente entre unas cosas y otras. Es decir, con independencia de saber exactamente “qué es una obra de arte” y “qué es una mera cosa”, reconocemos que en el mundo hay cosas que están dentro de los museos, las galerías, que son hechas por artistas, y reconocemos que esas cosas son diferentes de las piedras que vemos en un río o del set de sillas que están en el comedor de nuestra casa.

Ahora bien, el arte ha dado productos tan variados que la posibilidad de que alguna silla o todas las sillas del comedor de mi casa puedan ser obras de arte es latente. Y allí es donde surge el inconveniente, al menos en lo que a reconocer obras de arte se refiere, pues tal y como sucede con las cajas de jabón, si un set idéntico de sillas de comedor al mío fuera una obra de arte, pero no el mío, no habría nada en la composición física de una y otra que nos diera pistas de cuál es la obra de arte.

Danto propone un escenario más dramático, no sólo para mostrar que la preocupación tiene sentido, sino para discutir con la postura wittgensteiniana sobre el arte. Los wittgensteinianos, específicamente en la figura de Morris Weitz, sostienen que al igual que el concepto de “juego”, el concepto de “Arte” es un tipo de concepto abierto, esto es, que dada la cantidad tan grande de juegos y de obras de arte no es posible formular una definición que abarque a toda la cantidad tanto de juegos como de obras de arte, pues cualquier posible definición se vería falseada por un nuevo integrante que no cumple las condiciones bajo las cuales se puede decir de algo que es, o bien un juego o una obra de

arte. La solución que ofrece Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas* para tratar a los juegos es una que funciona a partir de “mirar y ver” parecidos de familia –o “semejanzas” en el lenguaje de Weitz; de ahí que “si miramos bien y vemos a qué llamamos arte [al igual que en los juegos] tampoco encontraremos propiedades comunes, sólo líneas de semejanza” (Weitz, 1956, 31). Para los wittgensteinianos basta con saber en qué momento usar la expresión “obra de arte” o el concepto “arte” para identificar a aquellas cosas que decimos que lo son. Sin embargo, y vamos ahora sí al ejemplo, supongamos que hay una gran habitación llena de toda clase de cosas: sillas, manteles, pinturas de Monet, partituras de sinfonías, piedras, imágenes de todas clases, equipos de sonido, muebles, ropa etc. Acto seguido se le pide a alguien que entre en la habitación y saque todas las obras de arte que contenga. Sin duda, la persona podría con un éxito razonable, discriminar cuáles de estas cosas son obras de arte. Sin embargo, si hubiera una definición del término “arte” como por ejemplo, “todo aquello que tenga ‘forma significativa’ o sea objeto de ‘expresión’” (Danto, 2002; 101) y se le pidiera a esa persona que buscara en la habitación las cosas con esa característica, quedaría, dice Danto, desconcertado, pues es capaz de reconocer una obra de arte cuando la ve, pero no sabe qué mirar cuando se le pide que identifique un objeto que tenga forma significativa. De ahí que la plausibilidad de la concepción del arte como un concepto abierto sea intuitivamente muy atractiva.

No obstante, señala Danto, para continuar con el experimento mental, vale la pena imaginarse una habitación exactamente igual, pero tal que por cada obra de arte en el primer almacén, en el segundo almacén tal objeto no lo sea, de tal suerte que la pintura de *Camille Monet en la ventana* que es una obra de arte en el primer almacén, es un lienzo exactamente igual en el segundo almacén, pero éste, no obstante, no es una obra de arte. Y a su vez, por cada cosa que no sea una obra de arte en el primer almacén, su homólogo en el almacén dos lo sea (Cf. Danto, 2002; 102). ¿Qué tenemos aquí? Tenemos dos tipos de cosas, las que son obras de arte y las que no, y no obstante, es imposible diferenciar unas de otras por sus propiedades físicas. Aunque la persona sepa usar la expresión “obra de arte” y referirse a cosas como “arte”, frente a los dos almacenes no estamos seguros de que esas habilidades ayuden en algo a diferenciar a *Camille Monet en la ventana* del almacén uno de su homólogo del almacén dos (Cf. Danto, 2002; 102).

La conclusión de Danto con respecto a este problema es determinante. No podemos dar una definición de arte que incluya algún criterio perceptivo, pues dadas las revoluciones artísticas, i.e. los cambios de estilo y formas de hacer arte, una definición en esos términos dejaría por fuera cosas que se reconocen como obras de arte. Pero ello no implica que no pueda darse una definición en otros términos, i.e. que acuñe otros criterios.

Así, ante la notable inclusión de objetos de la vida cotidiana en el mundo del arte, y la tremenda dificultad que nos plantea diferenciarlas o reconocerlas de cosas con cualidades estéticas exactamente iguales es que Danto llega a la conclusión de que todo puede ser arte. De la mano con su objeción al intento wittgensteiniano de difuminar el problema del concepto del arte, Danto objeta también la solución institucional al problema de los indiscernibles, en particular la teoría propuesta por George Dickie.

La aproximación institucional resulta insuficiente para Danto en la medida que, aunque se dice que algo es una obra de arte cuando así se le considera desde el marco institucional del *mundo del arte*, esta teoría del arte, a pesar de que puede explicarnos por qué las *Cajas Brillo* de Warhol son obras de arte y por qué la *Fuente* de Duchamp también lo es, no puede explicar por qué ese orinal en particular pudo tener otro estatus ontológico y en cambio los otros orinales exactamente iguales siguen siendo meras cosas (Cf. Danto, 2002; 27) Para Danto, el llamado *mundo del arte*, si bien es el trasfondo que tiene la obra de arte, no es suficiente para determinar la diferencia entre un estatus ontológico y otro.

Buena parte de las razones por las cuales el *mundo del arte* no es un factor determinante en la obra de Danto se debe a que su teoría sostiene que la condición necesaria para que algo sea arte es que esa cosa debe ser acerca de algo, es decir, deba tener un contenido o un tema acerca del cual trate. El *mundo del arte* definido por Danto en su artículo *The Artworld* puede verse a grandes rasgos como “una atmósfera de teoría artística, un reconocimiento de la historia del arte” (Danto, 1964; 580), no obstante, dentro de la pregunta fundamental que él se plantea, a saber, cuál es la diferencia ontológica entre una mera cosa y una obra de arte, este trasfondo de teoría artística o de conciencia de la historia del arte no permite responder de manera determinante a esta pregunta.

Si bien parecería que el hecho de que las obras de arte, a diferencia de las meras cosas, tienen contenido semántico responde a la pregunta de Danto, tomar esta condición como necesaria y suficiente para definir el concepto de obra de arte no supera críticas sencillas tales como que no estamos realmente seguros de que haya, por ejemplo, en la música sinfónica, algún contenido semántico o que la obra trate acerca de algo.

De acuerdo con esto, y atendiendo a una tarea más urgente, a saber, la búsqueda de una teoría del arte que abarcara todos productos artísticos, George Dickie presta atención al concepto del *mundo del arte*, que si bien, al igual que Danto lo concibe como un trasfondo en el que la obra de arte se desarrolla, la distinción fundamental entre ambas acepciones es que el *mundo del arte* de George Dickie es un mundo que ha sido construido de manera institucional, es decir, que se ha forjado a partir de la práctica de *hacer arte*. El *mundo del arte* encuentra su definición en los *sistemas del mundo del arte*, que son los marcos para la presentación de las obras de arte hechas por los artistas para un público del mundo del arte. De entrada, admitimos la circularidad de la definición, y debe decirse que parte de este trabajo está destinada a defenderla, para mostrar que a final de cuentas no es un problema.

El *mundo del arte* aparece en escena desde que hay cosas a las que hacemos, llamamos, consideramos y reconocemos como arte. En ese sentido, la acepción del término en Dickie es lo bastante más denso que el de Danto y con ésta no sólo podemos responder a la cuestión de los indiscernibles, sino también a la pregunta ontológica de Danto. Así las cosas, se verá a continuación la Teoría Institucional del Arte de George Dickie.

1.2. *Definición institucional del arte de George Dickie*

Desde la modernidad, y con mayor ahínco hoy como consecuencia del problema de los indiscernibles, la creación artística está permeada por un contexto institucional, a saber, el del mundo del arte. La Teoría Institucional del Arte (de ahora en adelante T.I.A.) forjada por George Dickie, aborda esta condición para definir la práctica artística de este tiempo, pues, según él, sólo desde el marco institucional podríamos afirmar que la *Caja Brillo* de Warhol es una obra de arte, mientras que la Caja Brillo del supermercado es simplemente un implemento de aseo. Veamos en qué consiste su propuesta y por qué es importante para nuestra cuestión inicial.

En *El Círculo del Arte* (1984), una reformulación de toda la T.I.A., Dickie caracteriza ese marco institucional como una relación entre artistas, obras de arte, sistemas del mundo del arte, y un público del mundo del arte, en donde la concepción del arte como una actividad humana permite, mediante las relaciones de sus partes, inferir una definición del concepto de “obra de arte” alejada de las definiciones basadas en las características que el ojo ve. De tal suerte que a través de este marco es posible establecer las condiciones necesarias y suficientes para que una cosa tenga tal estatus. De modo tal que el problema de definir qué es una obra de arte partiendo de las características exhibidas por las mismas se disuelve, pues Dickie sitúa estas condiciones dentro de la cultura humana (Dickie G. , 2000), lo cual debe ser diferenciado, de entrada, del valor que tales obras de arte tengan. En otras palabras, la definición de “obra de arte” no depende del valor que se le asigne al objeto del que se dice es una obra arte, pues hay obras de arte malas, hay obras maestras, hay obras mediocres, y demás; de manera simple, decir de algo que es una obra de arte, no implica que ese artefacto sea “bueno” en algún modo posible.

Por otra parte, siguiendo el apartado anterior, podemos decir, con Dickie, que las teorías del arte previas a la T.I.A. no son suficientes en la medida que no abarcan la cantidad tan dispar de obras de arte que hay en la actualidad y apelan a criterios de definición de las condiciones necesarias y suficientes que las prácticas artísticas mismas han terminado por reevaluar. Pensando en una teoría del arte por imitación, en primer lugar, cuya condición sostiene que x es una obra de arte sólo si x es una imitación (ya sea de personas, lugares,

objetos, acciones o eventos), choca sin lugar a dudas con algunas obras de arte que por sus cualidades físicas sabemos que no son imitaciones de nada, por ejemplo la *No. 5* de 1948 de Jackson Pollock. Así pues, la primera teoría del arte en occidente, planteada en su momento por Platón y Aristóteles (si bien con algunas diferencias entre ambos), sembró la idea de que una cosa es una obra de arte si imita alguna cosa real.

Debe mencionarse que aquí hablamos de “arte” en un sentido algo más moderno, en la medida que nos referimos a cosas como el teatro, la danza, la escultura, la pintura, la música, la poesía, entre otras. En la antigua Grecia “arte” era un concepto más amplio, que no sólo incluía las anteriores (con cierto trato especial de la poesía), sino también a la medicina o la retórica; “arte” era todo aquello que requiriera una habilidad. No obstante, en lo que respecta al arte tomado en nuestro sentido, ambos autores (Platón y Aristóteles) concuerdan con que este tipo de prácticas: la pintura, el teatro, la poesía, la música, etc. son obras de arte si imitan algo más. La insuficiencia de una teoría del arte por imitación es que es el caso que existen obras de arte que no imitan nada y que son obras de arte. Por ello, una teoría de la imitación es demasiado excluyente y no nos permite, entre otras cosas, solucionar el problema de los indiscernibles.

En segundo lugar, una teoría del arte como expresión tendría el inconveniente de que es el caso que existen obras de arte que no son en absoluto una expresión de los sentimientos del artista, idea formada y heredada del romanticismo y aún vigente en ciertas discusiones contemporáneas. Entre ellas, un gran exponente es el historiador Ernst Gombrich, quien hace un rápido recuento de las tres maneras en que a lo largo de la historia ha sido entendido el acto de “expresar” y con ello configura, a grandes rasgos en su conferencia *Cuatro teorías acerca de la expresión en arte* la cuarta teoría en la que el sentido de “expresión” tiene una relación fundamental con el medio artístico que requiere algo para poder ser expresado. De manera amplia, como se dijo, Gombrich reconoce tres teorías en las que la noción de expresar muta su significado. La primera teoría, correspondiente a la época de la antigua Grecia, de la que previamente hemos señalado se trata de una teoría de la imitación, puede verse también como una teoría que está sumamente interesada en los efectos en las emociones que las artes producen en su público, en especial artes tales como la música, la retórica o el teatro. Gombrich suele caracterizar

esta forma de arte como similar a los efectos que producían las celebraciones religiosas o cierto tipo de sustancias; sostiene que así como alguien se purifica en un evento religioso, el teatro griego es capaz de purificar o generar una *catarsis* de las pasiones humanas (Gombrich, 2015; 3).

En la pintura, el efecto que las imágenes producían era también importante pues entre más parecida fuera la creación a la realidad, mayor era el efecto de encantamiento que ésta producía, no sólo en los hombres, sino también en los animales; así, se cuentan anécdotas según las cuales la estatua de Venus esculpida por Praxíteles despertaba deseo en todo aquel que la contemplaba, o las uvas pintadas por Zeuxis que eran tan perfectas que confundían incluso a los pájaros (Cf. Gombrich, 2015; 3-4).

La segunda teoría de la expresión artística se sitúa en el renacimiento, aquí lo que ocupa el centro del interés es la capacidad de todas las artes para reflejar o retratar emociones; se incita al artista a estudiar la expresión de las emociones con el fin de imitarlas de forma convincente en el escenario, la pintura o la música (Gombrich, 2015; 4). Esa representación convincente de las emociones garantizaba una pintura (y demás artes) capaz de generar los efectos correctos en sus espectadores.

La tercera teoría de la expresión en el romanticismo vuelca la atención en los sentimientos subjetivos del artista, y debe señalarse que ninguna de las dos teorías anteriores centró su atención en aquel. De ahí que según esta concepción, lo que hace de algo una obra de arte es que los sentimientos y emociones plasmados en ella sean genuinos, que sean sentimientos realmente experimentados por sus creadores. Puesto de manera más formal, se podría decir que algo es una obra de arte “si un artista transmite intencionalmente su propio estado emocional o sentimental a una audiencia” (Carrol, 2002; 61-62). Es sencillo notar que esta definición de arte está lejos de ser satisfactoria en la medida no resulta necesario que un artista tenga o haya experimentado el estado emocional que está plasmado en su obra, si es que hay un estado emocional plasmado.¹ Alguien puede

¹ Algunas obras de arte tales como las presentadas por el artista John Cage en las que hace uso del I Ching desafía por completo la noción de que algo es una obra de arte sólo si el artista imprime en su obra aquellos sentimientos que él mismo ha podido experimentar a una audiencia, pues al permitir que las runas determinen el curso de la pieza éste deja de lado la posibilidad de que la obra de arte sea creada a partir del sentir claro e individual del artista.

crear una obra de arte queriendo que la audiencia experimente un sentimiento particular, digamos, terror, por ejemplo, en el cine. Sin embargo, ese artista no necesita sentir terror para poder hacer una obra que cause terror en su audiencia, necesita, sencillamente, saber qué tipo de cosa podría causar un sentimiento de tal tipo y de esa forma ponerlo en su obra de arte.

En otras palabras, podemos extraer rápidamente dos críticas de esta visión del arte: (i) que no se necesita que un artista se encuentre en un determinado estado emocional para producir su obra y (ii) que no todas las obras de arte tienen alguna expresión de sentimiento como finalidad.

No obstante, la teoría de Gombrich va un poco más allá de estas evidentes objeciones en la medida que reconoce que el supuesto de que lo que siente el artista debe ser necesario para su transmisión es ingenuo. Defiende, más bien que el lenguaje y el medio artístico le dan al artista la posibilidad de engendrar las emociones y plasmarlas tal cual desea; por tanto, no es necesario que el artista sienta las emociones que va a plasmar. Es necesario, más bien, que conozca los medios por los cuales genera su creación y a partir de ella expresar la emoción de la que tanto él como su público han de ser capaces de reconocer. Si bien Gombrich puede tener razón en la medida que es oportuno que un artista conozca los medios mediante los cuales producir obras de arte, aquel con su teoría no se defiende muy bien de la posibilidad de que un artista no tenga la intención de generar alguna emoción o efecto particular en su público.

Su teoría parte de la premisa de que hay un acto de comunicación cuando un artista expresa algo mediante sus obras. Si bien podría parecer válida la equivalencia entre “expresar” y “comunicar”, es el caso que no todo lo que se comunica o expresa son sentimientos y que no hay razón para creer que en el arte lo único que se puede expresar son sentimientos. Un artista bien puede comunicar con su obra (aceptando una teoría de la comunicación tal que emisor de un mensaje a un receptor usando un código) algo que esté por demás lejos de ser un sentimiento o una emoción; podría ser, por ejemplo, un concepto. Podríamos, incluso, presionar un poco más la perspectiva de la comunicación y notar que hay obras de arte que no comunican nada y que la información que habríamos de esperar de ellas es nula.

Frente a estos dos paradigmas tradicionales de definición del arte (imitación y expresión), podemos notar la insuficiencia de las mismas al no poder incluir cosas que son consideradas obras de arte. Si en cambio ubicamos las condiciones en un ámbito social, podemos encontrar aspectos que todas las obras de arte comparten en virtud de ser reconocidas como tal dentro de una sociedad.

De acuerdo con lo anterior, las definiciones con las que trabaja la Teoría Institucional 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; y, [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”. (Dickie, (1984), 2005; 114-117).

La *Caja Brillo* de Warhol es una obra de arte, a diferencia de la Caja brillo del supermercado, puesto que Warhol, el artista, la ha puesto dentro del mundo del arte, particularmente dentro del sistema de las artes plásticas en la corriente del arte pop y sin duda alguna fue y será presentada al público del mundo del arte como tal. La caja del supermercado, por su parte, no es más que una caja de esponjillas.

Ante la posible acusación de que las definiciones deben informar para dar un significado a las expresiones que no se conocen por medio de las palabras conocidas para evitar el defecto lógico de la circularidad (Dickie, (1984), 2005), condición que claramente está en la T.I.A. y del que Dickie es consciente, debe notarse que la circularidad de la teoría no impide que comprendamos sus nociones. Según Dickie, se nos enseña el uso de esos términos y con ello aprendemos su significado en conjunto, así como un niño comprende que su dibujo colgado en la nevera es una exhibición del mismo, que es su presentación en la cocina; de igual manera, se puede comprender que una obra o un lienzo está exhibido en un museo. Y que son distintos los roles de aquel que hace el dibujo y aquel que lo observa en el caso del niño y en el caso de los visitantes al museo. Con esto no quiere decirse que se haga literalmente esa analogía, es más bien que gracias a esta clase de experiencias que las

nociones básicas se van formando (Cf. Dickie, (1984), 2005; 113). Esto es, son nociones cuyo fundamento principal es antropológico, no lógico.

Para Dickie la definición del arte es circular en la medida en que ninguna otra teoría ha podido mostrar una teoría no circular que funcione del modo como la de él funciona, es decir, una teoría que sea capaz de abarcar todas las obras de arte y ofrecer condiciones necesarias y suficientes para todas ellas. Además de que para hablar de “arte” se debe, por fuerza, hacer referencia a alguna obra de arte, a un *token* perteneciente a la clase. Sin ello, sin ejemplificaciones de “arte” ofrecer una definición es vacío. De tal suerte que todos tenemos una noción de la expresión “obra de arte” y podemos reconocer a algunas de ellas y la forma como están hechas (Dickie, (1984), 2005).

La primera obra de arte lo fue en la medida en que la estructura del mundo del arte se configuró (Dickie G. , 2000); de otro modo no habría tenido sentido hablar de “obra de arte”, hablar sin una comprensión de lo que el mundo del arte incluye. Aunque nociones centrales como las de *público* y *artista* han cambiado a lo largo del tiempo, ambas pueden rastrearse en la historia con algunos matices, justamente, por el marco institucional que las ha cobijado.

En vista de lo planteado, la T.I.A. ofrece un marco conceptual idóneo para identificar una manera de entender lo artístico sin apelar a criterios exclusivos de lo que es el arte (que dejan por fuera productos artísticos que no cubre cada criterio) y que, además, permite extender el concepto de obra de arte en un sentido institucional a otras facetas y producciones propias del mundo del arte tales como la curaduría creativa. De ahí que, con base en los conceptos del *Círculo del Arte*, en lo que sigue se requiera realizar una aproximación interpretativa de cada una de las definiciones aportadas por Dickie en su teoría revisada de la T.I.A, a saber, artista, obra de arte, público y sistema del mundo del arte. La hipótesis es que esta aproximación permitirá evaluar si es posible que la curaduría entre dentro del marco de la creación artística, al menos desde una perspectiva institucional del arte.

2. Claves para una definición de “lo artístico”

2.1. *Primer concepto: El Artista*

La institución del arte es una institución social informal y estructurada, en donde podemos reconocer diferentes roles, entre ellos el del artista. Según la T.I.A., “un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte” (Dickie, (1984), 2005; 114).

Aunque trataremos posteriormente con más cuidado la noción de “obra de arte”, cuya definición es “un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984), 2005; 115), es importante ver qué significa que alguien “participe con entendimiento en la elaboración de un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984), 2005; 114-115). Hacer una obra de arte es emplear los medios del arte en un artefacto que es creado para ser presentado a un público del mundo del arte (Dickie, (1984), 2005). Para que el artista se reconozca como tal, como alguien que hace obras de arte, debe poseer una idea general del arte. Y debe tener, al mismo tiempo, conocimiento de algunos de los medios con los que trabaja. La crítica que Monroe Beardsley (1976) sugiere al presentar un artista romántico², aunque es un intento de mostrar que la T.I.A. no es correcta, nos sirve para esclarecer qué quiere decir Dickie con “participar con entendimiento”.

Según Beardsley, este artista trabaja y crea sus obras independientemente de cualquier institución. La importancia de este argumento es que si puede darse el caso de que al menos un artista sea así, entonces la T.I.A. es falsa, pues bajo ésta deben poderse explicar todas las producciones artísticas, y con el artista romántico habría como mínimo una obra cuya naturaleza no es institucional.

² Beardsley no acepta como una tesis positiva la existencia de un artista romántico. Es más bien un contraejemplo para notar los problemas de la T.I.A.

Retirado en su torre de marfil, rehuendo de todo contacto con las instituciones económicas, gubernamentales, educativas y otras de su sociedad [...] trabaja sin parar en su lienzo, talla su piedra, pule las rimas y el metro de su preciosa poesía lírica. [...] Por supuesto, no podemos negar que una institución pueda abastecer de electricidad al artista romántico, que su papel o su lienzo tienen que ser manufacturados, que sus mismos pensamientos serían [...] hasta cierto punto “moldeados” por su lenguaje adquirido y su aculturación previa. Pero todo esto no viene al caso, que es (en esta explicación) que él puede hacer una obra de arte, y validarla como tal, por su propio libre poder originativo. Y es esta afirmación la que recientemente ha sido cuestionada explícitamente por los que sostienen que el arte es [...] esencialmente institucional (Beardsley, 1976; 196)

Dickie nota que Beardsley está en lo correcto cuando dice que no viene al caso que el artista use ciertos productos manufacturados, o que la electricidad sea abastecida por una institución. Pues aquí lo que importa es la intención de hacer arte por parte del artista. Puede comprar todos sus materiales y encerrarse por algún tiempo y tener una actividad creadora abrumadora. Sin embargo, Beardsley mete en el mismo saco a los pensamientos que son “moldeados” por el lenguaje y a la aculturación previa. Si lo que se está “moldeando” en los pensamientos es algo producto de una atmósfera cultural en donde los temas que escoge el artista son el racismo o el amor por los animales, no por eso el arte creado por el artista es institucional (Dickie, (1984), 2005). Pero si el artista romántico reconoce que las obras que crea son obras de arte, y que tiene ciertos medios artísticos para llevarlas hasta donde considera necesario, entonces hay una comprensión previa de lo que es hacer arte, y esto ha venido a él por el lenguaje y la aculturación previa. El artista puede encerrarse y pensar que va a crear arte, o puede que este pensamiento nunca se cruce por su cabeza, y sin embargo, hará uso de técnicas artísticas aprendidas, o creará teniendo un *background*, si se quiere, de otras obras de arte. Aunque los pensamientos sobre el arte pueden darse consciente o inconscientemente, el hecho de crear un artefacto con un medio del arte y con la intención de que sea presentado a un público del mundo del arte (con independencia de si es presentado o no), suponen una idea general de lo que es el arte y la aceptación de que es una práctica insertada en la cultura que lo precede (Dickie, (1984), 2005).

Todo artista que se considera como tal y que produce arte tiene una comprensión básica del arte. Si pensáramos en un sujeto primitivo o un individuo aislado culturalmente que no supiera qué es hacer arte, en el momento en que hicieran cualquier representación,

sea que éste se encuentre una témpera en su casa y pinte en una pared, o que aqu el encuentre barro y arme una figurita con él, tales cosas no serían arte, precisamente porque no son pensadas como tal. No tienen la intención de ser presentados a un público como obras de arte, justamente porque un concepto como el de “arte” no es algo que comprendan, no es algo que haga parte de sus estructuras cognitivas. Para que el arte exista, las obras de arte deben ser creadas bajo un contexto en el que los distintos roles se desempeñen y se entiendan (Dickie, (1984), 2005).

Así pues, participar con entendimiento supone una idea general sobre el arte, sobre cómo se hacen obras de arte y qué tipo de cosas son. Y eso es así en la medida en que la práctica artística es una práctica social instituida conocida por los artistas.

Ahora bien, este “entendimiento” sedimentado en la cultura y las instituciones sociales ha sido producto de una historia de cambios y continuidades que vinculan lo artístico y lo extra-artístico. Desde el renacimiento, en donde el papel del artista fue por primera vez reconocido, particularmente por Giorgio Vasari, pasando por el manierismo, seguido por el barroco, a su vez seguido por el rococó, luego el neoclasicismo, hasta el romanticismo, se puede decir que cada uno de estos estilos “implicaron cambios decisivos en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, desarrollados a partir de una reacción contra sus antecesores y en respuesta a todo tipo de fuerzas extra-artísticas en la historia y en la vida” (Danto, 1997; 30). El arte moderno, sin embargo, que según varios teóricos comenzó con los impresionistas, no es un estilo como el romántico, o el barroco. El modernismo fue una ruptura, una discontinuidad entre el arte que se venía haciendo, “fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética (...) fue otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación” (Danto, 1997; 30).

Los ejemplos de las pinturas u obras plásticas que aparecieron en la modernidad logran dar cuenta del abismo que surgió entre las nuevas cosas que se estaban considerando obras de arte y las obras que antaño habían sido ejecutadas. La práctica artística para un artista del renacimiento, por ejemplo, suponía un conocimiento del escorzo, del claroscuro, la perspectiva desplazada, entre otros. Para un artista impresionista suponía el saber usar las combinaciones de óleos para que sus manchas formaran una escena en la que no vemos

objetos particulares, cada uno con su propio color, sino más bien una mezcla de tonos que se combinan frente a nuestros ojos (Gombrich E. H., 2011), cuyo fin es “mostrar los colores de la luz, de las sombras, su reflejo y luminosidad” (Prado, 1994).

Luego del impresionismo, obras de arte producto del Dadá y el Surrealismo, por ejemplo, dejaron de lado los medios con los que anteriormente los artistas hacían arte. Cajas de jabón u orinales, planchas con taches y collages, entre otros, son muestra de la desaparición de las técnicas y materiales con las que se hacían las obras de arte tiempos atrás. Estas nuevas creaciones fueron posibles en la medida que el marco del arte se amplió, lo que trajo consigo nuevas teorías sobre el arte, y con ello algunas otras interpretaciones sobre la noción del artista. Varias de las críticas hechas a la noción de artista de Dickie giran en torno a que en dicha concepción *artista* es un rol que se ha democratizado, esto es, que su teoría pareciera aceptar que cualquiera puede ser un artista. Las nociones de lo que significa ser un artista han cambiado a lo largo de la historia del arte. La noción del artista entendido como ‘artesano’ señalaba en la antigüedad a aquel que tenía habilidad (entre otras cosas) de reproducir la naturaleza, y en donde esa habilidad supone el conocimiento de reglas y la capacidad de servirse de ellas, o en el caso del poeta, ser inspirado por las musas. Posteriormente la concepción del artista viró hacia la idea de creador de sus propias reglas y director de su proceso creativo (si recordamos la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe), y también la figura del genio, aquel que crea a partir de reglas indeterminadas de manera libre y desde las cuales imprime su originalidad y talento en las obras. Todas estas nociones (y otras más) y por supuesto la de Dickie están cobijadas por un contexto histórico y teoría del arte particular. Es por ello que la ampliación del marco del arte en el siglo XX tuvo repercusiones en la noción del artista. Parte de las críticas que hicieron que la teoría de Dickie no fuera ajena a esta inquietud se debió a sus primeras formulaciones de la T.I.A en las que la noción de autoridad estaba incluida en los roles, en especial en la del artista como persona autorizada para “conferir estatus de candidato para la apreciación” (Dickie, 2000; 94). Sin embargo, con la teoría revisada, la noción de autoridad para conferir estatus de candidato para la apreciación se abolió, de tal suerte que el rol del artista, para muchos, quedó sin un límite claro y de algún modo, vacío. Veamos con detenimiento las formulaciones.

La definición de 1969 dice: “[u]na obra de arte en el sentido descriptivo es 1) un artefacto 2) al cual la sociedad o algún subgrupo de la sociedad le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación” (Dickie, 2000; 93). Las definiciones de 1971-74 presentan que “[u]na obra en el sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de aspectos que le han 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, 2000, pág. 94, traducciones propias). Como se mencionó, desde estas versiones, se entiende que hay alguien con la autoridad (actúa en nombre de una institución social) de conferir el estatus de ser candidato para la apreciación, cosa que se confundió, por parte de los críticos como conferir el estatus de obra de arte. Si bien Dickie no presta demasiada atención a esta tergiversación, la autoridad del artista para conferir estatus de obra de arte resultaría ser un aspecto fundamental en lo que consiste su rol, al menos si hace parte de lo que se considera como la institución social del arte.

Es oportuno ver la crítica principal frente a este lenguaje formal, en especial por el uso de las expresiones “conferir” y “actuar de parte de”, y las razones por las que Dickie rectifica la T.I.A. La crítica se centra en señalar una distinción entre dos clases de instituciones que refieren al nivel de formalidad con el que las instituciones están organizadas. Así, los “tipos-institución” son organizaciones informales estructuradas dentro de las cuales las reglas o condiciones no son rígidas. Son más bien prácticas establecidas, tales como hacer herramientas, contar historias o el matrimonio (Cf. Hemsley, 2009; 25). Los “ejemplares institución” al contrario, son organizaciones oficiales que poseen miembros que pueden actuar en su nombre y cambiar estados de cosas, tales como imponer leyes, otorgar derechos y privilegios, o estatus etc. Ejemplos de tales organizaciones son la Iglesia Católica Romana o tomando el ejemplo de Dickie, La General Motors (Cf. Hemsley, 2009; 25).

De acuerdo con lo anterior, las versiones tempranas de la T.I.A. parecen mostrar que la institución del arte es un “ejemplar institución” pues habla de que hay unas personas que confieren estatus de parte de la institución social del arte. Esto le valió algunas ridiculizaciones a la teoría, así como el malentendido de que el mundo del arte como un todo era el que confería estatus de ser candidato para la apreciación.

Si bien Dickie rectifica tales versiones manifestando que la institución del arte es una del “tipo institución” que es una práctica cultural cuyas reglas no son rígidas y cuyos roles no son del tipo que confieren estatus ni actúan de parte de, esta rectificación le vale también una crítica fuerte, como se dijo, con respecto al papel del artista tan democratizado en la actualidad.

El rol que ocupa un artista puede llevarse a cabo de varias formas. Bien puede ser una persona la que pinta un cuadro, o ser varias las que participan con entendimiento en la elaboración de la obra, como por ejemplo los actores, el dramaturgo y el director de una obra de teatro (Cf. Dickie, (1984), 2005; 102). Empero, si estos roles no son del tipo que confiere estatus ni actúa de parte de, da licencia para que casi cualquiera pueda fungir como artista (así no lo sea de profesión) en la medida que participa con entendimiento: “comprende la idea general del arte y la idea particular del medio con el que trabaja” (Dickie, 1984; 114) para crear la obra de arte, la cual adquiere su estatus de obra gracias al trabajo de un medio dentro de un marco del mundo del arte.

Tomemos por ejemplo el caso paradigmático de *Fountain*, obra del artista Marcel Duchamp. La diferencia entre *Fountain* y cualquier otro orinal de la misma marca y de la misma empresa es que Duchamp la ha hecho una obra de arte, particular, singular. Y, ¿cómo lo ha hecho?, ¿cómo fue la creación artística? Emplear un medio del arte es, como se dijo, el uso de óleos, para pintar un lienzo, o el mármol que se usa para tallar una escultura, entre otros. Duchamp usó al orinal como medio artístico, por ello se convirtió en *Fountain*. Lo presentó en un contexto distinto al de la plomería, fue usado como artefacto cuya primera finalidad, distinto a ser usado en un baño, fue ser mostrado a un público, y con ese acto creó un nuevo medio artístico. Según la revista *The Blind Man* de 1917 “El hecho de que el señor Mutt (el pseudónimo con que Duchamp firmó *Fountain*) realizara o no *Fountain* con sus propias manos carece de importancia. La eligió. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto” (Foste, Bois, Krauss, & Buchloh, 2006; 129).

El acto de presentar el orinal al mundo del arte coincide con una de las condiciones necesarias para ser una obra de arte: “artefacto de un tipo creado para ser presentado a un

público del mundo del arte” (Dickie, (1984), 2005; 115). Que ambos aspectos coincidan, pone sobre la mesa un fenómeno importante en la historia del arte, a saber, el acto artístico toma al arte mismo como tema, la obra de arte consiste en la presentación del artefacto, acción que es condición necesaria para ser obra de arte. Y es allí en donde el nuevo medio artístico se gesta, la presentación del artefacto al público del mundo del arte es la obra de arte, es *Fountain*.

Con esto en mente, resulta claro que la práctica artística es tan amplia que se permite que en una escultura un artista use sus manos y utensilios con los cuales da forma al mármol, y que Duchamp no haya modificado de manera alguna las propiedades físicas del orinal. La práctica artística está abierta a nuevas formas de creación de arte, todo ello permitido por el contexto mismo en el que el artista crea. El mundo del arte del tiempo de Duchamp permitió que un orinal cualquiera fuera llevado a un contexto distinto al de la plomería, que fuera mostrado como una obra de arte.

Sin embargo, esa amplitud que permite la creación artística actual, que no es otra cosa sino el mundo del arte con todas sus relaciones, da lugar a la crítica que Stephen Davies (1991)³ plantea para señalar un aparente vacío en la T.I.A con respecto al rol del artista.

Si en lugar de Duchamp, el señor que vendía los orinales hubiera presentado el orinal a la Sociedad de los Independientes, ¿habría tenido el mismo éxito que tuvo Duchamp? La respuesta de Davies es que esto parece implausible en la medida que parece ser que lo que fungió como parte fundamental en el acto de Duchamp era su reconocimiento como artista, como alguien investido con cierta autoridad o reconocimiento previo en el mundo del arte. Ello es lo que permitió a Duchamp usar *Fountain* como medio artístico (Cf. Davies, 1991; 85). Incluso si el vendedor de orinales hiciera cuadros al óleo, y estuviera familiarizado con el mundo del arte, no es obvio que aquel hubiera podido actuar de manera tan radical y con el éxito que tuvo Duchamp al conferir el estatus de obra de arte al orinal.

³ Aunque la crítica de Davies parece ir dirigida a las definiciones previas de la T.I.A., la crítica puede extenderse a la teoría revisada.

Según Davies, si la institución del arte es la institución social que Dickie pretende que es, requiere que sus roles, si bien el modo de ocuparlos sea informal, y que sus límites, a pesar de no ser estrictos, existan. Así, el mundo del arte como institución estructurada tiene roles tales como: artistas, público, críticos, curadores, etc. Teniendo en mente la definición de artista de Dickie “una persona que participe con entendimiento en la elaboración de una obra de arte” (Dickie, (1984), 2005; 114), parece dejar abierto el rol a una ocupación por parte de cualquiera. Sin embargo, si un rol puede ser ocupado por todos, entonces hay una falla en señalar los límites del rol, pues no todo el mundo puede ser sujeto de los mismos límites (Davies, 1991). Un rol que puede ser llenado por todos no es el tipo de rol que según Davies caracteriza a las instituciones sociales, pues estas “están estructuradas en términos de diferencias en la autoridad que acompaña tales roles” (Davies, 1991; 85). En otras palabras, si cualquiera puede ser artista, entonces la institución social del arte carece de algo fundamental: la autoridad que caracterizaría el rol del artista. De tal suerte, tanto la noción de autoridad sería vacía, pues todos tienen la autorización de conferir el estatus de obra de arte, como el postulado de que la autoridad marca los límites de un rol institucionalmente definido sería improcedente (Cf. Davies, 1991; 85).

Es por ello que Davies se vuelca sobre la noción de conferir estatus de obra de arte, noción que Dickie rechazó al verificar su teoría. Pues en la medida en que Dickie no logra reconocer los límites institucionales del rol del artista, no es claro de qué forma es que la institución del arte es tal. Por tal razón, si se dota al artista de la autoridad para conferir estatus de arte, el rol se limita. Lo que no quiere decir, para Davies, que los artistas sean los únicos que puedan tener esa autoridad, pues un director de museo tendría también la autoridad de otorgar estatus de arte a un dibujo hecho por un animal o por un computador (Cf. Davies, 1991; 90). De ahí que “autoridad” sea definida como “derecho a emplear con éxito las convenciones por las cuales se confiere estatus arte a objetos o eventos” (Davies, 1991; 85). De tal modo, es crucial que Duchamp haya adquirido esa autoridad, en la medida que logró reconocimiento como un artista de la vanguardia, con independencia de si debió mostrar alguna vez sus habilidades especiales para merecer ese reconocimiento (Cf. Davies, 1991; 88).

Sin embargo, debe recordarse que Duchamp presentó el orinal a la Sociedad de Artistas Independientes como si hubiera sido “hecha” por un tal R. Mutt. Aunque la obra no fue parte de la exposición, a pesar de que se había dicho que todos los trabajos que se llevaran se presentarían, si el tal R. Mutt hubiese sido el vendedor de orinales, ¿la revista *The Blind Man* habría escrito lo que escribió? ¿Habría adquirido el vendedor de orinales, (la mentada) autoridad luego que se descubriera que era él el de pseudónimo? Aunque no lo sabemos, la respuesta tal vez sea sí.

Y esto nos impulsa a presionar la perspectiva de Davies. La noción de autoridad provista por Davies tiene dificultades. Si el vendedor de orinales tuviera una idea del mundo del arte y pintara, por ejemplo, con óleos durante su tiempo libre, nada nos impide pensar que tiene todo el derecho de emplear con éxito las convenciones por medio de las cuales conferir estatus de obra de arte, al menos a sus propias creaciones. ¿Cuál es el paso de ahí a la mentada autoridad que poseía Duchamp en el mundo del arte? Si Duchamp logró hacer lo que hizo porque ya tenía un reconocimiento en el mundo del arte, parece más bien que ese reconocimiento se debe a la fama que ostentaba el artista. Y si el reconocimiento previo en el mundo del arte o fama da la autoridad para emplear con éxito las convenciones con las cuales se confiere estatus de obra de arte, entonces los artistas desconocidos no tendrían la oportunidad de conferir estatus de obra de arte ni siquiera a sus propias creaciones, pues nada garantizaría el éxito del otorgamiento del estatus de obra de arte, aun si se usaran las convenciones, por ejemplo, que hay pinturas que se hacen con óleos, sobre un lienzo, etc. Que se haya descubierto posteriormente que Duchamp fue el creador de *Fountain* puede parecer mostrar que era crucial que éste perteneciera a la Vanguardia artística. Sin embargo, no se sabía si el tal R. Mutt era artista de la vanguardia. Lo crucial es, más bien, que era el tiempo de la Vanguardia, tiempo en el que sólo una manifestación así pudo tomar lugar. De tal suerte que es posible que el vendedor de orinales haya podido tener éxito en el empleo de las convenciones para conferir estatus de obra de arte dentro del marco institucional del mundo del arte.

Ahora, es importante señalar el problema que tiene la noción de “conferir estatus”. Aunque Davies se refiere a ella partiendo de la naturaleza informal del mundo del arte, cuando observamos la práctica artística, por ejemplo, cuando un poeta escribe una obra, o

Mozart hace una sinfonía, no hay en esas acciones algo como la conferencia de un estatus, en la medida que conferir es un acto con el cual se atribuye o concede una cualidad no física a alguien o algo (RAE, 2015). Es decir, además de escribir la poesía y de componer la sinfonía no hay un acto que confiera estatus (Sclafani, 1973). En palabras de Richard Sclafani, “*Hamlet* es una obra de arte. Es una obra de arte porque la tragedia es un medio del arte, porque Shakespeare compuso hermosos versos, porque moldeó a los personajes con una amplia gama de emociones, pensamientos, etc.” (Cf. Sclafani, 1973; 114). Dejando de lado la concepción de los versos hermosos y la capacidad de moldear personajes por parte Shakespeare, Sclafani tiene un punto importante: que sea el uso de un medio artístico lo que hace de *Hamlet* una obra de arte.

No es el caso que todos los artistas, además de producir sus obras de arte, les confieran estatus de obra de arte para asegurarse de que lo que hicieron sea una obra de arte. En la elaboración de su artefacto reconocen que lo que están haciendo es una obra de arte, lo que deja al acto de conferir estatus como innecesario; el hecho de crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte constituye a ese objeto como una obra de arte.

Debe notarse, yendo por otra dirección, que la crítica que Davies hace a la T.I.A. en especial con respecto al rol del artista tiene un objetivo más profundo. Mostrar que la institución del arte falla en su definición en la medida que no se nutre de algo fundamental, a saber, la historia del arte. Al ignorarla, evita los límites que la producción artística ha tenido, y los roles que la han definido a lo largo del tiempo (Cf. Davies, 1991; 94).

En otras palabras, incluso si el rol del artista en estos tiempos pudiera estar tan democratizado, i.e. un rol en el que cualquiera que cumpla con las condiciones relacionales correctas, a saber, crear un artefacto del tipo de los que es presentado, tal rol del artista no siempre fue así. La historia del arte puede dotarnos con ejemplos que muestran que el hacer arte estuvo alguna vez sujeto a condiciones estrictas. Por lo que la T.I.A. no acogería con éxito momentos que pertenecieron (y pertenecen) al mundo del arte, en los que el rol del artista tenía límites definidos y por tanto, no acogería la creación artística de todos los tiempos (Hemsley, 2009). Por tal motivo, Davies señala que algo que podría ayudar a la teoría de Dickie a salir de la circularidad y a ofrecerle una delimitación a los roles que incluye la institución del arte, es incluir la historia del mundo del arte. Pues en ese

recorrido, podría darse cuenta los límites y la naturaleza del rol del artista y con ello mostrar cómo alguien adquiere la autoridad para actuar en ese rol, por ejemplo, cómo la habilidad dejó de ser importante en la creación de arte (Cf. Davies, 1991; 94-96).

Sin embargo, la filósofa Elizabeth Hemsley (2009) señala que en la definición de Dickie de artista hay implícita, en la cláusula del «entendimiento» un conocimiento, por limitado que sea, del contexto histórico dentro del cual el mundo del arte ocurre. En otras palabras, que “alguien participe con entendimiento en la elaboración de una obra de arte” (Dickie, (1984), 2005; 114) sugiere no sólo que aquel que hace arte comprende una idea general del arte junto con una idea del uso de un medio artístico, además de comprender que hace un artefacto del tipo de los que son presentados a un mundo del arte, sino que tiene también una idea del estado en el que está el mundo del arte actual y qué es probable que sea aceptado como obra de arte en tal mundo del arte (Cf. Hemsley, 2009; 27-28) .

De acuerdo con esto, es natural afirmar que Duchamp no habría podido hacer lo que hizo doscientos años antes, ni que Miguel Ángel habría podido presentar un orinal como una obra de arte, pues ambos entendían en qué consistía la elaboración de sus obras de arte; no sólo requería un medio artístico, o que el objeto tuviera la finalidad de ser presentado a un público, sino un conocimiento del clima del mundo del arte en ese tiempo (Cf. Hemsley, 2009; 27-28).

Ahora bien, si algo tienen en común artistas tan alejados en el tiempo y en la creación, es una noción que ha estado rondando entre todas las palabras escritas anteriormente, a saber, intención, noción que juega un papel vinculante en la definición de artista elaborada por Dickie. Cuando alguien hace una obra de arte la hace intencionalmente, es decir, la hace sabiendo que hace una obra de arte, crea un artefacto del tipo que se presenta a un público del mundo del arte, en el cual se toma en cuenta el tipo de cosa que el público está preparado para ver. Que un artista “sepa” que hace una obra de arte no implica que dentro de sus pensamientos durante la creación esté en algún momento la aserción “estoy haciendo una obra de arte”. Tal cosa sería como decir que yo sé que mi mamá es mi mamá únicamente cuando lo recuerdo o lo enuncio. De acuerdo con esto, la intención está cimentada en la existencia de la institución del arte, en tanto práctica

aceptada socialmente que hace parte de la intención colectiva. Permítaseme, sin embargo, abordar con más detalle esta cuestión en el apartado del *público*.

La creación de una obra de arte, al suponer un entendimiento del mundo del arte, requiere que, en la medida en que lo que se presenta es arte, alguien tenga la intención de presentarlo como tal. De otro modo, el objeto que se presenta no sería una obra de arte. Esto nos lleva a conceder que no todos los artefactos que se crean para ser presentados son obras de arte. Lo que se dice, más bien, es que sólo aquellas cosas que son hechas como arte (lo que incluye la intención de hacer arte), como artefactos para ser presentados a un público del mundo del arte, son obras de arte. Y debe decirse, esto es independiente de la concepción particular de arte en una época determinada, pues aunque sea entendido como imitación de la naturaleza, expresión del sentimiento humano, o como una instancia de significado, desde que los artistas ostenten tal título, hacen intencionalmente⁴ artefactos del tipo que son presentados a un público que sabe, de alguna manera que va a ver arte. Y el entendimiento que implica hacer una obra de arte, es uno que contiene a la institución del arte.

Lo que se ha pretendido en este apartado dedicado al artista, ha sido, por un lado, mostrar que el rol del artista, haciendo frente a sus críticas, se ha ampliado de tal manera, que así como casi cualquier cosa que cumpla ciertas condiciones puede ser una obra de arte, el rol del artista lo puede ocupar cualquiera con ciertas características ligadas al conocimiento de un contexto particular, a saber, el mundo del arte, y posee, además la

⁴ Hacer intencionalmente una obra de arte puede ignorar, no obstante, de algún modo, las condiciones que hacen de algo una obra de arte, es decir, puede no tenerlas en mente al hacer su creación. Difícilmente un artista del romanticismo tenía en su cabeza a la hora de hacer su obra de arte, que es un objeto del tipo de los que se presenta, o que él participa con entendimiento en su elaboración. Sin embargo, si va a crear una pieza artística, es consciente de que lo hace.

Ahora bien, incluso si tal intención no está explícita, tal y como sucedería con las pinturas de Lascaux, o por decir con algún individuo que hubiese hecho una representación religiosa sin la más mínima intención de presentarlo a un público del mundo del arte, podemos decir, no obstante, que esa manifestación es arte en tanto se incorporó al mundo del arte. Esto, con independencia de su creador inicial, pues tal como ocurrió con Duchamp y *Fountain* por ejemplo, sólo basta que el objeto sea puesto en las relaciones del mundo del arte para serlo, y esto no depende del creador original de la obra. De ahí que la T.I.A. acoga a posteriores manifestaciones que bien pudieron no ser artísticas en el tiempo en que fueron creadas, pero en virtud de su presentación en mundo del arte posterior, como sucede, e. g. con las pinturas de arte rupestre.

intención de crear obras de arte. Y por otro, al hacer énfasis en este rol, se ha podido dar cuenta de cómo es la institución del mundo del arte.

Vamos ahora, a la noción de artefacto, noción que hasta ahora ha sido nombrada.

2.2. *Segundo concepto: El Artefacto*

A gran parte de todo lo que se ha dicho hasta ahora subyace una concepción del artefacto que es la obra de arte singular. Una gran discusión sobre si es necesario que las obras de arte tengan que ser artefactos ha tenido lugar en la literatura de la filosofía del arte.

Lo que se mostrará en este apartado será la discusión por la necesidad de la artefactualidad de las obras de arte. Cabe decir que esta condición, en principio dada por obvia en las teorías tempranas de la T.I.A, fue cabalmente defendida en la última versión de la misma. El motivo de ello es señalar la equivocación que tienen teorías como las sostenidas por los teóricos de corte wittgensteiniano, según los cuales el concepto de “arte” es “abierto”, esto es, que no hay condiciones necesarias ni suficientes para que algo sea una obra de arte, teóricos de los que Morris Weitz es tal vez el mayor exponente.

Una vez señalada la posición de Weitz, se mostrará la respuesta de Dickie y a su vez, las enmiendas que tiene Stephen Davies con respecto a esta condición. La tesis que se sostendrá en este apartado será una según la cual la condición de artefactualidad, aun si formalmente no es una condición necesaria, sí es una condición incluida en la práctica del arte, la cual sólo puede hablar de arte o referirse al arte en tanto que artefacto.

Weitz en la artefactualidad.

En su artículo *The role of theory in Aesthetics*, Morris Weitz sostiene que no hay condiciones necesarias ni suficientes que puedan definir el concepto de arte. Esto es así, en la medida que la posibilidad de encontrar rasgos comunes entre todos los objetos considerados arte es una misión perdida, pues la cantidad de cosas consideradas como arte, desde Platón hasta la actualidad difieren de manera tal entre ellas que todas las grandes

definiciones del arte, se quedan cortas a la hora de acoger productos artísticos que no poseen las condiciones requeridas, según una u otra teoría para ser arte. Esto sucede, según él, porque la pregunta a la que intentan responder esas teorías “¿Cuál es la naturaleza del arte?” es una pregunta incorrecta (Cf. Weitz, 1956; 27-28). En la medida que las teorías buscaban responderla, suponían que al encontrar las condiciones necesarias y suficientes, habría entonces criterios suficientes para poder evaluar si la obra es buena o mala.

En otras palabras, para Weitz no es posible responder a la pregunta de cuál es la naturaleza del arte, sugiriendo condiciones necesarias y suficientes, toda vez que las cosas que solemos reconocer como arte pueden ser tan diferentes entre ellas que ninguna teoría ha sido ni será capaz de formular unas condiciones bajo las cuales artefactos de distinta forma de producción puedan convivir. Y tal teoría no podría darse tampoco, pues para Weitz tal cuestión es, de hecho, lógicamente imposible dada la calidad de “concepto abierto” que tiene el “arte”; si no hay un conjunto de rasgos comunes, entonces, ningún conjunto de rasgos puede ser necesario y suficiente para el uso del concepto de arte.

Weitz sugiere entonces cambiar la pregunta sobre la naturaleza del arte por preguntas tales como “¿cuál es el uso o empleo de la palabra “arte”?” o “¿qué hace el concepto “arte” en el lenguaje?” (Weitz, 1956; 30). Así las cosas, la aproximación wittgensteiniana se propone dilucidar el empleo del concepto, a fin de dar una descripción lógica de su funcionamiento, incluyendo las condiciones bajo las cuales el uso del concepto es correcto.

En analogía con el análisis de los juegos que hace Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, Weitz sostiene que aunque no haya rasgos comunes a todas las obras de arte, como no los hay a todos los juegos, sí hay entre unas obras y otras similitudes o parecidos, así como los juegos de cartas tienen alguna similitud con los juegos de tablero. También, sostiene que no necesitamos aprehender una esencia manifiesta o latente para ser capaces de describir, reconocer o explicar, aquellas cosas que llamamos “arte” o “juego”, pues eso lo podemos hacer gracias a las similitudes. Y tal vez lo más importante de la analogía entre ambos conceptos es su “textura abierta”, en la que la inclusión o exclusión de casos que llamen a la puerta dependen de una “decisión de nuestra parte que permite extender su uso [el del concepto] para cubrir tal [caso], o para cerrar el concepto e

inventar uno nuevo para lidiar con este nuevo caso y su nueva propiedad” (Weitz, 1956; 32). Lo que quiere decir Weitz con respecto a esa “decisión” es que podemos encontrar si hay alguna similitud entre el caso que se presenta y algún otro ejemplo paradigmático o del tipo que ya sabemos se encuentra amparado por el concepto. En caso de que se parezca en algún aspecto, podemos decir que el concepto se extiende y admite el nuevo caso. Así, por usar su ejemplo, si “¿es este *collage* una pintura o no?” no depende de un conjunto definido de condiciones necesarias y suficientes de la pintura, sino en si decidimos extender el concepto de “pintura” –¡como lo hicimos!- para cubrir ese caso” (Weitz, 1956 ; 32).

Ahora bien, ¿bajo qué condiciones empleamos correctamente el concepto? O en otras palabras, ¿cuándo empleamos la oración “x es una obra de arte”? Si aceptamos, siguiendo a Weitz, que un artefacto es definido como algo “hecho por la habilidad humana, ingenuidad, e imaginación, que encarna en su medio sensible y público -piedra, madera, sonidos, palabras, etc.- ciertos elementos y relaciones distinguibles” (Weitz, 1956 ; 33), estaríamos todos de acuerdo con atribuir el predicado de “obra de arte” a artefactos como *El Guernica* o *El éxtasis de Santa Teresa* y no a cosas que no son artefactos, tales como un cielo estrellado o una puesta de sol.

Para el autor hay dos sentidos en que la expresión puede ser usada, una evaluativa y otra descriptiva. El uso evaluativo del término, por su lado, implica unas características o propiedades preferidas o privilegiadas que encuentra el que profiere la afirmación, en aquello a lo que evalúa como una “obra de arte”. Estos son, según el autor, “criterios de evaluación” a los que no hay que confundir con el significado de lo que decimos. Si definimos por ejemplo, que el criterio de evaluación es la belleza, tenemos que el criterio es el que nos da pauta para decir si algo es una obra de arte o no, lo que es distinto de decir que “x es una bella obra de arte”. Al decir esto último, no evaluamos el objeto, sino que hacemos una aserción descriptiva de la obra (el otro uso del término). Por lo que a Weitz le parece un mal uso decir “esta es una obra de arte pero no es (estéticamente) buena” pues si se ha aceptado que algo es una obra de arte porque es bueno estéticamente, decir lo contrario no tiene sentido; sencillamente esa cosa que no es buena estéticamente, no es una obra de arte, a menos que el criterio para evaluarla sea otro (Cf. Weitz, 1956; 34-35).

El uso descriptivo, por otro lado, tiene como base algunos “paquetes de propiedades”, o para hacerlo más familiar, criterios de semejanza o similitud. Ninguno de ellos es necesario, pero unos u otros están presentes en algunas de nuestras descripciones. A estos, Weitz los llama “criterios de reconocimiento” de las obras de arte. Para el autor, la mayoría de las teorías, y nosotros, cuando describimos qué es una obra de arte, lo hacemos “bajo las condiciones de que esté presente alguna clase de artefacto, hecho por la habilidad humana, ingenuidad, e imaginación, que encarna en su medio sensible y público -piedra, madera, sonidos, palabras, etc.- ciertos elementos y relaciones distinguibles” (Weitz, 1956; 33). Sin embargo, para Weitz si una obra no es hecha bajo las condiciones normales, a saber, de artefactualidad, tal circunstancia no sería un inconveniente, pues sería para él, decir que “x es una obra de arte y fue hecha por nadie” es perfectamente posible en tanto hay casos en los que se dice, por ejemplo, que un trozo de madera que se recoge de la playa es una obra de arte y en efecto no fue hecho por nadie; o casos en los que la obra de arte “existe sólo en la mente y no en alguna cosa pública u observable”, que suponemos, podría referirse (si acaso es posible) a un cierto tipo de pensamiento de un artista. Los enunciados entre comillas son usos de la expresión obra de arte que según muestran los ejemplos podrían ser correctos bajo ciertas circunstancias, pues hasta ahora toda su argumentación ha intentado mostrar que no hay un criterio de reconocimiento que sirva como una condición necesaria y suficiente. En otras palabras, al recoger un pedazo de madera del mar y decir “este trozo es una bella obra de arte”, estamos según Weitz dejando de lado toda noción de artefactualidad, pues, el pedazo no ha sido modificado por la habilidad humana.

Recapitulando, tenemos que para Weitz hay dos usos del concepto de “arte” u “obra de arte”, uno evaluativo y otro descriptivo, en donde ninguno de los criterios escogidos para hacer las aserciones son necesarios ni suficientes. Además, la forma de decidir si un objeto amplía el concepto está basada en la similitud que tiene dicho objeto con un caso paradigmático que ya pertenece a la clase de obras de arte.

Dickie en respuesta a Weitz

Hay varios aspectos en los que Dickie discrepa radicalmente de Weitz. El primero de ellos, consiste en el método de la comparación para encontrar similitudes entre un caso nuevo y

uno paradigmático. Aunque parezca plausible que gracias a la semejanza podamos determinar si algo es o no una obra de arte, y con ello añadir nuevos criterios, no es claro cómo es que el caso paradigmático llegó a ser tal. Pues, en tanto que obra de arte, debió ser comparable y semejante a otra obra que pertenecía antes que ella a la clase de obras de arte. Así las cosas la semejanza entre las obras nos lleva a un regreso al infinito, en el cual, naturalmente, no podremos encontrar la primera obra de arte (Cf. Dickie, (1984) 2005; 49-50).

La segunda enmienda hacia Weitz está sustentada en que éste sostiene que determinar si un nuevo caso pertenece al conjunto de obras de arte depende de una decisión. Esa decisión puede, de hecho, ser tomada por cualquiera, pues el uso del concepto no está vetado para nadie. Así las cosas, si yo encuentro que la puesta de sol del día de hoy se parece a la puesta de sol de ayer, y esta a su vez se parece a alguna puesta de sol digamos pintada al óleo que ya se encuentra dentro del conjunto del arte, entonces basta con que encuentre dicho parecido y que haga la aserción para que la puesta de sol de hoy sea una obra de arte literal. A esto, no sólo subyace la dificultad del regreso al infinito ya mencionada, sino que surge la imposibilidad de referirse de manera metafórica a las cosas como si fueran obras de arte; en otras palabras un uso como este queda eliminado, además de que hace imposible que dos personas estén realmente en desacuerdo sobre si un objeto es una obra de arte, pues, en la medida que uno enuncie que x cosa lo es, y encuentre un parecido con alguna otra ya perteneciente al conjunto, crea literalmente una obra de arte, y esta es una discusión a la que quisiéramos dar pelea.

Si se quisiera salvar el problema de la semejanza, señala Dickie, la primera obra de arte, o aquellas con las que el resto se comparan para manifestar que son semejantes, debieron ser obras que no se basaron en la semejanza para poder serlo. Y, dado el uso más primario o literal del concepto, se encuentra que el artefacto hecho de cierta manera es a lo primero que empezó a llamarse “arte” (el arte del zapatero, el del herrero, el arte poético, etc.). Prestando primordial atención al tipo de artes que hablamos aquí, tales como la escultura, la pintura, o la tragedia, etc., es posible suponer, o al menos más plausible, que la primera obra de arte hubiese sido un artefacto hecho de manera independiente al criterio de la semejanza, i.e. una obra que no requiriera parecerse a ninguna otra previamente

establecida. Si bien Dickie es consciente de que no puede probar la identidad de la primera obra de arte de no semejanza con el arte artefactual, en todo caso, el arte artefactual, parece ser más verosímil a la hora de parar el regreso al infinito que plantea el arte de semejanza (Cf. Dickie, (1984) 2005; 55-56).

Al poner de manifiesto que para que la concepción de Weitz funcione se debe suponer arte de no semejanza, arte que a su vez parece más probable que sea arte artefactual, señala la diferencia que hay entre ambas actividades, pues por un lado, el arte artefactual es una actividad del tipo creativo, de las que puede pensarse, por los ejemplos del uso literal de “arte” y “obra de arte”, que se corresponde con la creación de objetos artísticos tradicionales tales como las pinturas, las esculturas, los poemas. Mientras que la actividad que consistiría reparar en el arte la semejanza, parece ser justamente reparar en las similitudes que tienen tanto artefactos hechos de manera tradicional, como los no-artefactos, tales como las cascadas o las puestas de sol. Lo que se quiere poner sobre la mesa es al contrario de la teoría de Weitz, que parece que la condición de artefactualidad es necesaria (Cf. Dickie, (1984) 2005; 56-57).

El argumento con el Dickie da la estocada final a la teoría de Weitz es de un corte bastante analítico. Debe tenerse en cuenta que para salvar la propuesta de la semejanza de Weitz la primera obra de arte debió ser un artefacto o bien esculpido, o pintado, o dramatizado, etc. Por ello, las condiciones con las que podríamos determinar que Weitz considera que algo es una obra de arte (aunque paradójicamente esto parezca ir en contra de su espíritu, no obstante, lo señalado anteriormente nos permite formularlo de esta manera) cuando (a) es creado por algún medio artístico o ‘labores tradicionales’ y (b) cuando algo de lo que se está decidiendo si es una obra de arte se parece al arte previamente establecido y además se lo llama ‘arte’ (Dickie, (1984) 2005; 59).

Se puede señalar con la letra A a cada una de las cosas que cumpla con uno u otro de estos criterios, así tendríamos $A_1, A_2, A_3, \dots, A_n$ como el conjunto de obras de arte. De acuerdo con esto, todos los objetos que cumplan con los criterios (a) o (b) pueden ser obras de arte. Ahora bien, dentro de los distintos usos que se puede hacer de la expresión “obra de arte” (descriptivo y evaluativo) podríamos entonces separar ambos usos y señalar con la letra D a todos los usos descriptivos de la expresión, así tendríamos $D_1, D_2, D_3, \dots, D_n$; y

podríamos, señalar del mismo modo con la letra E a todos los usos evaluativos de la expresión, $E_1, E_2, E_3, \dots E_n$ (Dickie, (1984) 2005; 61).

Dadas las condiciones según las cuales algo es una obra de arte, Dickie señala entonces que hay algunas D que son obras de arte hechas del modo tradicional, y estas son las pinturas, las esculturas, etc. y llama a este tipo de obras artefactos artísticos descriptivos o DA. A su vez, puede decirse que las cosas que cumplen únicamente con la segunda condición y que por ello son obras arte (cosas tales como las puestas de sol, o el cañón del Chicamocha) pueden denominarse como no-artefactos artísticos descriptivos o DN. Esta última acepción, la de los no-artefactos artefactos artísticos descriptivos remite a objetos que pueden ser artefactos, pero no son artefactos hechos por medio de labores artísticas tradicionales. Entonces, mi mesa del comedor aunque es un artefacto y puede ser una obra de arte si cumple con la condición (b), no es un artefacto hecho por medio de labores artísticas tradicionales y por esa razón cabe dentro de la categoría ‘DN’ (Cf. Dickie, (1984) 2005; 61).

Debe señalarse que cuando hacemos un uso descriptivo de las expresiones arte y obra de arte, no implicamos en absoluto un uso evaluativo de las expresiones. Cuando hacemos un uso evaluativo, el hecho de que el objeto del que decimos que es una “obra de arte” sea o no un artefacto artístico no interesa, pues o bien puede decirse de un objeto cuyo parecido con una obra de arte establecida previamente es tal que se merece el título, o bien porque el objeto con independencia de si está hecho por medios tradicionales o no, es considerado valioso.

Cuando hablamos de arte artefactual hablamos en harta medida de artefactos artísticos descriptivos, pues dentro del imaginario que tenemos, lo primero que señalamos como obras de arte son el tipo de cosas que son creadas por medios artísticos tradicionales.

Ahora bien, de acuerdo con la visión del arte de Weitz, en donde podemos dar con un sentido algo más preciso de “arte” y “obra de arte” por medio de los usos que hacemos de estas expresiones, podemos notar que el uso de éstas puede darse por motivos más bien diferentes, a saber, ser un DA, un DN o porque un objeto es arte en un sentido evaluativo. Con todo esto podemos encontrar que puede haber algo así como usos literales de la expresión, tales como que “*La Ronda nocturna* es una obra de arte”, pero también con usos

que normalmente llamaríamos metafóricos, e.g. “esa puesta de sol es una obra de arte”, e incluso, enunciaciones en las cuales usamos la expresión para elogiar un objeto, señalando más bien la manera en la que está hecho, sin que ésta haga alusión alguna a que ha sido creado de una manera artística tradicional; por ejemplo un carro de lujo al que su creador ve completamente ensamblado y se le escapa el enunciado, después de un suspiro, “es una obra de arte”.

Sin embargo, de acuerdo con la teoría de Weitz el uso metafórico de la expresión está vedado, pues con los criterios disjuntos ya mencionados, cualquier cosa a la que se pueda aplicar significativamente el predicado “arte” u “obra de arte” la convierte en tal. Y es claro que a veces empleamos la expresión de manera metafórica y con ello, no queremos decir que en efecto la cosa de la que lo decimos sea una obra de arte.

Dickie se toma el trabajo de abrir este espectro en la teoría de Weitz para notar la importancia del arte artefactual y de la primacía que este tiene por sobre el arte de semejanza. En esta medida, el arte artefactual, como se dijo, debió ser anterior al arte de semejanza, y con ello tendríamos que decir que el primer arte fue de este tipo y, con ello, que son el núcleo de la clase de objetos a los cuales pueden aplicarse significativamente las expresiones. Teniendo en cuenta, no obstante, que preferiríamos tener disponibles los sentidos metafóricos de la expresión, aspecto que se vio que la teoría de Weitz no permite. De acuerdo con todo lo dicho, la elaboración artística tradicional es necesaria y suficiente para que un objeto sea una obra de arte.

Dickie y Davies en la artefactualidad

Hay un ejemplo que en su breve enunciación roza con sigilo una discusión fundamental. El ejemplo propuesto es uno en el que alguien recoge un trozo de madera de la playa y lo vuelve obra de arte. Para Weitz, como vimos, tal trozo de madera no constituye, ni por asomo, un artefacto, pues su definición de artefacto está más del lado de un objeto que ha sido hecho por la habilidad del hombre, y aunque generalmente las cosas que son arte suelen ser artefactos, no obstante, el trozo de madera sin intervención alguna puede llegar a ser una obra de arte.

La discusión en este punto está situada en distintas definiciones de lo que es un “artefacto”. Veamos la construcción de “artefacto” en la T.I.A., la cual va de una noción más bien amplia a una concepción bastante particular, al menos para los objetos que resultan metidos dentro del mundo del arte.

En principio, “un artefacto debe ser hecho de algún modo” (Dickie, 1984 (2005); 68). La artefactualidad, si bien no puede conferirse, tal como lo había señalado en *Art and the Aesthetics* por medio de acciones tales como *recoger* y *colgar*, entre otras, manifiesta que tales acciones son modos de *conseguir* la artefactualidad. En otras palabras, no por recoger un madero y colgarlo en la pared, el madero se hace arte. Más bien, a lo que se refiere con recoger y colgar es a un tipo de acciones que están ligadas por convención a la práctica artística: las obras de arte como los cuadros, por ejemplo, suelen colgarse a la pared.

Veamos con más detalle ejemplos en los que acciones que no son casos claros de “hacer”, producen artefactos. Si se supone que se recoge un palo de la playa y se usa tal y como está, sin modificación alguna para cavar un hoyo en la arena, o para defenderse de un perro, no es de sorprender que se diga que al palo se lo está usando como una herramienta o como un arma. A diferencia de un trozo de madera que es tallado para ser usado como un arpón, el pedazo de madera que se usa para defenderse del perro o cavar el hoyo no ha sido elaborado de ninguna manera. La noción de artefacto que tiene Dickie es una que va de la mano, si bien con que haya sido hecho de algún modo (en algunos casos), con una noción de uso del objeto de determinada manera. Es decir, aunque el palo que se recoge y se usa para defenderse de un animal, no tenga una modificación en sus propiedades físicas, su condición de artefacto ha sido dada por el uso que se le ha dado en ese instante; el artefacto se hace en el uso (Cf. Dickie, 1984 (2005); 69).

A esta noción le añade una distinción entre objeto simple y objeto complejo. El objeto simple es un objeto que no ha sido modificado ni usado (como el trozo de madera en la playa que se aparta del camino), y el objeto complejo, que es el objeto simple que es modificado o usado por un agente (Cf. Dickie, 1984 (2005); 69).

¿Cómo es que el trozo de madera de Weitz llega a ser una obra de arte desde la definición de artefacto ofrecida por Dickie? Algo es un artefacto, si es usado para servir a

un propósito o si es alterado con la intención de que pueda ser usado. El trozo de madera que se convierte en obra de arte lo hace porque es usado como medio artístico, lo que implica desde la T.I.A., no sólo que alguien tenga la intención de hacer uso específico de él, tal como que sea una obra de arte, sino que para ello requiere un trasfondo o marco en el que sea posible presentar al objeto mismo como medio artístico. El objeto, en este caso, logra la artefactualidad sólo como y a través de los mismos actos por los que adquiere el estatus de obra de arte. Recuérdese que cuando alguien emplea un medio artístico, ejecuta una actividad que reconocemos hace parte del mundo del arte, así, hace uso de óleos para pintar, mármol para tallar una escultura, etc.; al producir por estos medios una cosa del tipo que es hecha para ser presentada, hace una obra de arte. Tal cosa es lo que Duchamp hizo con *Fountain*, la usó como medio artístico en el que la presentación al público y el medio son uno y el mismo.

En otras palabras, cuando un objeto simple se usa en un contexto particular, tal objeto se hace un artefacto en virtud de ese uso. No debe creerse, sin embargo, que los artefactos son sólo cosas materiales, pues el teatro, la poesía, la literatura, los performances, happenings, etc. son también artefactos.

Ahora bien, esta noción de artefacto le ha valido a Dickie una poderosa crítica, pues además de distar de ser una definición intuitiva, Stephen Davies, en puño de quien la crítica tiene lugar, considera que la definición es incorrecta y que por ello, la condición de artefactualidad no es necesaria para que algo pueda ser una obra de arte.

La crítica que hace Davies sostiene que no es el caso que uno haga que una cosa sea del tipo (*a*) de artefacto: aquellas cosas que son modificadas por trabajo, en contraste con lo que ocurre en su estado natural (Cf. Davies, 1991; 123) por usarla meramente como un artefacto de este tipo. Es decir, que el palo con el que se cava el hoyo, aunque puede ser usado como pala, no por ese uso, el palo de madera se hace una pala. De acuerdo con esto, sostendría Davies, el palo de madera usado como una obra de arte, aunque pueda ser arte, no implica que el uso del mismo como tal lo convierta en algún artefacto del tipo (*a*).

En principio, se puede notar la diferencia que hay entre ambas concepciones de “artefacto”. Para Davies hacer que una cosa sea un tipo (*a*) de artefacto es trabajar en esa

cosa, mientras que un cambio forjado en esa cosa a través de su uso, cuenta como trabajar sobre él en la perspectiva de Dickie.

A pesar de la razón aparente que pueda tener Davies con respecto a la noción de “artefacto” poco intuitiva de Dickie, debe, no obstante, repararse en el contexto en el cual cosas como el trozo de madera, o bien hace las veces de una pala, o sea, se convierte en una herramienta para el caso, o se convierte en una obra de arte en virtud de su uso como tal en el contexto propio del arte.

Aunque (tomando el ejemplo de Davies) uno vaya a un supermercado de palas y pida que le vendan una pala, y el dueño del sitio en vez de darnos una que reconocemos como tal, nos diera un trozo de madera, le diríamos sin duda que el trozo no es una pala incluso si podemos reconocer la posibilidad de usarlo de ese modo. Sin embargo, en la situación específica en que usamos el trozo como una pala para cavar un hoyo en la playa y enterrar un pajarito muerto, el objeto está siendo usado intencionalmente de cierta manera, la manera como se usaría un útil dedicado a tal propósito. Y en ese contexto específico es que el trozo de madera se hace un artefacto, una herramienta para cavar un hueco.

Davies está en lo cierto al señalar que, de hecho, nuestro concepto de arte no sería el que es si no fuera porque ha sido construido por la historia de una producción en el que las obras de arte han estado físicamente encarnadas o han sido artefactos. De este hecho no se sigue, no obstante, que una condición necesaria para que algo sea una obra de arte, sea que tal cosa deba estar encarnada en un objeto físico o en un artefacto (Cf. Davies, 1991; 116). Sin embargo, es una condición obligada aceptar que las obras de arte, desde que el concepto “arte” tomó lugar entre nosotros, incluye cosas que están hechas para ser mostradas a un público del arte. En el caso de la institución del arte en el que la pintura, la música, la literatura, el performance, el arte proceso, etc. son los medios de hacer arte que nos interesa, se encuentra que ellos deben existir en un medio particular para cumplir el primer propósito que tienen por definición.

En otras palabras, si se acepta la existencia de la institución del arte, con ella se aceptan las reglas que la misma involucra para dar lugar al quehacer artístico. Al igual que para los actos de habla realizativos, los cuales consisten, no meramente en decir algo, sino en hacer algo, lo que es distinto a un informe verdadero o falso sobre un estado de cosas.

Tales actos necesitan unas reglas para su funcionamiento, es decir que se requieren ciertas convenciones en el procedimiento, el cual se usa en un contexto específico, uno en el que los participantes deben llevar a cabo ese procedimiento de forma correcta y según John Austin con los pensamientos adecuados, para que la acción sea afortunada (Cf. Austin, 1990; 56). Dicho de otra manera, para que los enunciados realizativos sean afortunados, en el caso, por ejemplo, para que la aserción “los declaro marido y mujer” tenga peso en el contexto legal, se necesita un notario o un sacerdote que tenga la autoridad para que el estado de cosas se efectúe, se requiere que los participantes del matrimonio digan cuando se les pregunta si aceptan ser esposo del otro “sí acepto”, y en términos generales que ambos quieran casarse, pues si uno está obligado, a pesar de que la ceremonia se realice, el acto como tal no es afortunado.

La institución del arte posee al igual que los actos de habla realizativos, unas reglas que aquel que desea hacer arte debe seguir. Debe mencionarse que esas reglas no constriñen el quehacer del artista, pues seguir una regla no es una limitación para hacer algo nuevo; aquél puede escoger el medio que mejor le plazca para presentar su obra de arte al público. Sin embargo, si desea que lo que haga participando en el rol del artista sea reconocido como una obra de arte, debe crear algo que sea posible mostrar al público del arte: al hacerlo, se compromete con una clase de práctica, la cual puede estar influida por un tiempo, un pensamiento, un estilo. Contiene, además, ciertas convenciones que, naturalmente, son susceptibles de cambiar, (aunque sería un poco extraño si esto pasara) como que los lienzos se cuelgan con las pinturas de frente al espacio abierto y no frente a la pared, o que el tramoyista del teatro occidental organice los objetos de la obra tras bambalinas (Dickie, (1984) 2005). En tanto institución, diferencia los roles que interactúan en su interior, que si bien no residen en la autoridad de un sujeto como en el caso de algunos de los actos realizativos, si está guiada por una regla convencional que aunque no determina cómo se la debe cumplir, es necesaria para que la actividad artística tenga lugar en una sociedad. Buena parte de la virtud del mundo del arte es que permite a los artistas encontrar procedimientos nuevos que les permitan producir cosas que serán presentadas como arte.

El concepto de “artefacto” de Dickie está pensado de una manera más amplia en la que el uso intencional de una cosa involucra la mano de obra que resulta en la creación de un tipo de artefacto, que por obvias razones no es del tipo manufacturado o modificado en las propiedades naturales que Davies exige (Cf. Davies, 1991; 127). Sin embargo, en estos casos de objetos naturales o artefactos de otros reinos como los de la plomería o del aseo, a éstos se los hace arte por medio de un gesto, de un acto (el usarlos), que aunque no modifica la apariencia las propiedades estéticas de los objetos, sí modifica su estatuto ontológico: son obras de arte en comparación con cualquier otro objeto exactamente igual a ellos.

Dickie clama por la artefactualidad, también dada la necesidad de que se puedan distinguir los distintos usos de las expresiones de las obras de arte, pues en caso de no ser posible que las obras de arte se limiten a los artefactos hechos de manera artística, en principio, tendríamos que buscarnos otra definición de arte que pudiera abarcar tanto artefactos artísticos como no-artefactos artísticos, con alguna otra propiedad relacional distinta de la de “ser presentado a un público del arte”. Si se aceptara que un pensamiento en la mente de un artista es una obra de arte (un no-artefacto artístico), se estaría desconociendo la naturaleza de la práctica artística que requiere un medio de producción artístico, además de una propiedad relacional común a todas. Si así fueran las cosas, el atardecer o una cascada podrían ser obras de arte pues el artefacto hecho de manera artística no es necesario para hacer una primera clasificación de las cosas que son arte de las que no, y por ello mismo, la identificación de las cosas que son arte sería difícil. Y como se señaló al principio de este apartado, solemos decir de ese tipo de cosas que son obras de arte en un sentido más bien metafórico, aludiendo, quizás a la belleza o armonía que atribuimos a algunos artefactos hechos por los hombres de manera artística, de manera que la referencia a la “obra de arte” *per se* suele ser a un objeto.

Así pues, hacer una obra de arte requiere crear, mediante un uso convencionalmente establecido, un tipo de artefacto de los que son presentados a un público del arte, que son creados de manera intencional y llevados a cabo por un medio artístico, que o bien puede ser novedoso o puede ser tradicional.

2.3. Tercer concepto: El Público

Continuando con el camino trazado, es momento de una inmersión exhaustiva en la noción de *público* concebida por la Teoría Institucional del Arte: “[u]n *Público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado” (Dickie, (1984), 2005; 116). En este apartado se expondrá la aproximación institucional a la noción de público, según la cual éste es definido por las condiciones constitutivas del arte como hecho institucional más que como un conjunto particular de individuos. Sostener esta aserción nos hará ofrecer una defensa mucho más fuerte del carácter institucional del arte. Sin embargo, para este propósito se requiere realizar una exploración más allá de los planteamientos de Dickie. La forma en que este apartado tendrá lugar será la siguiente: (1) se hará notar que el arte es un hecho social por oposición a un hecho bruto, distinción acuñada por el filósofo John Searle, en la que se pondrá de manifiesto una noción fundamental, a saber, la de *intencionalidad colectiva*. A partir de esta noción, (2) se cimentará el arte como una institución, que, como todas las otras instituciones, está sujeta a ciertas reglas y convenciones, que, a su vez, definen la constitución misma de un público o de un grupo social y cultural capaz de moverse dentro de las prácticas particulares que el hecho social e institucional contiene.

La estructura de los hechos institucionales

En el libro *La construcción de la realidad social* el filósofo norteamericano John Searle ilustra la diferencia entre los distintos hechos que hay en el mundo. Sostiene una división entre lo que podríamos llamar *hechos brutos* y *hechos sociales*. Los primeros son hechos

independientes de nuestra opinión; acaecen con independencia de nuestra observación de ellos, por ejemplo, que los planetas giran alrededor del sol. Los hechos sociales, por otro lado, son hechos que existen en virtud de una realidad que no es independiente de nuestra observación y reconocimiento de ella, por ejemplo, que dos hombres empujen un carro para que arranque (Searle, 1997; 49). Searle sostiene que dentro de los hechos sociales hay una subclase, los *hechos institucionales*, que son posibles gracias a las instituciones humanas. Lo que esto quiere decir, de manera muy somera, es que son hechos que dependen de cierto acuerdo entre los seres humanos para poder existir. Así, por ejemplo, para que un pedazo de papel sea un billete de veinte mil pesos, la institución humana del “dinero” debe existir (Cf. Searle, 1997; 21).

De tal suerte, argumenta el autor, este tipo de hechos configura una realidad social objetiva en la que nos movemos constantemente, por lo general invisible y, sin embargo, presente desde que somos niños (o en otras palabras, dada). Hechos sociales son saber usar un carro, leer una señal de tránsito, tener el título de abogado, entre otros. Sin embargo, no todos los hechos sociales son hechos institucionales.

Al intentar dar cuenta de la realidad social, Searle debe mostrar la estructura de los hechos sociales y posteriormente de la clase de los hechos institucionales. En general, los hechos sociales se distinguen por dos aspectos: el primero, el de la función o uso de los objetos, cuya asignación (de la función o el uso) se da en virtud de los intereses prácticos que tienen los agentes conscientes (Searle, 1997; 38). El segundo es la intencionalidad colectiva, rasgo que según el autor es un fenómeno biológico primitivo cuyo elemento crucial es un sentido de hacer, desear, creer, etc., juntos (Cf. Searle, 1997; 42). Para dar cuenta de los hechos institucionales se requiere, no obstante, un tercer aspecto, a saber, las reglas constitutivas, las cuales, según Searle, son sistemas de reglas que crean la posibilidad de esos hechos institucionales y cuya forma es “X cuenta como Y en C”.

Veamos con más cuidado cada uno de estos aspectos. El primer aspecto, el de la función o uso, traza una distinción más o menos clara entre funciones agentivas y no-agentivas. Muchos de los objetos que hacen parte de nuestra realidad social han sido creados para cumplir una función que sirva a nuestros propósitos. Cuando los agentes dan un uso intencional a los objetos, como por ejemplo, usar una silla para sentarse, se habla de

funciones agentivas. Los artefactos son construidos para cumplir alguna función que llamaríamos particular, aunque es posible también determinar una función agentiva a objetos naturales, tales como usar una piedra como pisapapeles (Searle, 1997; 38).⁵ En muchos de los casos de las funciones agentivas, los usos están dados en virtud de la forma del objeto, como que el bolígrafo se use para escribir, o subrayar; siendo posible, no obstante, también que los objetos tengan otras funciones para las cuales no han sido hechos, como usar el bolígrafo como un rulo para el pelo.

Las funciones no-agentivas, por su parte, son funciones que no requieren de una intencionalidad por parte de los usuarios, esto es, que continúan su actividad con independencia de la función que podamos asignarle. Así, por ejemplo, se dice que el corazón tiene la “función” de bombear sangre, pero no depende de la intención de un agente que el corazón bombee la sangre de su cuerpo, y no se tiene, siquiera, la necesidad de nombrar la “función de bombear” del corazón, pues éste sigue funcionando como tal aunque nadie le preste atención (Searle, 1997; 38).

El aspecto de la intencionalidad colectiva es para Searle un rasgo biológico que va más allá de una conducta cooperativa entre los miembros de un grupo. Es compartir, también, estados tales como deseos, creencias e intenciones. Un ejemplo básico de una conducta cooperativa en la que se suman estados como los recién nombrados, son las competencias deportivas, o incluso, tomando prestado el ejemplo de Searle, una fiesta de sociedad en la que dos profesores intercambian amablemente insultos (Searle, 1997; 42). En cada uno de estos eventos hay una conducta cooperativa colectiva que es el marco en el cual ambas situaciones pueden tener lugar. Por ejemplo, en un equipo deportivo, cada jugador tiene la intención individual de actuar de cierto modo, que por lo general tiene la forma, “Yo intento (encestar el balón)” o “Yo hago (un pase de gol)”. No obstante, en virtud del objetivo del juego, el marco en el cual la conducta cooperativa tiene lugar, cada conducta tiende a estar más del lado de “*nuestro* hacer algo (ganar el partido)” o del “nosotros intentamos (conseguir un punto, hacer un gol, etc.)”. En otras palabras, el marco

⁵ Searle señala dentro de las funciones agentivas una subclase especial, en las que “la función asignada es la de la intencionalidad: por ejemplo, la función del enunciado «La nieve es blanca» es representar, veraz o falazmente, el estado de cosas de que la nieve es blanca” (Searle, 1997;40).

en el cual las conductas cooperan es uno que permite que la intencionalidad colectiva sea “ganar el partido”.

Ahora bien, debe quedar claro que la visión de la intencionalidad colectiva que Searle propone es una que no puede surgir de intencionalidades individuales sumadas, esto es, de intencionalidades particulares de sujetos particulares que tienen la creencia de que el otro intentará lo que ellos intentarían. Según esta concepción, la intencionalidad colectiva surgiría de la creencia de que tú crees que yo creo que voy a intentar lo que tú intentas y viceversa (Searle, 1997; 43). Sin embargo, la razón para rechazar esta explicación de la intencionalidad colectiva es que ningún conjunto de “yo-consciencias” aún suplementado con creencias resulta, agregado, en una “nosotros- consciencia”, o en otras palabras, que creer que yo creo que tú tienes la creencia de que yo creo que tú harás lo que yo, y viceversa, no consigue una agregación suficiente para un sentido de colectividad (Searle, 1997; 42), pues ¿a partir de cuántos “yo intento” podemos encontrar un “nosotros intentamos”?

Searle encuentra falaz el argumento por el cual la concepción de que la intencionalidad colectiva, del “nosotros intentamos” puede reducirse a versiones sumadas de “yo intento”. El argumento es como sigue.

Puesto que se acepta que la intencionalidad existe en las cabezas de los seres humanos individuales, la forma de esa intencionalidad sólo puede referirse a los individuos en cuyas cabezas existe. Parece, así, que cualquiera que reconozca el carácter primitivo de la racionalidad colectiva quede comprometido con la idea de que existe algo así como un espíritu hegeliano del mundo, una consciencia colectiva, o algo implausible por el estilo. Las exigencias del individualismo metodológico parecen forzarnos a reducir la intencionalidad colectiva a intencionalidad individual. En una palabra, parece que tenemos que elegir entre, de un lado, el reduccionismo, y del otro, una supermente flotante por encima de las mentes de los individuos. [Esto, sin embargo, es un falso dilema pues aunque] es verdad que toda mi vida mental está dentro de mi cerebro, y que toda la vida mental de ustedes está dentro de su cerebro, y lo mismo vale para el mundo. (...) de aquí no se sigue que toda mi vida mental tenga que ser expresada en la forma de una frase nominal singular referida a mí. La forma que mi intencionalidad colectiva puede tomar es simplemente esta: “nosotros intentamos”, o “estamos haciendo esto y lo otro”, etc. En esos casos yo sólo intento como parte de nuestro intento. La intencionalidad que existe en cada cabeza individual tiene la forma “nosotros intentamos” (Searle, 1997; 43).

Dicho en otras palabras, la intencionalidad colectiva tiende a reducirse a la intencionalidad singular por razón de que la intencionalidad sólo puede ser propiamente dicha de los sujetos

particulares que la poseen. De tal suerte, que hablar de una intencionalidad colectiva o bien supondría sostener una entidad distinta de las intencionalidades singulares, una entidad mucho más grande con una intencionalidad general, o bien sostener de manera más plausible, que la intencionalidad colectiva es solo una forma agregada de numerosos “yo intento” o intencionalidades singulares. Empero, la visión de Searle se construye al contrario. La intencionalidad colectiva es un rasgo biológico que tiene por base una conducta cooperativa entre individuos de un mismo grupo, que puede ser expresada en términos del “nosotros intentamos” justamente porque la intención particular tiene lugar en virtud de la finalidad (con independencia de si se logra o no), o del acto que el grupo se propone llevar a cabo. Así pues, la intencionalidad colectiva tiene lugar en la medida en que los sujetos comparten un sentido del hacer, creer y desear, más que sobre la creencia de que cada uno cree, hace o desea (lo que yo creo, hago o deseo, etc.). De acuerdo con esto, un hecho social entraña una intencionalidad colectiva que está cimentada en un sentido del hacer juntos, desde salir a dar un paseo con otra persona, empujar un carro para que arranque, hasta discutir y pelear a puños con otro.

Con los dos aspectos descritos, tenemos entonces, hechos sociales. Sin embargo, para tener un hecho institucional se requiere un tercer aspecto, uno que determina si un hecho social es un hecho institucional. Para Searle los hechos institucionales tienen la forma “X cuenta como Y en C”. Recordemos que los hechos institucionales dependen de las instituciones humanas para poder existir. Así por ejemplo, para que un estudiante de filosofía se pueda graduar de filósofo, es necesario que exista una institución académica, en este caso la Universidad, que otorgue el título al estudiante, de ahí que ser filósofo en el siglo XXI sea un hecho institucional.

Pero, ¿qué son las “instituciones”? Searle ofrece una definición tomando en cuenta la distinción entre reglas constitutivas y reglas regulativas. Las reglas regulativas tienden a estar del lado de cómo se lleva a cabo una práctica y, valga la redundancia, regulan esas prácticas ya existentes. Por ejemplo, “los días lunes y martes los carros con placa terminada en 1 y 2 no pueden salir”. Sin duda, la práctica de la conducción existe antes de que esta regla regule la afluencia de vehículos en las carreteras. Las reglas constitutivas son aquellas que crean la posibilidad misma de ciertas prácticas, como lo son, por ejemplo, las reglas del

ajedrez (Searle, 1997; 45). Sólo si se siguen las reglas de jugar ajedrez, esto es, se actúa conforme a esas reglas, se juega ajedrez.

La tesis de Searle es que los hechos institucionales existen dentro sistemas de reglas constitutivas, en donde esos sistemas crean justamente la posibilidad de tales hechos, entre ellos que se gane un juego de ajedrez, o que Juan Manuel Santos sea presidente de Colombia (Searle, 1997; 46). Que las reglas sean constitutivas implica que sin ellas, no podría llevarse a cabo la práctica en cuestión, es decir que son una condición con la que uno se compromete para poder llevar a cabo una cierta clase de práctica. En el caso del ajedrez, por ejemplo, que la reina se desplace cuantos cuadros pueda hacerlo y en cualquier dirección es cuestión de regla. Mientras que resulta convencional la figura con la que se la reconoce.

Debe notarse, sin embargo, que la misma noción de regla es de algún modo convencional, en el sentido de que toda regla es aceptada y construida socialmente. En el ajedrez común, la regla de que la reina se mueva como lo hace es constitutiva de ese juego pero ha de reconocerse no sólo que es asunto de convención (en tanto socialmente construido) que se mueva de ese modo, sino que pudo hacerlo de cualquier otra forma, por lo que podría decirse que su movimiento es arbitrario. Sin embargo, debe quedar claro que hay dos esferas en las cuales estamos hablando de convencional. Una apunta hacia el carácter generativo de la regla: algo como socialmente construido y aceptado, y la otra, lo que se refiere a los aspectos que no son constitutivos en un campo o contexto particular. Aunque las reglas de alguna práctica sean constitutivas, en tanto reglas son convencionales en un sentido más amplio. Así, en el caso del dinero, que los objetos puedan funcionar como medios de intercambio no es una cuestión de convención, sino de regla. Sin embargo, qué objetos sean aquellos que se usan como medio de intercambio es un asunto de convención; es un hecho que la institución del dinero existe, pero que sean billetes, bultos de sal, o cigarrillos es una cuestión de convención (Cf. Searle, 1997; 66).

Ahora bien, con los elementos que llevamos puestos sobre la mesa, podemos decir que los hechos institucionales, al ser hechos sociales, comparten la forma de éstos con la diferencia de que la forma de las reglas constitutivas (“X cuenta como Y en C”) es exclusiva de los hechos institucionales. Y tal y como los hechos sociales sólo pueden existir

y explicarse haciendo referencia o señalando relaciones con otros hechos sociales, los hechos institucionales deben, para poder existir y ser comprendidos, implicar otros hechos institucionales.

Para ver con mayor claridad la forma de las reglas constitutivas, comencemos por recordar el primer rasgo de los hechos sociales, a saber, que imponen o asignan funciones a objetos tanto naturales como creados. Así como sucede con una silla a la cual se asigna una función agentiva: el uso intencional del objeto por parte del agente como una silla la hace una silla, puede decirse que algo similar ocurre con los hechos institucionales. Y se dice similar, porque es en este punto en donde la forma de la regla constitutiva toma toda su fuerza. Por mor de la simplicidad, supongamos por ahora, que dentro del término X sólo caben objetos. Si se dice que “objetos con ciertas características físicas (término X) *cuentan como camas -o sillas, o destornilladores o escritorios- (término Y)*” no se está dando cuenta de un hecho institucional alguno. Pues las funciones asignadas, esto es, que el objeto *cuente como*, pueden darse con independencia de un acuerdo humano. Yo puedo hacer que un coral que me encontré en la playa funcione como un pisapapeles en mi escritorio.

Resulta preciso que un hecho institucional, así como un hecho social, esté atravesado por una intencionalidad colectiva, la cual puede también asignar funciones agentivas del modo que la intencionalidad individual lo hace con los objetos. Si varias personas utilizan un tronco como banca para descansar, allí hay un hecho social en el que la intencionalidad colectiva lo designa para usarlo con tal propósito. Teniendo en cuenta que no es un inconveniente que el contenido de la intencionalidad individual difiera del contenido de la intencionalidad colectiva, pues, si bien la intencionalidad colectiva, *nuestro hacer*, busca tirar el tronco para usarlo como silla, cada intencionalidad individual, la mía por ejemplo, puede ser “agarrar una parte del tronco para que no caiga estrepitosamente” y aun hacer parte de la intencionalidad colectiva (Cf. Searle, 1997; 55).

Sin embargo, el caso con los hechos institucionales es un poco más complejo, pues en el ejemplo anterior la función agentiva colectiva ha podido asignarse y ser cumplida como un caso básico de cooperación, aun cuando esa función asignada al objeto no pueda cumplirse meramente en virtud de los rasgos físicos intrínsecos al mismo.

El punto de partida de todos los hechos institucionales es aquel en el que los hombres a través de la intencionalidad colectiva imponen funciones a fenómenos en circunstancias en que la función no puede cumplirse merced a meras propiedades físicas o químicas, sino que requiere la cooperación humana continua en las formas específicas de apereamiento, aceptación y reconocimiento de un nuevo estatus al que se le asigna una función (Searle, 1997; 58).

En otras palabras, el carácter fundamental de un hecho institucional consiste en que por medio del acuerdo colectivo se le asigna una función a un objeto que por su propia composición física no puede cumplir con la función que le es asignada. He aquí la particularidad del término Y en la fórmula. Para que los objetos que caben en X *cuenten como* Y, es decir, para que puedan tener una función, las circunstancias deben ser unas en las que los objetos por sí mismos no puedan hacer cumplir la función que se pretende asignarle, si no es por mor de una aceptación y acuerdo colectivo, en el que por ejemplo, los papeles rectangulares con ciertos sellos, colores y patrones particulares, como “veinte mil pesos” que tengo en el bolsillo, cuenten como “dinero”.

El ejemplo del dinero es ampliamente usado por Searle en su argumentación. El término Y de la fórmula es aquel que asigna un nuevo estatus al objeto que está en el término X, un estatus que no posee antes, pues sus rasgos físicos no bastan por sí mismos para garantizar el cumplimiento de la función asignada. Lo que es determinado colectivamente es ese estatus y las correspondientes funciones que tienen que tener el tipo de cosas que pueden constituirse por acuerdo o aceptación colectivos (Searle, 1997; 62). Cuando se dice que ciertos tozos de papel cuentan como dinero, estamos enunciando una regla constitutiva: aunque la estructura física de esos papeles sea particular, (término X), sólo en la medida en que ese tipo de cosas son reconocidas como dinero es que los papeles tienen ese estatus y la función de servir como medio de intercambio, promisión de valor, etc. (término Y). No hay nada en el papel que lo haga ser “dinero” *per se*, es mediante una intencionalidad colectiva que se acuerda que los papeles con ciertas características, emitidos por el Banco de la República, con unos patrones particulares cuentan como dinero en Colombia. Si la función de estatus no es colectivamente reconocida y aceptada, la función no se cumplirá (Searle, 1997; 63).

La consecuencia obvia que esto parece tener es que el concepto de dinero es autorreferencial, es decir, que para que un tipo de cosa pueda satisfacer la definición, es

menester que esa cosa sea usada, creída o vista como si satisficiera la definición. Sin duda alguna, la actitud que tomamos respecto del fenómeno es parcialmente constitutiva de ese fenómeno; la creencia de que algo es dinero está cimentada en que se cree que ese objeto es creído dinero, etc. Ahora bien, se dice que la actitud que tomamos respecto del fenómeno es parcialmente constitutiva, en la medida que Searle cree que el problema de la autorreferencialidad, del círculo que parecería entrañar la definición, puede evitarse al notar que la palabra “dinero” hace parte de toda una gama de prácticas en las que no se necesita que la palabra “dinero” figure en la definición del dinero.

Lo anterior pone de manifiesto que la única forma de definir “dinero” que evite el espanto de una definición circular o de un regreso al infinito al no poder enunciar otra característica distinta en el contenido de nuestra creencia de que algo es dinero, es hacer referencia a otros conceptos institucionales tales como “comprar”, “vender”, “prestar”, etc. Al incluir estos nuevos conceptos lo que se hace es ampliar el círculo de manera que sea lo suficientemente grande como para permitirnos comprender qué es “dinero”.

Debe notarse que hechos institucionales pueden darse sin necesidad de que los usuarios estén conscientes de que el hecho está ocurriendo según esa forma. En principio, porque no necesitan tener presente la forma de la intencionalidad colectiva que es la que asigna las funciones a los objetos. Siempre que las personas continúen reconociendo en la X la función del estatus Y, el hecho institucional se crea y se mantiene, sin que sea necesario que se reconozca dicha forma (Cf. Searle, 1997; 66).

Una vez aclarada la forma de los hechos institucionales, podemos abrir el espectro de las entidades que caben dentro del término X. Se dijo que eran objetos que no poseían en virtud de su estructura física el nuevo estatus que el término Y les asigna. Sin embargo, hay actos de habla que pronunciados por las personas autorizadas en las circunstancias autorizadas pueden producir hechos institucionales, como por ejemplo que un sacerdote o un notario en la ceremonia correspondiente hagan la aserción “los declaro marido y mujer”. Cuando el notario o el cura dicen “los declaro marido y mujer” el término Y ha tenido lugar, se ha asignado un nuevo estatus a un término X que antes no poseía. En otras palabras, las entidades que pueden componer al término X pueden ser objetos o personas, como lo es el caso de un estudiante de derecho que se quiere graduar de abogado. En tanto

término X, el estudiante debe cumplir ciertas características, como haber cursado satisfactoriamente todos los cursos. Pero para obtener el estatus de abogado es necesario que tenga un título o certificado que le asigne dicho estatus.

Por otra parte, el término C de la fórmula apunta hacia el contexto o circunstancias en las que el objeto del término X puede ser cambiado de estatus por el término Y. Que unos papeles con ciertos parámetros, materiales etc. (término X) cuenten como dinero (término Y) sólo es posible en la medida que hay un contexto o unas circunstancias en las que la intencionalidad colectiva: el uso del dinero como dinero, que se piense que es dinero, etc., tiene lugar. En la medida que hay mercados, bienes y servicios que comprar, vender, etc., puede hablarse de una institución del dinero. Del mismo modo, siguiendo el ejemplo del matrimonio, para que el sacerdote case a la pareja y los declare marido y mujer, se requiere estar en la presencia de Dios y por ello una Eucaristía en la cual ambos pronuncien sus votos. Si el sacerdote amigo de la pareja estuviera con ellos en una esquina y les dijera “los declaro marido y mujer”, ningún estatus habría sido conseguido por el término X de la fórmula, pues las circunstancias C en que X cuenta como Y no son las apropiadas.

Hasta ahora se ha dado de la forma más completa la estructura de los hechos institucionales. En lo que sigue se argumentará a favor de que el estatus de obra de arte es un estatus del tipo del término Y.

La práctica artística como hecho institucional y el rol del público

En la línea de pensamiento que hemos estado elaborando, para tener claridad de una perspectiva institucional del público debemos primero mostrar el estatus del arte como hecho institucional. Por ello, en principio, tendríamos que probar que la práctica artística es un hecho social. Estaríamos de acuerdo con que la pintura de Monet no es un hecho que se dé con independencia de nuestra observación del mismo, es decir, no es el tipo de fenómeno cuya existencia es independiente de nuestro reconocimiento, como lo son fenómenos tales como que el corazón palpita, o que los planetas giren alrededor del sol. En el mundo, siguiendo a Searle, los hechos pueden dividirse en dos categorías generales, o bien son hechos brutos o bien son hechos sociales. Que una pintura de Monet (y en general cualquier manifestación artística) no puede tener lugar sin que reconozcamos de entrada

que existe una actividad como pintar (o crear obras de arte), es apenas natural; en una palabra, su existencia depende de nuestra práctica y reconocimiento de la actividad. Puesto que no es un hecho bruto, el arte o la práctica artística son un hecho social.

No obstante, exploremos cada uno de los aspectos señalados en la sección anterior para mostrar con mayor nitidez que el arte es un hecho social. El aspecto de la asignación de función o uso que traza una distinción más o menos clara entre funciones agentivas y no-agentivas pone a la práctica artística dentro de las funciones agentivas. Así como se hace un martillo para clavar puntillas, la definición de *obra de arte* es “un artefacto (primario) de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984) 2005; 115). De acuerdo con esta definición el uso o función de una obra de arte es “ser presentado a un público del arte”; en otras palabras la función de una obra de arte es ser presentada como una obra de arte a un público del arte. Sin embargo, así como se puede usar un destornillador como pisapapeles o como arma, a una obra de arte puede asignársele una función distinta de ser una obra de arte, lo que no obstante, dependería de una función agentiva individual.

Parte de la existencia de las obras de arte es que se reconozca, así como sucede con el dinero, que hay unos objetos que son obras de arte, que se usan como obras de arte, que se crean por medios artísticos, entre otros. El simple hecho de llamar “obra de arte” a un objeto supone un entramado de significaciones cimentadas en la conciencia colectiva. Estos dos aspectos de los hechos sociales toman más forma en los hechos institucionales dentro de las reglas constitutivas de estos últimos. El arte no es sólo un hecho social, es también un hecho institucional. Para probarlo, se necesita entonces evaluar si la condición de la regla constitutiva es, valga la redundancia, constitutiva de la práctica artística.

Partamos de que las obras de arte son el producto de la creación artística. La Teoría Institucional del Arte define una obra de arte como “un artefacto (primario) del tipo de los que son presentados a un público del arte” (Dickie, (1984) 2005; 115). Vimos, en la sección del *Artefacto* que la condición de artefactualidad resulta ser necesaria para poder llevar a cabo una práctica artística. Al decir que hay una condición necesaria para una actividad, se estipula una especie de regla para dicha actividad. Si es una condición necesaria que para ganar el juego de ajedrez haya jaque mate, entonces es una regla constitutiva del ajedrez

que se gane únicamente haciendo jaque mate al rey. De otra manera, no se podría ganar el juego. Del mismo modo, una vez demostrada la artefactualidad de las obras de arte como una condición necesaria para la práctica artística, podemos decir que una regla para la creación de obras de arte es crear un objeto.

Reemplacemos en la fórmula “X cuenta como Y en C” los términos que contarán como X, Y y C. Un artefacto (término X), cuenta como una obra de arte (término Y) cuando es creado por un medio artístico (término C). Dado el tiempo en el que es posible que cualquier cosa sea arte, las circunstancias en que los objetos son hechos y la manera como lo son es determinante en la diferenciación entre un objeto que es una obra de arte y otro que no (término C). En otras palabras, ¿cómo diferenciar una *Caja Brillo* de Warhol de una ‘Caja Brillo’ de los supermercados estadounidenses en los sesenta? Puesto que no es posible diferenciar entre un objeto y otro cuál es la obra de arte basándose únicamente en las características físicas de los mismos, debemos recurrir entonces a las circunstancias de creación de los mismos. En principio, el artefacto que ocupa el término X, cualquiera que sea, por sí mismo, no posee el estatus de ser una obra de arte, el término Y. Sin embargo, el estatus de obra de arte no entraña una función más allá de reconocer un objeto como obra de arte. Este tipo de función, el de no tener otra función que ser un estatus de algo, es un *estatus puro*.

A pesar de que existen versiones funcionalistas del arte en las que se sostiene que éste tiene la función de producir una experiencia estética o reproducir de la manera más exacta posible algún fenómeno, este tipo de teorías pierden por varios motivos⁶ la fuerza para abarcar todas las obras de arte, pues en el caso de la función de representar, por ejemplo, no todas las obras de arte representan, y no obstante, son obras de arte. Luego, la definición funcional de obra de arte como representación es incompleta toda vez que no es capaz de abrazar múltiples manifestaciones artísticas que no representan.

Continuando con la forma que tienen los hechos institucionales, aunado a ese estatus asignado por el término Y está la importante noción de intencionalidad colectiva por cuyo medio se imponen las funciones a los objetos en circunstancias en que la función no puede cumplirse merced a meras propiedades físicas o químicas. Lo que en otras palabras,

⁶ Pudimos ver ejemplos de ello en la primera sección.

“requiere la cooperación humana continua en las formas específicas de aperebimiento, aceptación y reconocimiento de un nuevo estatus al que se le asigna una función” (Searle, 1997; 58).

Para que los objetos que caben en X, *cuenten como* Y, es decir, para que artefactos puedan tener el estatus de ser obras de arte, no sólo esa función no depende de la composición física o química de los objetos, sino más bien de una aceptación y acuerdo colectivo de que, por ejemplo, la pintura que está colgada en la pared de una sala es una obra de arte, o que el *collage* que está en el Museo es una obra de arte, entre otros.

Al igual que con el caso del concepto de dinero, el concepto de obra de arte entraña autorreferencialidad. Uno cree que algo es una obra de arte si el objeto en cuestión es visto, usado, o creído como una obra de arte. Reconocer el carácter institucional de la obra de arte incluiría entonces, hacer referencia a otros conceptos que podríamos reconocer, no sólo como institucionales, sino como fundamentales en la práctica artística. Así como “comprar” es una práctica fundamental en que se usa una entidad como medio de intercambio, “hacer uso de un medio artístico” es constitutivo de una obra de arte, pues, a pesar de cuál sea el medio (lo que es convencional), es innegable que a través de la historia, lo que se ha considerado arte ha tenido una manifestación material.

Otra referencia a otro concepto implicado en la obra de arte es el rol del artista que es “una persona que participa con entendimiento en la elaboración de un artefacto que es presentado a un público del arte” (Dickie, (1984) 2005; 114). Si es un tipo de artefacto público, hecho para ser presentado a personas, entonces un concepto como “público” estará implicado en el quehacer artístico. Llevando un poco más lejos el rol del artista, podemos decir que hay personas que estudian en la universidad y adquieren el estatus de “artista”, aunque no sea una condición necesaria ser graduado en artes de una universidad para ser artista, como sí lo sería el hecho de que un litigante sea abogado titulado.

Un ejemplo más de otro concepto institucional relacionado con las obras de arte o los artefactos hechos para ser presentados a un público del arte es que son objetos presentados, por ejemplo, por el Museo.

En lo que concierne al término C, a las circunstancias bajo las cuales un objeto es una obra de arte podemos decir que dependen, por un lado, de cómo la práctica se lleve a

cabo y por otro, del contexto en que aparezcan los productos artísticos. Para que un objeto X cuente como una obra de arte debe hacerlo dentro de un marco particular, a saber, el mundo del arte. De otro modo, los fenómenos de la Vanguardia artística no habrían podido contar como obras de arte; luego, el espectro o circunstancias de las formas de crear obras de arte se ampliaron y con ello el rango de objetos que pueden ser obras de arte.

Por un lado se requiere entonces, un contexto particular, a saber, el mundo del arte, y por otro, los medios artísticos con los cuales se crean las obras de arte. Sólo cuando un artefacto es creado por medios artísticos y es un artefacto de los que se presenta a un público del mundo del arte es, en consecuencia, un artefacto (término X) que cuenta como obra de arte (término Y).

Puede parecer que vamos en círculos al intentar mostrar que la práctica artística es un hecho institucional. Pues al decir que el estatus de obra de arte puede ser comprendido por medio de otros hechos institucionales, suponemos que la obra de arte es un hecho institucional. Pero lo que sucede es que no se puede hablar de otra forma. Lo que esto nos muestra es que la práctica artística es una práctica sedimentada en la cultura, en donde la expresión “obra de arte” es comprendida en relación con lo que la hace posible. Así, se comprende que hay un agente que hace la obra de arte, que hay personas a quienes se muestra la obra de arte, que hay formas distintas en las que esas obras pueden hacerse, y todo ello puede gestarse desde que un niño le muestra el dibujo que hizo a sus papás y el dibujo es exhibido en la nevera de la cocina.

Las nociones de la práctica artística son nociones básicas de las que más o menos conocemos su significado o funcionamiento, y no hay inconveniente en que sean aprendidas tempranamente. Para Dickie y en general para la T.I.A., que algo sea una obra de arte se da por el hecho de que es un artefacto hecho por un artista: aquel que entiende qué es hacer arte. Y para ello requiere, por supuesto, una idea general sobre qué es arte, aunque tal vez no pueda definirlo sin dificultad, y también requiere un conocimiento (lo que no implica el dominio completo de un medio) de los medios artísticos que se usan (Dickie, 2000).

Tal y como lo menciona Searle, la aparente autorreferencialidad del dinero y como se ha dicho aquí, de las obras de arte, es apenas un rasgo de todas las funciones agentivas

que se imponen en los objetos. La forma en que se sale de la circularidad más que un modo de eliminarla, es un modo de ofrecer una definición de modo relacional en el que una comprensión del fenómeno está presente, a partir del uso y los roles incorporados en las prácticas, aun si no se conoce la expresión, en uno u otro caso, de “dinero” o de “obra de arte”.

Es por ello que la circularidad de la T.I.A. no es realmente un inconveniente en la definición. Que obra de arte se defina en relación con conceptos tales como artista, mundo del arte, público y sistema del mundo del arte y cada uno de estos en términos de otros, muestra que la noción de obra de arte, al menos en este contexto es un término primitivo; lo que no significa que en otro contexto, no pueda ser un término definible en otro (Cf. Dickie, (1984) 2005; 113).

El acuerdo colectivo en que los artefactos hechos para ser presentados a un público del arte, elaborados por artistas que hacen uso de medios artísticos para elaborarlos, da cuenta de la institución del arte; ésta es una que se aprende y precede a los individuos, quienes tienen un uso continuado de la institución al ver, crear, y usar las obras de arte como tal. Y ser una obra de arte es tener una posición o un estatus dentro de una estructura, que lo diferencia, incluso de cualquier otro objeto idéntico.

Hay varias cuestiones que deben tenerse en cuenta. La primera de ellas es que Searle hace un intercambio muy natural entre función y uso. Aquí, para hablar de la obra de arte, se prefirió el término “uso” en la medida que hablar de “función” puede dar lugar a equívocos con respecto a la naturaleza de la definición de “obra de arte”. La segunda, que no debe pensarse que el concepto de “asignar una función o un estatus” en el caso de la institución del arte, significa que el estatus de obra de arte es algo que pueda ser conferido por parte de alguna autoridad que actúe en nombre de la institución. En el caso del dinero, este debe ser emitido por el Banco de la República, la única entidad reconocida y autorizada para producir papel moneda en Colombia. Las razones por las que no es así ya se dieron en el apartado del artista.

La tercera, que no es necesario que de forma consciente las personas acepten la naturaleza institucional de la práctica artística, como tampoco, que reconozcan la definición de obra de arte.

Todo lo planteado anteriormente nos permite finalmente llegar a la noción de público. Ya hemos podido demostrar que la práctica artística es un hecho institucional en el que hay un reconocimiento colectivo, aunque ello no implica que la consciencia individual de cada individuo reconozca que la práctica artística es un hecho institucional, con esto es posible llegar a una noción de público que sea definido como “un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado” (Dickie, (1984) 2005; 116), en este caso, un artefacto del mundo del arte.

En la medida que la práctica artística es institucional y tiene una regla constitutiva, a saber, la regla del artefacto, en donde “[u]n artefacto es una obra de arte cuando es elaborado por medios artísticos por un artista dentro del mundo del arte”, los miembros del público que van a ver arte y lo saben, reconocen que van a ver un artefacto de un cierto tipo. Además de ello, generalmente reconocen que las obras de arte son hechas por artistas y que son hechas de una cierta manera, por ejemplo, pinturas, obras de teatro, performances, ready made entre otros. Sin embargo, la forma en la que los artistas hagan sus obras de arte no es una regla que constriña su quehacer. Una vez que el artista hace la obra, al hacerlo, se compromete con una clase de práctica, la cual puede estar influida por una época, un pensamiento, un estilo. Tanto en la actividad del artista, de producir obras de arte, como en la del público, en la medida que ve, escucha, interactúa, con la obra, se mantiene y perpetúa la institución del arte en tanto hace parte de la consciencia colectiva ejecutar esas prácticas.

Y es justamente a partir de la ejecución de las prácticas y de las formas de presentar las obras de arte que el rol del público toma forma. En primera instancia, el público del arte debe tener una noción, por pequeña que sea, de que está ante una obra de arte. Además de esto, un miembro del público del arte debe tener “una amplia variedad de capacidades y sensibilidades que le permiten (...) percibir y comprender el tipo particular de arte que se le presenta” (Dickie, (1984) 2005; 103). Entre esas capacidades y sensibilidades están por ejemplo aquellas de tipo fisiológico, como no padecer sordera, en el caso de la presentación de una orquesta filarmónica, o tener la capacidad de reconocer, por ejemplo que varios elementos son miembros de un todo. Sin duda, algunas de las capacidades pueden afinarse y ejercitarse mediante la instrucción y experiencia, o atrofiarse con el tiempo.

Dependiendo del tipo de obra de arte que se presente al público, asimismo hay unas convenciones o reglas que sus miembros deben seguir. De acuerdo con esto, es fácil ver que en el Museo, cuando se ve la *Violencia* de Obregón, que es una pintura y cuyo lugar de exhibición es determinante, la relación del espectador con la obra de arte tiene una distancia mayor que la que podría tener una obra de teatro que está hecha para que el espectador haga parte también de la obra. Así como un juego tiene reglas que constriñen nuestra actuación en el mismo y nos habilitan para otras, la forma en la que, por una parte, está hecha la obra de arte, y por otra, la forma como se la presenta al público determinan en gran medida las reglas que sus miembros deben (o pueden, en otros casos) seguir. Así, una obra como *La Mona Lisa* tal y como está exhibida en el Louvre, supone una exclusión estética o una barrera estética con el espectador (Dickie, 1962). Esta barrera es meramente una regla del juego del arte en la que sólo se debe observar la obra, dejando de lado cualquier intento de participación en ella, es decir, de pretender pintar algo en ella, añadirle algo, destruirla, etc.

Dickie advierte que hay elementos que nos ayudan a distinguir qué tipo de reglas debemos seguir. Por lo general, cuando vemos marcos, el telón del escenario, entre otros, reconocemos cuál es el comportamiento que debemos tener respecto de la obra de arte; las pinturas suelen tener marcos y ello nos hace reconocer que la obra es del tipo de las que se observa, que no se debe tocar, etc. Cuando el telón se abre sabemos que debemos guardar silencio y podemos, o no, prestar atención a lo que sucede en el escenario.

La regla de la barrera o exclusión estética aplica más estrictamente en unas obras que en otras; hay situaciones en las que la línea entre bailarín y espectador es borrosa en la medida que el espectador se vuelve bailarín y el bailarín se vuelve espectador, y otras en que la barrera es intermedia, aplaudir durante un acto porque la pieza ha sido muy bien ejecutada, o la sencilla petición a los niños que ven *Peter Pan* de que aplaudan para que Campanita reviva (Cf. Dickie, 1962, 300).

Ahora bien, el lugar en el que la obra de arte es presentada delimita también, de manera contundente nuestra exclusión estética de la misma. No es lo mismo ver esculturas de Botero en el Museo que verlas en la Plaza Botero en el centro de Medellín. La primera visita al Museo de arte basta para comprender las reglas que se deben seguir en éste y de manera particular con las obras de arte que alberga, e.g. no se tocan a menos que alguna

esté diseñada para tal fin; mientras que en la Plaza Botero si el espectador lo desea, puede subirse al pedestal en que alguna escultura está empotrada y abrazarla, montarse en ella, etc.

De acuerdo con lo anterior, podemos decir que el público del arte se forma a través de las distintas maneras en que la práctica artística se hace y se presenta, que el público del mundo del arte sigue unas reglas o convenciones que determinan en gran medida la relación entre sus miembros y la obra de arte.

El público aparece dentro de nuestro entramado en la medida que aceptamos como característica común a todas las obras de arte que son artefactos que se presentan –a un cierto público- (con independencia de si son efectivamente presentadas). La condición de la presentación a un cierto público va aunada a la manera en la que los artefactos están hechos y a la manera como estos desarrollos se han dado a lo largo de la historia; el tipo de artefactos que se consolidaron desde los griegos hasta el siglo XVIII en el que las bellas artes adquirieron la importancia canónica que ostentan hoy, han forjado como parte fundamental dentro del ejercicio de su quehacer el personaje del público. Desde que el poeta escriba sus versos o su tragedia –así los destruya inmediatamente- adopta un medio público y accesible, y con ello habilita la posibilidad de que su obra de arte sea efectivamente presentada a una audiencia.

El artista puede no tener una audiencia particular en mente, no obstante, en la medida que su producto es producido por medios artísticos y es un objeto de los que se presentan, podemos decir que su objeto es una obra de arte, y que el público a quien van designados este tipo de objetos, no es un público de carreras de caballos, de perros o asistentes a un partido de baloncesto; es un público del arte, que está contenido dentro del mundo del arte en tanto que totalidad de los sistemas que lo componen, entendiéndolos como “un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984) 2005; 117).

Como se demostró el carácter institucional del arte y con ello la circunstancia especial en la que un objeto es una obra de arte (término C), a saber, el mundo del arte o en otras palabras el contexto de arte, lo que nos queda por mostrar es cómo funcionan esos

sistemas del mundo del arte. De ahí que podremos recapitular en mayor medida la presencia del público del arte en las definiciones que nos ofrece la T.I.A.

2.4. Cuarto concepto: Sistema del mundo del arte

En los apartados anteriores se ha hablado también, aunque no con tanto énfasis del sistema del mundo del arte. Este apartado entonces, se verá destinado a hacer frente a la definición y hacerla lo más clara posible dado que en ésta se albergan todas las definiciones anteriores. De acuerdo con esto, el apartado tiene dos objetivos, el primero es ofrecer un último argumento en defensa del rol del público, y segundo, una discusión acerca del problema de la arbitrariedad de los sistemas del mundo del arte y la manera en que puede explicarse cómo un sistema del mundo del arte es reconocido como tal.

Breve argumento para el público

Recordemos que 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” (Dickie, (1984) 2005; 117). Como se ha venido mencionando, un marco para la presentación es la atmósfera o el escenario particular en el que una obra de arte es presentada. De tal suerte que podríamos contar como sistemas del mundo del arte a la pintura, el teatro, la literatura, el performance, etc. Lo que estos sistemas del mundo del arte nos sugieren en buena parte es la forma en la que los objetos que pertenecen a tales sistemas están hechos, esto es, la manera en la que el artista los ha hecho artefactos. De acuerdo con esto, tenemos que una obra de arte es una pintura si ha sido creada por medio del uso pigmentos naturales o sintéticos, en donde éstos son aplicados por medio de una cierta técnica con la cual se obtiene una composición ya sea de colores, formas texturas, etc. Sin duda alguna, la cuestión de la técnica depende del artista y en buena medida del contexto artístico en el que esté inserto. En el Renacimiento,

e.g., una pintura requería el conocimiento de la anatomía humana y la perspectiva lineal (entre otros), donde después de Leonardo, se tuvo en cuenta el *sfumato* y el claroscuro. Si un niño, por ejemplo, tomaba un trozo de papel y vertía óleos sobre él sin ningún tipo de regla, tal cosa no habría podido reconocerse como una obra de arte. Para que tal estatus tuviera lugar, debían seguirse un cierto tipo de reglas.

Debe notarse la estrecha relación que hay entre los sistemas del mundo del arte y la historia del arte. El desarrollo de aquellos se da muchas veces gracias a la presentación de obras de arte que no pertenecen a ningún sistema del mundo del arte precedente, e.g el paradigmático orinal de Duchamp que abrió el espectro para el sistema del mundo del arte conocido como *Ready-Mades*. Dejemos, no obstante, la defensa de esta tesis para más adelante.

Ahora bien, de acuerdo con lo planteado en la introducción de la sección, señalaré al lector el último argumento acerca de cómo el público del mundo del arte es un rol fundamental en la institución del arte. La decisión de dejar el argumento para este apartado tiene que ver con que el sistema del mundo del arte recupera todas las definiciones anteriores en tanto, digámoslo una vez más, es el “marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984) 2005; 117). En ese sentido, lo que defiende aquí es la relación transitiva que hay entre la obra de arte y el público del mundo del arte, en la medida que la existencia de la institución del arte implica distintos roles que se desarrollan dentro del mentado mundo del arte. Recordemos que la forma de una relación transitiva es la siguiente: $aRb \ \& \ bRc \rightarrow aRc$. Hemos visto a lo largo de todo el texto que la obra de arte entendida en un sentido general está relacionada con lo que denominamos el mundo del arte. Si el mundo del arte es la totalidad de marcos en los que las obras de arte particulares tienen lugar y estos marcos específicos son los escenarios en que las obras de arte son inscritas y por tanto ejecutadas de acuerdo con tal marco, en donde dependiendo de las convenciones de presentación de ese marco el público actúa frente a la obra de arte, entonces la obra de arte está relacionada con el público. Aunque somos conscientes de la circularidad de la T.I.A. y la hemos defendido hasta ahora, debe decirse que esta relación es legítima en la medida que las obras de arte tienen sentido únicamente dentro del mundo del arte, el cual tiene cabida gracias a la institución del arte.

En tanto institución define los distintos roles que la componen y como vimos, estos se forjan a través de la práctica misma: aquellos que hacen obras de arte y aquellos que no. De acuerdo con eso las obras de arte se forjan en algún sistema del mundo del arte y la manera en la que están hechas determina la forma en la que el público accede a la misma.

La arbitrariedad y la historia

Debe ponerse sobre la mesa una corta discusión acerca de la arbitrariedad de estos sistemas, en la medida que se han ido forjando a lo largo de la historia como lo que constituye al mundo del arte.

Como bien se dijo, “[u]n 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” (Dickie, (1984) 2005; 117). Por sistema del mundo del arte Dickie está pensando en el sistema literario, teatral, pictórico, cinematográfico, etc. Sin embargo, no es difícil pensar, siguiendo la crítica de Kendall Walton, que hay otros sistemas que presentan y crean cosas o artefactos que no son artísticos y que se presentan a un público, por ejemplo, los deportes, los desfiles de modas, shows de magia, actos de circo, etc., y en virtud de esto, no hay entonces un criterio claro que pueda decirnos cuáles son los sistemas que pertenecen al mundo del arte y cuáles no (Walton, 1977; 98).

La crítica de Walton está dirigida a que no hay una explicación que, primero, nos diga por qué la pintura, la escultura, el teatro, etc. son sistemas del mundo del arte, y por qué los shows de perros no lo son y, segundo, mediante qué criterio alguna práctica entraría a hacer parte de los sistemas del mundo del arte. Ante esta infame arbitrariedad, Walton en su artículo *Review of Art and the Aesthetic* nos provee de dos posibles soluciones. La primera debe rechazarse, pues sería volver sobre las formas tradicionales de teorizar sobre el arte, a saber, “puede que los sistemas del mundo del arte estén enlazados por semejanzas decisivas, que lo que cualifica a un sistema dado para ser miembro del haz, sea su posesión de ciertos rasgos (¿no relacionales?) en común con otros miembros del haz” (Walton, 1977; 98). Sin embargo, debe reconocerse que esta opción apenas puede acariciarse, pues como se

vio con Weitz, buscar rasgos comunes entre un grupo tan dispar (en este caso de sistemas) no es posible.

La segunda opción, que Walton encuentra más viable, sostiene que a lo mejor “los sistemas del mundo del arte están conectados por lazos causales/históricos; quizá el mundo del arte consiste en un número limitado de protosistemas, más cualesquiera otros sistemas que se desarrollaron históricamente a partir de estos de una cierta manera” (Dickie, (1984) 2005; 108). La investigación histórica que esta tesis conllevaría sería lo bastante ardua como para poder encontrar ciertos lazos entre unos y otros sistemas, empero, como se mencionó al comienzo de este apartado, esa investigación no explicaría por qué fue la pintura y no hacer zapatos, o alguna otra actividad, lo que resultó como sistema del mundo del arte.

Ante la imposibilidad de responder a este inconveniente y de evitar una teorización tradicional sobre el arte, Dickie admite la arbitrariedad de los sistemas del mundo del arte. Sin embargo, es posible encontrar la aparición de algunos de ellos gracias a los nuevos medios de producir arte que se han anexado.

Aunque es cierta que la arbitrariedad de los sistemas del mundo del arte debe ser aceptada, esto no nos impide tomar en serio la propuesta histórica que enuncia Walton. No para determinar por qué es una y no otro tipo de práctica, sino para rastrear de algún modo la manera en que estos sistemas se localizan dentro del mundo del arte.

Noël Carroll (1993) es el mayor exponente de lo que él llama las *narrativas o relatos históricos*. Si bien su teoría tiene la intención de ser considerada como una definición plausible del arte, no lo hace en términos de condiciones necesarias y suficientes para hacer de algo una obra de arte, sino en términos de una *explicación* de tipo histórico de cómo tales cosas llegan a adquirir tal estatus. Dicho de otro modo, la teoría está encaminada a explicar por qué algo es un candidato para ser obra de arte en vez de generar una definición que debería poder acoger cualquier obra en cuestión (Cf. Carrol, 2002; 254). Empero, esta teoría puede verse no como un oponente de la T.I.A., sino como una forma en la que podemos hacer más explícitos los sucesos que acaecen en el mundo del arte, tales como el surgimiento de un sistema del mundo del arte.

Con miras a explicar la teoría de Carroll, podemos pensar, haciendo uso de su analogía, en una conversación. Como es de esperarse, cada uno de los participantes debe hacer contribuciones originales en el desarrollo de la misma, y cuando alguno de los oyentes o espectadores de la conversación no comprenden alguna de las contribuciones, entonces se le explica qué ha pasado en la conversación y cómo la contribución es relevante en ese contexto. Del mismo modo, puede considerarse que las obras de arte funcionan como contribuciones al tipo de conversación que los artistas mantienen dentro del mundo del arte, en donde si una contribución u obra de arte no es entendida por el público o parece no estar conectada con el hilo que se lleva en éste, lo que se necesita es reconstruir la conversación, en este caso la historia, de cómo la contribución en cuestión es relevante y consecuente con el mundo del arte en que aquella tiene lugar (Cf. Carroll, 2002; 255).

Así las cosas, la historia que debe contarse debe “enlazar la contribución no entendida a prácticas artísticas previas y a contextos en los cuales dicha contribución pueda ser vista como un resultado inteligible de modos reconocibles de pensar y hacer de una especie ya comúnmente conocida como arte” (Carroll, 1993; 316). Ahora bien, en una enunciación más formal, X es un relato que ayuda a identificar obras de arte sólo si

(1) es un reporte preciso; (2) de una secuencia de eventos y estados de cosas ordenados en el tiempo; (3) que tiene un inicio, un nudo y un desenlace; donde (4) éste es explicado como el resultado del inicio y del nudo; donde (5) el inicio implica la descripción de un contexto artístico histórico paradigmático; y donde (6) el nudo implica rastrear la adopción de una serie tanto de acciones alternativas, como de medios apropiados para tal fin, como parte de la evaluación inteligible del artista del contexto histórico del arte de modo tal que el artista resuelve cambiarlo de acuerdo con los propósitos vivos de la práctica (Carroll, 1993; 322).

La sección fundamental del relato es el nudo en la medida que es la encargada de decir cuáles son lazos que pueden tejerse entre ese contexto paradigmático y este nuevo objeto del que se espera se diga si es una obra de arte o no. Los lazos que el narrador debe urdir han de incluir la elucidación y la explicación de la evaluación del artista sobre la situación actual del mundo del arte, en donde se haga inteligible cómo es que tal evaluación lleva al artista a la resolución (la cual incluye pensamientos, decisiones y acciones cuyo vehículo no es otro sino la presentación de ese objeto en el mundo del arte) con el fin de transformar dicho mundo.

Debe notarse que esta alternativa presentada por Carroll tiene la intención de ser considerada como una alternativa mucho más plausible para identificar obras de arte que las definiciones precedentes. No obstante, aceptar esta opción como una teoría general del arte tiene bastantes inconvenientes, entre ellos, que por el hecho de ser una narración que busca dar cuenta de las evaluaciones y justificaciones de los artistas para hacer sus obras de arte, bien puede incluirse objetos que no son obras de arte dentro del mundo del arte haciendo una narración plausible de aspectos en cierto modo privados, inaccesibles desde nuestra posición.

De manera más precisa, lo que tenemos aquí son dos críticas, por un lado, que aunque podríamos investigar las evaluaciones o justificaciones de los artistas para hacer sus obras de arte partiendo de su plausibilidad o razonabilidad, no siempre los artistas especifican sus intenciones o razones y con esto nos enfrentamos, entonces, a tener que interpretar la obra por nuestros propios medios, que atendiendo a las indicaciones de Carroll podrían convertirse en algo no más que el acomodo de los medios a los fines. Por otro lado, la posibilidad de inventar una narración y con ella convencer a la gente de que algo es una obra de arte es una fuerte enmienda a la teoría. Un ejemplo jocoso es el texto *Pierre Menard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges. Si ese cuento de Borges hubiese sido tomado en serio y publicado en una revista sobre literatura, aunque no con el fin de determinar que el Quijote de Menard es una obra de arte (Borges la considera como tal, ya ha hecho una narración desde su génesis hasta su presunta presentación), la publicación le habría señalado el estatus de obra de arte a algo inexistente en la medida que la narración encaja con el tipo de narraciones que Carroll propone.

De acuerdo con eso, un lector incrédulo o desprevenido acerca de la portada de la revista en la que se dice que un tal Menard creó el Quijote se dirige al texto de Borges y se da cuenta de que es difícil no creer en esta posibilidad por la manera en que Borges nos ha explicado toda su procedencia. Si bien es implausible que un evento como este tuviera lugar, lo que nos queda sobre la mesa es ver que podemos hacer una narración sobre un objeto cualquiera (que incluso puede no existir) y con ella establecer estatus de obras de arte por doquier, incluso de cosas inexistentes. De acuerdo con esto, las narrativas son más bien el mecanismo por el cual encontramos cómo situar una obra de arte, más no una teoría

general sobre el arte, aunque los casos como el del Quijote de Menard o similares no sean de todos los días. De tal suerte que la historia del arte nos sirve para explicar cómo y por qué *Fountain* fue tan provocadora en el mundo del arte en que surgió y también, nos permite acceder a las distintas interpretaciones sobre ella y las demás obras.

La teoría de Carroll supone al mundo del arte y con ello todo lo que aquel incluye. Resulta pertinente en ese sentido reconocer las narraciones históricas de Carroll como una forma no sólo de situar las obras dentro del mundo del arte, sino también de dar cuenta de cómo sus sistemas se localizan a través de su entramado. Ante la presentación de obras de arte al público del mundo del arte que no pertenecen a los sistemas del mundo del arte anteriores, podemos decir que en la presentación de tales obras sus propios marcos emergen, pero ello es independiente de la construcción de una narración, si bien esta nos ayuda a mostrar cómo es que las obras y con ellas los sistemas están enlazados con el mundo del arte.

En la sociología el fenómeno del arte ha sido ampliamente estudiado. Pierre Bourdieu ha hecho un análisis bastante similar al sostenido por Dickie en la medida que defiende que el arte se define de acuerdo con las relaciones entre los miembros pertenecientes a lo que él denomina el *campo*, en este caso el *campo del arte*. En el libro *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario* “Bourdieu retoma las condiciones de producción de la obra de Flaubert y la aparición –al interior del campo social francés- de un campo literario como campo relativamente autónomo, que comienza a desarrollarse según reglas particulares, especificando un tipo nuevo de capital e intereses” (Martínez, 2008; 2), en donde un campo “es un espacio social dotado de una lógica específica, y poseedor de una autonomía relativa en el interior de la sociedad y se construye en términos de relación entre sus miembros” (Martínez, 2008; 2). En otras palabras, lo que compone al mundo del arte son las relaciones que hay entre los miembros que pertenecen a dicho campo; los artistas se relacionan objetivamente (i.e. en tanto figuras creadas que no remiten a un solo individuo) con las figuras de los críticos, el público, los curadores, distribuidores, coleccionistas entre otros.

La teoría de Bourdieu se nutre, al igual que la T.I.A. del papel que la historia juega en nuestra explicación de los sucesos artísticos, pero lo hace señalando las condiciones de

producción de la obra, abrazando las relaciones no sólo dentro del mundo del arte sino de las relaciones del campo con otros campos también autónomos, como por ejemplo, que en el siglo XIX el mecenazgo del que los artistas de antaño disfrutaban se había esfumado. No haremos sin embargo, una exposición exhaustiva de la teoría de Bourdieu.

El sistema del mundo del arte entendido como *campo* plantea una investigación histórica más ardua en la que el nacimiento de un campo puede rastrearse desde la relación del mismo con otros que ayudan a forjar su surgimiento, tales como condiciones sociales, económicas o políticas. Y en tanto hecho social y por demás institucional, una evaluación del mundo del arte y por tanto de los sistemas del mundo del arte en términos de práctica social permite un acercamiento mucho más comprensivo hacia las producciones artísticas.

Lo que debe notarse como fundamental es la plausibilidad de una definición del arte a través de una revisión de su funcionamiento y condiciones de posibilidad en el seno misma de la práctica, esto es, desde una perspectiva en que la filosofía adopta una visión del arte como hecho social, en donde la formulación de las condiciones necesarias de las obras de arte tienen su cimiento en el ejercicio real de la práctica, en donde el rol de la historia (como en tantos otros hechos sociales) permite rastrear los cambios y diferencias del mundo del arte y con ello de los distintos sistemas nacientes.

Los sistemas del mundo del arte en la medida que son los marcos de presentación de las obras de arte, aunque dependientes del curso de cómo la práctica se ha gestado a través de la historia, siendo por demás arbitrario este desarrollo, son el escenario en el cual no sólo ubicamos los productos artísticos y mediante los cuales reconocemos el tipo de obra de arte que tenemos en frente, sino también en donde los roles insertos en la práctica se relacionan. Dando como resultado obras de arte de alguna clase (pintura, escultura, happenings, teatro, literatura, etc.) en donde la pertenencia a un sistema del mundo del arte permite al público mismo reconocer qué reglas ha de seguir y de qué forma ha de comportarse frente a la obra de arte.

Hasta el momento, hemos explicado y dado una densidad considerable a la Teoría Institucional del Arte. Hemos dado cuenta del artista, de la necesidad de artefactualidad de la obra de arte, del carácter institucional del arte y de la implicación que esto tiene en el rol

del público y por último, del concepto de la T.I.A. que acoge a todos los conceptos previos y los pone a funcionar entre sí en la medida que es un pequeño contexto que hace posible interpretar y reconocer a las obras de arte como pertenecientes a un cierto tipo de arte, generando, como se dijo, las condiciones, no sólo de su presentación, sino también la manera en la que el público accede a las obras de arte particulares. Así, de acuerdo con la agenda propeusta, es momento de la aplicación de los conceptos al fenómeno de la curaduría creativa.

3. ¿Es la Curaduría un tipo de obra de arte a la luz de la T.I.A.?

La noción de *lo artístico* hasta ahora se ha desplegado en un ámbito institucional que nos dota de herramientas para analizar si una actividad como la curaduría creativa puede pensarse como un sistema del mundo del arte, o dicho de otro modo, si una curaduría creativa puede ser una obra de arte. Dado que la definición de sistema del mundo del arte incluye las demás definiciones, el propósito de esta sección es hacer una interpretación de la curaduría creativa a la luz de esos conceptos que hemos podido discutir y defender y con ello evaluar si es posible que la curaduría entre dentro del marco de la creación artística, al menos desde la perspectiva institucional del arte.

Si bien la curaduría ha sido ampliamente aceptada como obra de arte, incluso en el campo artístico colombiano, esta aceptación de cierto modo, carece (hasta ahora) de un sustento teórico lo suficientemente amplio que muestre cómo o por qué puede considerarse como tal. Es en ese sentido que estas páginas tienen su motivación: mostrar cómo o bajo qué condiciones la curaduría creativa puede ser considerada como una obra de arte. Usaremos algunos ejemplos para hacer más diáfano cómo es que los actos curatoriales pueden ser actos artísticos que en tanto artísticos permitirían pensar el estatus de obra de arte a sus exposiciones.

Debe decirse que la labor curatorial ha sido presa, de acuerdo con los múltiples cambios en el mundo del arte, de transformaciones acordes. No obstante, el común denominador en todos los tiempos es que el curador y la exposición son los mediadores entre la obra de arte y el público; son algo así como, usando la expresión de José Roca, el cauce o la barca del río creativo.

Si bien hemos identificado el núcleo del mundo del arte al señalar los roles básicos que en él se relacionan, el arte en tanto institución tiene más miembros diferenciados dentro de su quehacer: en el público se encuentran los críticos, los coleccionistas de arte, el Museo, las galerías, los curadores. La diferenciación entre unos y otros se encuentra en la cercanía que tiene uno u otro rol con la producción artística, de tal suerte que el Museo está

directamente implicado con la presentación del arte y dentro de él los tipos de curaduría que hemos mencionado, de ahí que “las exposiciones se han convertido en el medio a través del cual se llega a conocer la mayor parte del arte” (Greenberg, Ferguson, & Nairne, 2005).

La participación del curador no es menor en la presentación de las obras, mucho menos cuando desde el siglo XX el Museo ha luchado por eliminar la impresión anquilosada que tiene el público del espacio que sencillamente acumula cosas del pasado. Por este motivo no basta hacer una exhibición de obras sucesivas en el tiempo, sino que el Museo debe, en virtud de su papel fundamental como institución que aporta en la producción cultural de occidente generar exposiciones que atraigan al público y que lo hagan entrar en una relación más profunda con las obras.

No puede desconocerse que las circunstancias de las curadurías son distintas y dependen en gran medida de la burocracia y de los recursos para las exposiciones. Y el arte del curador está en balancear la cantidad de aspectos extra-artísticos que incluye su tarea junto con la puesta en escena de la exhibición. Por ello, se evaluará si la exhibición del curador puede verse como una obra de arte, cómo es la frontera entre curador y artista, y la manera en que el público se desenvuelve. En la medida que el fin de la exhibición es mostrar un aspecto ulterior a la simple presentación de las obras, cuya motivación se generó en parte por la necesidad de una actualización del Museo como generador cultural y de las figuras un poco más descentralizadas de los curadores, las decisiones curatoriales requieren un profundo entendimiento del mundo del arte y una intención plena de presentar un artefacto al público del mundo del arte. Esto nos obliga a revisar la concepción del artista en la T.I.A. y a ver con mayor detalle la posición del curador.

Curador y artista

Sabemos que las responsabilidades del curador para con la exposición no son pocas. Debe lidiar con distintos aspectos que limitan la forma en que va a ser presentada la exposición: factores como el presupuesto, las negociaciones que debe poder hacer, los ideales o filiaciones políticos que las instituciones, los coleccionistas y algunos artistas tienen, el espacio que poseen para presentar, el tiempo con que cuentan para hacer la exposición, entre otros.

La figura del curador, mutante como muchas otras, pasó de ser alguien cuya única dedicación era cuidar y coleccionar escrupulosamente las imágenes de Dios (Restrepo Figueroa, 2009), a ser una profesión que se amplió de tal modo que la práctica curatorial incluyó no sólo colgar las obras en una pared de manera cronológica, como suelen ser las curadurías más convencionales, y cuidarlas del polvo y el viento, sino incorporar temas que serían la columna vertebral de la exposición, fijar los criterios que se asumirían para escoger las obras pertinentes, esto es, aquellas que capaces de formar un discurso o un diálogo entre ellas, teniendo en cuenta un contexto (Roca, 2012).

Según Nathalie Heinrich y Michael Pollack el cambio en las funciones del curador tuvo lugar como resultado de tres factores: un aumento del número de exposiciones en museos y galerías, tanto permanentes como temporales, una diversificación de las disciplinas que pueden ser expuestas (desde los museos de historia natural hasta las ferias de arte comerciales), y el incremento de las exposiciones realizadas por instituciones culturales (monográficas, temáticas, históricas, geográficas, etc.). Para estos autores, las nuevas funciones del curador son, en sus palabras, “un papel administrativo ampliado, que incluye determinar un marco conceptual, seleccionar colaboradores especializados de diversas disciplinas, dirigir equipos de trabajo, consultar con un arquitecto, asumir una posición formal en términos de presentación, organizar la publicación de un catálogo enciclopédico, etc.” (Heinrich & Pollack, 2005; 169).

Es sin duda una controversia si el curador es alguien que debe acompañar las obras de los artistas en pos de que las obras de los mismos puedan ser presentadas de la mejor manera de acuerdo con su lógica interna, o si el curador debería usar las obras, tal vez incluso en contra de la intención de significado inicial del artista y ubicarlas dentro de otro discurso, haciendo posible para ellas una interpretación distinta, dirigida como un medio para conseguir presentar el fin propuesto: el tema de la exposición. Aunque esta discusión nos lleva por fuera del asunto a discutir, sin embargo, debe notarse que a la controversia subyace una concepción ética del trabajo del curador, pues, al tener el poder para determinar los grados de aceptación de un objeto que debe ver el público (Restrepo Figueroa, 2009) (al menos con respecto al curador de museos), el curador es un mediador

entre la obra y el público y debe procurar por que la interpretación que dé a las obras en la exposición no mine, al menos moralmente la sensibilidad de su público.⁷

La concepción de que la curaduría allende de las funciones básicas que se le atribuyen (investigar, coleccionar, comunicar) es una función con la que se le facilitan las cosas a los artistas, es una concepción más bien generalizada, sostenida por curadores como Hans Ulrich Obrist o Harald Szeeman. Para aquel, el curador es como un “catalizador, y debe poder desaparecer en el momento dado” (Roca, 1999; 3), o en otras palabras, que el curador es como el motor que potencia al artista y su obra, en donde lo que se debe ver es a éstos, y no al curador. Mientras que para Szeeman, el curador pareciera (por varias entrevistas) ser un personaje que unas veces sólo hace las cosas posibles a los artistas (Obrist, 2009; 112), y otras queriendo ser provocador, más bien como un personaje que concebía que “los artistas eran como «manchas de color» con las que componía su propia obra”. [lo que Roca interpreta, y cómo no, es que] En realidad Szeemann se refería al acto curatorial como un acto de creación, en el sentido en que la coexistencia de varias obras en un espacio dado establece diálogos entre ellas que comienzan a tejer nuevas posibilidades de significación. La exposición es un medio, como la pintura o la fotografía, para expresar ideas, conceptos, sentimientos. Tiene una lógica propia y debe ser entendida como una creación artística autónoma” (Roca, 1999; 4-5).

Lo que debe notarse aquí acerca de la distinción curador/artista es que sus límites no son del todo diáfanos. Comenta Roca que “[c]ontemporáneamente, la distinción se subvierte. Daniel Buren, artista francés que considera que la obra de arte siempre debe ser pensada para un contexto específico, dijo en alguna ocasión que “el curador de una exposición es el único artista realmente expuesto”; al ser el artista el curador, esta proposición se vuelve tautológica, pues la paradoja desplaza los roles tradicionales del medio del arte y los territorios de poder asociados a ellos gracias a la voluntad del artista

⁷ “Con sujeción al deber básico del museo de preservar intacto para el futuro el significado material que comprende sus colecciones, es responsabilidad del museo utilizar las colecciones para la creación y difusión de nuevos conocimientos, a través de la investigación, el trabajo educativo, las exposiciones permanentes, las exposiciones temporales y otras actividades especiales. Éstas deben corresponder a las políticas establecidas y al propósito educativo del museo y no pueden comprometer la calidad ni el correcto cuidado de las colecciones. El museo debe esforzarse en asegurar que la información en las exposiciones permanentes y exhibiciones temporales sea honesta y objetiva y que no conduzca a perpetuar mitos o estereotipos” (ICOM, 2006).

contemporáneo de pasar a la acción. Si el Museo es ante todo el espacio que posibilita la relación entre la obra y el público, entonces mientras que esta condición se cumpla, cualquier sitio es válido” (Roca, 1996). En la medida que el artista puede fungir como curador y el curador puede hacer una obra de arte, los roles dentro del mundo del arte se transforman. Empero, no hay una identidad entre las actividades de seleccionar y crear como sugeriría Boris Groys (2006), sino más bien una ampliación del campo de lo artístico, pues el proceso creativo del trabajo curatorial se ve atravesado por actos que podríamos reconocer desde un ámbito institucional como artísticos. En el siguiente apartado veremos algunos ejemplos para señalar este desvanecimiento.

El acto curatorial como acto artístico

José Roca comenta que “la curaduría puede ser definida como una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significacional de la obra aislada” (Roca, 1999; 3): “es una ecuación en la que la suma de todas las obras es más grande que cada obra entendida en su individualidad” (Roca, 2012; 4-5). Dicho de manera más explícita, el proceso de la curaduría consiste en seleccionar, negociar, mediar, relacionar y escenificar.

Seleccionar. Es escoger los artistas y las obras que conformarán la exposición, en donde el punto inicial del acto curatorial consiste en determinar los criterios de esa escogencia (bajo la mirada particular del curador), con base en las relaciones que se puedan establecer entre las obras, y el contexto en que se realiza la exposición. Requiere un marco teórico que permita reducir el universo para hacerlo más manejable, pues, “si curar es seleccionar, también es excluir” (Roca, 2012; 4).

Negociar. Siempre hay posibilidad de negociación con los parámetros institucionales. Hay que tener en cuenta los aspectos prácticos de la exposición (son los que determinan las condiciones de posibilidad del proyecto), a saber, el espacio, el presupuesto, los requerimientos técnicos, grupos de apoyo, etc. (Roca, 2012; 4).

Mediar. Es mediador (como se dijo) entre la obra y el público, pero no es un mediador neutro, pues lo que hace está influenciado por sus intereses y gustos profesionales, y debe ser consciente de las posibilidades de visibilidad para los artistas que implica su trabajo. La curaduría no debe ser un ensayo textual que sea ilustrado por las obras, sino más bien un ensayo visual y espacial que se conforma a partir de las obras disponibles, para las que, dependiendo del público, se debe dar razones más o menos explícitas, en especial en la escogencia de obras de arte contemporáneo (Roca, 2012; 4-5).

Relacionar. “la curaduría se trata de crear un texto polisémico que, aun si tiene una intención más o menos precisa –lo que el curador debe decir- puede ser leído de muchas maneras por el público” (Roca, 2012; 5). Aquí, el elemento más importante es el de la interpretación a la que debe poder dar lugar la relación de las obras dentro de la exposición, la cual tiene una relación directa entre la experiencia sensible del asistente a la muestra, y el cómo interpreta o da sentido a lo que ve, frente a la interpretación que el curador le da a la exposición.

Escenificar. La curaduría es un ensayo que se construye en el espacio. No sólo entre las obras mismas, sino entre las obras y el espacio en el que están desplegadas, entre el público y las obras y el espacio; es una puesta en escena en la que el rol del museógrafo tiene una gran importancia, junto con el diálogo con los artistas, para que la experiencia del espacio sea la indicada (Roca, 2012; 4-5).

En síntesis, la curaduría es una actividad de cuyos actos depende el éxito de una exhibición. El curador (o comité encargado de la curaduría, muchas veces son varios artistas los que se reúnen) selecciona, como se dijo, de acuerdo con la idea que tiene para presentar y allí asume el trabajo de re-significación de las obras de arte que escoge. Re-significar una obra quiere decir abrirle un espacio disponible para la interpretación, investir de una nueva finalidad a la obra de arte para que en su relación con las demás obras, también re-significadas, conformen toda una organización tal que su escenificación confluya en un discurso, el discurso curatorial. El acto de seleccionar implica definir de antemano un marco teórico que permita reducir el universo del cual se van a elegir las piezas, de tal suerte que seleccionar también significa excluir y eso se hace una vez se ha

acotado la dimensión del tema. Muchos curadores están de acuerdo con que parte fundamental de la tarea de la curaduría es mediar entre la obra y el público para que el público pueda asir aquello que le es presentado. No obstante, vale la pena preguntar qué cosa es mediada por la exposición en su totalidad; si media de manera individual las obras o si más bien las utiliza como *medios*, justamente para cumplir su fin discursivo. Debe notarse que ambas opciones no son mutuamente excluyentes, pues bien puede usarse a las obras como las palabras en una oración que nos indican una idea que va más allá de ellas mismas, pero a sí mismo es posible develar el significado de cada palabra en relación con las demás, tal y como es posible con las obras de arte. No obstante, deja el sinsabor a muchos, de que la obra de arte singular se ha perdido dentro del gran mar de la exposición. El discurso curatorial no sólo se ve en términos espaciales, i.e. en la exposición misma, sino a través del guión en el que argumenta y explica las decisiones tomadas de ubicación y selección de las piezas. La exposición es un “ensayo transmedial, interdisciplinario y a menudo no cronológico^[8], en contraste con una aproximación más convencional a la exposición entendida como la historia del arte” (Roca, 2012).

La negociación, como es natural depende de la capacidad del curador para solicitar obras, en el caso de los museos de buscar donaciones o encontrar el modo de garantizar la manutención de las obras. No quisiéramos indagar demasiado en este aspecto dada su

⁸ Aquí no quiere decirse que hay una oposición necesaria entre la curaduría cronológica y la curaduría creativa. Bien puede haber curadurías cronológicas generadas de manera creativa. Empero, la acepción cronológica común es una en la que los objetos se presentan de acuerdo con su pertenencia a un tiempo y se las ambienta con ese único fin. Un ejemplo de una curaduría así, es la que tenía el Museo Nacional de Colombia hace algunos años, estamos hablando del siglo XX y buena parte de la primera década del dos mil. Después de la introducción de ciertos objetos que habrían de catalogarse como históricos, tales como trofeos, o medallas, etc., se pensó al Museo como receptáculo de la historia patria y antigüedades, aun cuando el motivo de su creación no fue la historia sino la ciencia, razón por la cual, la función del primer Museo Nacional (1825) obedece a la difusión de las ciencias naturales (González, 2001). “Cuando el visitante del Museo Nacional entraba al espacio de tres pisos donde se exhibía la colección permanente, entre los años 1948 y 1988, se encontraba con tres inscripciones en letras de bronce: en el primer piso, Museo Arqueológico y Etnográfico; en el segundo, Museo Histórico; y en el tercero, Museo de Bellas Artes. El visitante no tenía dudas que se trataba de tres museos en uno” (González B. , 2008). La curaduría en el Museo no ostentaba una conexión entre las piezas además de como se dijo, su cercanía temporal. Es por ello que artefactos de indígenas, no estaban junto a objetos pertenecientes al ejercicio político, por ejemplo, en la Nueva Granda, o que las obras de arte de Botero no tuvieran relación con sucesos históricos del país tales como el *20 de julio* y la famosa narración del suceso que dio lugar al grito de independencia. De ahí que la curaduría cronológica no presente, al menos en su acepción más literal un reto para ser estudiado por la filosofía del arte.

naturaleza administrativa, aunque de ella depende en buena parte, cómo se consigan las obras.

Esta estructura se puede apreciar en ejemplos de curadurías bien diversos. La primera curaduría que nos gustaría traer a colación es la exhibición de Eduardo Paolozzi *Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl. (1985-89)*. Esta fue la primera exposición en el Reino Unido en el que un artista fue invitado para re-conceptualizar una colección etnográfica del Museo Británico (Levell, 2015). Nicola Levell hace en su texto *Paolozzi's Lost Magic Kingdoms: The Methamorphosis of Ordinary things* un recorrido sobre la exposición del artista escocés. El encargo de la curaduría comenzó como una instalación que iba a tener varios meses de duración, no obstante, la selección de objetos por parte del artista se hizo cada vez mayor y desencadenó la escogencia de más de doscientos objetos procedentes de distintas partes del mundo, Oceanía, África, Sur América y Asia. La curaduría duró dos años en el Museo Británico. Levell se encarga en su texto de mostrar cómo fue el proceso de Paolozzi en la medida que ofrece una perspectiva a su curaduría y cómo ésta muestra la 'imaginación antropológica' del artista. Como es ya sabido, ante la crítica colonialista y postcolonial, la mayoría de los Museos con temas antropológicos fueron tildados de racistas, colonialistas y misóginos (Levell, 2015). Ante la crítica generada, los Museos empezaron a adoptar discursos más incluyentes que dejaran de lado la perpetuación de imaginarios cimentados en la discriminación adoptando narraciones y prácticas representacionales mucho más críticas y abarcadoras.

En general, las críticas hechas a la exposición del artista, la tildaban de 'primitivista', 'surrealista', no obstante tales críticas pasaban por alto aspectos fundamentales de la filosofía curatorial de Paolozzi (Levell, 2015; 18). Debe señalarse que el guión no es tan completo o exacto con respecto al despliegue de la exhibición. Dentro de la exposición tiene varios temas, entre ellos el tráfico transatlántico y flujo de bienes materiales en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, en el que productos locales eran empacados en cajas y llevados hacia África, en donde eran vaciados y posteriormente devueltos con objetos curiosos provenientes de los territorios colonizados. La instalación, en este caso, tenía como eje la metáfora de la caja, en donde la mezcla de los objetos era deliberada; en cada caja había elementos ordinarios, tales como sapos de plástico, y

también objetos maravillosos, como la figurita de un hombre pájaro de la Isla de Pascua. Adicionales a estos objetos, el artista moldeó figuras en yeso y papel maché para complementar cada una de las cajas (Levell, 2015; 20), generando, de tal manera, yuxtaposiciones entre unos y otros: el objeto sagrado o exótico (que no pertenece a la cultura occidental) está junto a un juguete, que a su vez entra en conflicto con objetos creados por el artista, los cuales fueron esenciales para “la codificación de visuales múltiples” (Levell, 2015; 22). La escogencia de los objetos no tuvo su énfasis en las propiedades estéticas de los mismos; el interés al seleccionar objetos tan diversos que ante un vistazo rápido podrían pasar por descontextualizados, estaba puesto en “aprovechar la poética de la exhibición para provocar reflexiones críticas en cuestiones de amplio alcance, de estereotipos culturales, interculturalidad y políticas de reciclaje” (Levell, 2015; 22).

Que quisiera explorar la poética de la exhibición dice mucho acerca de su trabajo, pues a través de la combinación inesperada de materiales, formas e imágenes, Paolozzi se esforzó por crear un patrón de ironía en cada una de las piezas por él erigidas, acomañadas, también de las distintas metáforas posibles acerca del “solapamiento de occidente con diferentes culturas” (Levell, 2015; 27).

Su idea, era sorprender y emocionar al público generando nuevas configuraciones con los materiales. De acuerdo con ello, las instalaciones inspiradas en las cajas de embalaje, a pesar de no tener el concepto de la ‘caja’ en tanto contenedora, tenía el potencial, de acuerdo con su organización (las *Cajas* eran una especie de mueble con distintos niveles y estantes en los que fueron ubicados los objetos) de incitar al espectador a preguntarse acerca de la distribución, que si bien fue tildada por varios, como se dijo, de “colonialista” o “primitivista”, esas críticas desconocieron buena parte del clima académico rondante. En palabras de Levell “‘esta nueva manra de ver’ no era una revisión lineal sino más bie la adopción de una forma de ‘afocalismo’ que fuerza al espectador a buscar y escudriñar, para así encontrar diversas relaciones y significados” (Levell, 2015; 29).

El artista incluyó varias de sus ‘obsesiones’ y trabajos artísticos paralelos a la exposición dentro de *Lost Magic Kingdoms*. Levell señala los aspectos en común que tenía ésta y *Paralell of life and Art*, en especial porque “ambas fueron concebidas imaginando un nuevo orden visual, una nueva manera de ver y sentir el mundo que fracturó la rígida

compartimentación que limitaba nuestro ingenio, perspectiva y capacidades de creativas” (Levell, 2015; 31).

Sin lugar a dudas, podemos rastrear cada uno de los aspectos desarrollados por Roca con respecto a la curaduría creativa. Ya se mencionó bajo qué criterios Paolozzi seleccionó los objetos: determinó varios temas a partir de los cuales creó las diferentes relaciones y gestos de ironía característicos de la exposición, puso en escena las piezas de la colección etnográfica junto con piezas traídas de otros campos, tales como objetos ordinarios y obras de arte, acto que según Levell permitió “tratar a toda nuestra cultura como si fuera arte (...)” (Levell, 2015; 31). La escenificación buscaba simular diferentes formas de ver los objetos sin prescribir un solo sendero narrativo lineal o cíclico (...) evitando proveer al espectador de los típicos paneles gráficos que “contextualizan” y las etiquetas del Museo” (Levell, 2015; 29).

Es evidente que cada uno de los actos curatoriales están profundamente ligados unos con otros: para relacionar se requiere una selección de aquello que se relaciona, y para mediar se requiere entonces una manera de escenificar tal que permita mostrar al público aquellas relaciones.

Ahora bien, toda esta atención a *Lost Magic Kingdoms* nos permite afianzar los conceptos de la T.I.A. y con ello las claves para la definición de lo artístico. Podemos recordar que la definición de “obra de arte” que hasta ahora hemos defendido, es una que ancla la producción artística en el hecho de que “es un artefacto del tipo de los que son presentados a un público del arte” en donde la condición de artefacto artístico está dada por el empleo de los medios del arte (Dickie, (1984) 2005; 115) y en donde los medios del arte, como pudimos notar, tienen una conexión fundamental con los sistemas del mundo del arte que son los “marcos que permiten la presentación de las obras de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte” (Dickie, (1984) 2005; 116).

De acuerdo con esto, es claro que una exposición es un objeto, que en este caso es el resultado de negociar, mediar, seleccionar, relacionar y escenificar. Es un producto acabado en el que las obras de arte se presentan al público del mundo del arte con una visión ulterior, a saber, presentar una idea o un significado frente al cual el público puede tomar una postura, una interpretación.

Quisiera en este momento, traer a colación un ejemplo muy peculiar que ha sido considerado como una curaduría. Me refiero a *Silence* (1988) de Michael Fehr que fue exhibida en el Museo Erns Osthaus en Hagen (Alemania). La pieza “curatorial” constaba en este caso de eliminar o retirar todas las obras de arte del Museo, acción que según Jeffrey Feldman (2006) se pretendía “tratar la ausencia de la visión como la base para la exhibición en un museo” (Feldman, 2006; 251). La idea de esta curaduría tenía su raíz en la obra de arte hecha por John Cage, la famosa 4’33’’. Esta obra consta de tres movimientos en donde el artista se sienta frente al piano (aunque la pieza puede ser interpretada por cualquier instrumento) y guarda silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. La interpretación de Fehr acerca de la obra de Cage es una en que “la ausencia de sonido puede ser organizada en una composición musical” (Feldman, 2006; 251) y en donde siguiendo esta pauta para una curaduría Fehr intentó mostrar que la visualidad no se limitaba a las piezas físicas de arte sino que continuaba siendo parte de las herramientas con las que el público se acerca a una obra, aún cuando el espacio que las contiene está prácticamente vacío. Según su testimonio, el público se comportó dentro del museo vacío tal y como se habría comportado en caso de que hubiera obras exhibidas. Las personas no sólo se percataron de que las obras no estaban, sino que empezaron a hablar acerca de su antigua ubicación en el espacio, para posteriormente afianzar como tema central de conversación la arquitectura del edificio; otros visitantes, al ver el Museo vacío recordaron la época en que los Nazis confiscaron grandes segmentos de las colecciones de los museos dejándolos prácticamente en blanco (Cf. Feldman, 2006; 251-252).

Con independencia de la tesis de Feldman acerca de que “lo visual no es una característica efímera de la práctica del museo que se disipe cuando los objetos del museo son removidos” (Feldman, 2006; 251), es importante notar por qué razón *Silence* no es una curaduría. Si por definición el acto de curar depende de otros actos tales como *seleccionar*, *mediar*, *negociar*, *relacionar* y *escenificar*, y esos actos se hacen, entre otros, a partir de objetos tales como obras de arte, entonces *Silence* no puede ser una curaduría dado que no hay ningún elemento que “curar”. Si bien podría decirse que ha *seleccionado no elegir ninguna pieza*, esto es, eliminarlas todas, y que esa eliminación de los objetos tiene un discurso y por tanto un tema más o menos determinado, el resto de los actos curatoriales se

han dejado en el ovido; si es fundamental a la curaduría proveer de un discurso a sus espectadores mediante las distintas relaciones posibles entre las piezas de la exhibición, *Silence* carece, por definición, de este tipo de relaciones y por tanto de una escenificación que las represente. Podríamos caer en la trampa de asumir que la relación está entre las obras de arte retiradas y el espacio que las contenía al ponerle atención a las conversaciones de los espectadores, no obstante, es oportuno traer a colación el concepto del sistema del mundo del arte en tanto nos proveerá de un argumento lo suficientemente sólido como para aceptar que *Silence* no es una curaduría.

Si recordamos, un *sistema del mundo del arte* es el marco que permite que la obra de arte se presente al público. Habíamos comentado que la pintura y el teatro, por ejemplo, eran sistemas del mundo del arte que dotaban de ciertas convenciones al público, el cual suele reconocer la manera en que debe interactuar con las piezas. De acuerdo con esto, podemos decir que hay aspectos transversales a todas las pinturas y a todas las obras de teatro, por ejemplo, que algo cuenta como una pintura si está hecha con cualesquier pigmento y con ello genera una imagen del estilo que sea; o que algo cuenta como una obra de teatro en la medida en que o bien tiene una base literaria hecha por un dramaturgo o tiene su énfasis en el gesto o el movimiento (por ejemplo la mímica), o ambas, que suele ser interpretada por actores, bailarines o el tipo de personal (e incluso objetos) idóneo para la representación. Así las cosas, cuando apareció el famoso *Sin título* en el que un lienzo en blanco fue puesto en la pared, supimos que, aunque interpretable como una crítica a toda la pintura, *Sin título* no pertenece al marco pictórico; más bien abre un nuevo sistema del mundo del arte, que junto con otras obras del mismo tipo dan la apertura e.g. al arte conceptual. De acuerdo con esto, por mor del argumento, concédase que la curaduría creativa es un sistema del mundo del arte, y que por ello las curadurías creadas bajo los parámetros que hemos discutido, entre ellos que es fundamental hacer una selección de obras u objetos y a partir de las relaciones entre ellos ofrecer una idea al público, entonces, la manera en la que *Silence* está hecha, por definición, no permite su cabida dentro del sistema del mundo del arte de la curaduría. Si algo no es pintado (con independencia de cómo sea hecho, desde pintura al óleo hasta una obra hecha en *Paint*) entonces esa cosa no

puede ser una pintura. *Silence*, entonces, puede verse como una obra de arte particular perteneciente a algún otro sistema del mundo del arte.

Gregory Minissale (2015) hace una profunda interpretación del performance hecho por Marina Abramović en 2005 llamado *Easy Seven Pieces (SEP)*. A pesar de que está de acuerdo con que la obra de arte no necesita ser un artefacto en tanto asume que el performance es una obra efímera o desmaterializada, Minissale asume los aspectos más importantes de la tarea de curar en la obra de Abramović. Marina *performa* siete piezas famosas durante los años sesenta y setenta, en donde las dos últimas son creaciones de ella.⁹ Aunque la obra tenía una curaduría aparte, Minissale descubre el ejercicio curatorial de Abramović al hacer el performance del performance. Según el resumen de la obra en la página del Guggenheim “El proyecto se basa en el hecho de que existe poca documentación para la mayoría de las obras de performance, en especial de aquellas pioneras; a menudo se tiene que confiar en testimonios de testigos o la fotografía que muestra sólo partes de cualquier obra. *Seven Easy Pieces* examina la posibilidad de reformar y preservar estos importantes performances para las generaciones venideras” (Ennis & Solemani, 2005), no obstante, el trabajo de Abramović da para hacer una lectura mucho más rica, enraizada en la ejecución de los performances que en la medida que tiene esa finalidad de ser un de archivo de aquellos.

El método de Minissale es curioso ya que comienza casi siempre con una etimología que intenta rastrear dentro de la obra de Abramović. La más nutrida en este caso, es aquella proveniente del concepto de *archivo*. *Seven Easy Pieces* es para Minissale una “especie de archivo de los performances en los que la artista performa el trabajo curatorial, y a su vez cura los performances de los artistas” (Minissale, 2015; 133).

Al hacer el recorrido por el concepto de *archivo* el autor encuentra que proviene de la palabra en griego *Arkheion* es concebida como un sistema de orden que está en oposición a la palabra (*an*) *arkhē* o anarquía (Minissale, 2015; 133). *Seven Easy Pieces* está organizado de manera que todos los performances se hagan en siete días con una intensidad

⁹ De Bruce Nauman *Body Pressure* (1974); de Vito Acconci *Seed Bed* (1972); de VALIE EXPORT *Action Pants, Genital Panic* (1969); de Gina Pane's *Th Conditioning, First Action of Self Portrait(s)* (1973); Joseph Beuys's *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); Abramović own *Lips of Thmas*, fist performed in 1975; y *Entering the Other Side*, un nuevo trabajo. (Minissale, 2015; 133).

horaria de 7 horas, de 5 pm a 12 am. Esta organización, no obstante, está en tensión constante con la naturaleza de los performances escogidos, pues requieren de mucha resistencia mental y física, inflingirse dolor en unos casos o llegar a la línea en que el placer y el dolor no son sensaciones diáfanas en el cuerpo. En otras palabras, la organización se enfrenta a la anarquía de las sensaciones, y en la medida que Abramović performa los performances los recupera y los organiza en el archivo de días que está ejecutando (Cf. Minissale, 2015; 136).

Es curiosa la anotación que hace Minissale respecto a la ejecución del *SEP*, sugiere que Abramović cura los performances al organizarlos como una serie de relaciones e intervalos estructurados que son vividos a través de su cuerpo; pone en primer plano *sus* sensaciones, i.e. *su* dolor, *su* placer, *su* disciplina, etc. (Cf. Minissale, 2015; 136). Lo cual hace que los performances hechos por los artistas durante las décadas de los sesenta y setenta languidezcan, pues no hay algo como su “recuperación”; más bien, lo que tenemos de esos performances son sus huellas o rastros que se muestran como el recuerdo de lo que alguna vez fue y que ya no está, pero que en la medida que es posible recordarlo está de alguna manera presente (Cf. Minissale, 2015; 138). De ahí que recordamos que se trata del performance de Acconci y no obstante es el performance de Marina aquel que está vivo.

SEP es un archivo hecho con el mismo método con el que están hechos los artefactos que cura, y aún cuando es el performance del performance, lo que revela la estrategia de Abramović y de la de los artistas o curadores que *curan* exposiciones no es otra cosa sino que “la selección u omisión, el encuadre y secuencia de los objetos de las colecciones en una organización sintáctica es la que crea e influencia el significado” (Cf. Minissale, 2015; 137), en donde entendemos por ‘sintáctica’ a la “parte de la gramática que estudia el modo en donde se cambian las palabras y los grupos que estas forman para expresar significados, así como las relaciones que se establecen entre todas esas unidades” (RAE, 2013). Y de nuevo, esa organización no es neutra, y como muchas otras, incita al público a pensar en la lógica subyacente en la exhibición y estar consciente del entorno en que se desarrolla.

En tanto Abramović hace un performance, y atendiendo a la interpretación de Minissale, en la que cura performances y performa el acto curatorial, podemos extrapolar

los actos curatoriales señalados por José Roca. De acuerdo con esto, si la curaduría creativa fuera un sistema del mundo del arte, entonces los objetos que en ella se incribieran, primero deberían ser (naturalmente artefactos del mundo del arte) y posteriormente tener como actos definitorios seleccionar, escenificar, y relacionar.

En ese sentido, la artísticidad se define en virtud de los actos creativos que se llevan a cabo a través de los medios, o bien reconocidos, o novedosos, pero siempre dentro del mundo del arte y como se dijo, dentro de un marco de presentación particular. Y la respuesta a la pregunta que tenemos sobre la mesa, a saber, si la curaduría creativa puede ser un obra de arte, supone reconocer los actos curatoriales, tales como escenificar, seleccionar y relacionar como actos creativos que son ellos mismos medios artísticos, que en su ejecución producen una obra de arte.

Dentro de la creación artística de las obras de arte, los artistas llevan a cabo el mismo tipo de acciones a las del curador al momento de hacer sus obras de arte. Los artistas seleccionan, escenifican y relacionan: seleccionan los pigmentos, escogen la clase de interpretación que requiere un personaje, seleccionan el tema; escenifican la obra; relacionan otras obras de arte, la política, la economía, la discriminación, entre muchas otras posibilidades. No obstante, la acción que reconocemos como artística al hacer una pintura es justamente *pintar* y los actos de seleccionar los pigmentos, o relacionar la obra de arte con otra o con temas más allá del arte mismo, son actos que a pesar de estar incluidos en su elaboración, no ostentan la importancia que tiene, y cómo no, el hecho de ejecutar el acto de *pintar*. Empero, de este tipo de actos (seleccionar, escenificar y relacionar) depende en buena medida el estadio terminado de la obra de arte. Allende del mentado *Sin título*, los artistas suelen tomar estas decisiones (que incluso podrían identificarse en *Sin título*) para ejecutar de manera precisa (de la forma en que desean) sus obras de arte.

Lo que sucede con las curadurías creativas es que los actos que permanecen en cierto modo ocultos en la ejecución de las obras de arte tradicionales, resultan explícitos en la ejecución de la curaduría. Podemos hacer una analogía exitosa (como lo menciona Szeemann en pluma de Roca u Obrist) con la pintura a la hora de evaluar la curaduría como producto artístico en la medida que es posible, no sólo leerla como un artefacto hecho para

ser presentado a un público del mundo del arte, sino que es acertado reconocer que la escogencia de las obras de arte por parte de los curadores (o de objetos pertenecientes a otros reinos, para que sean todos ellos exponentes de una temática) suscita un uso semejante al de una pintura en la que un artista toma distintos pigmentos y los pone en conjunto para crear un objeto final, en el que la conjunción de todos esos elementos conforman la obra de arte. Más allá del acto mismo de pintar (o esculpir, o hacer happenings, etc.), los actos de seleccionar, escenificar (manera en cómo el artista presenta su obra) y relacionar, son actos que están presentes (en distintas dosis) en el proceso de toda creación artística; y la posibilidad de concebir a los actos mismos como actos artísticos a partir de la curaduría creativa es diáfana dadas las condiciones actuales del mundo del arte, en donde después de que el *uso* de objetos como *Fountain* se generara, se abrió el espectro para que cualquier cosa pudiera ser una obra de arte, eso sí, bajo las condiciones institucionales que se han desarrollado durante todo el texto.

Si bien podría objetarse que en las curadurías tradicionales e incluso en la vida cotidiana llevamos a cabo el mismo tipo de acciones y que ellas no son obras de arte, a esto podemos responder que el carácter de obra de arte de la curaduría creativa está, después de una ardua defensa de la existencia del arte como institución y del mundo del arte que la misma plantea, en el hecho de que estos actos están inscritos dentro del marco del arte, y que en la medida en que se los inserta en ese contexto adquieren significado.

De tal suerte que el curador puede al igual que el artista, tomar artículos que no son obras de arte y hacerlos tal (e.g. tomar un trozo de madera y hacerla una obra de arte para complementar la exposición), dado que participa con entendimiento en la creación de una obra de arte, la que se define a su vez como un artefacto hecho para ser presentado a un público del mundo del arte (Dickie, (1984) 2005; 114-115).¹⁰

En los sistemas del mundo del arte hasta ahora conocidos confluyen los mismos actos que en la curaduría, no obstante los actos de los que podemos presumir artisticidad (escenificar, escoger y relacionar) son aquellos que le dan el cariz particular a la curaduría

¹⁰ La inclusión de este tipo de artefactos que no pertenecían al mundo del arte, en caso de querer representarlos antes de pertenecer al mundo del arte, requerirían una especificación o alguna convención en la curaduría para hacer notar al espectador que se debe ver tal objeto como la mera cosa que era antes de entrar en el mundo del arte.

creativa con respecto a las demás formas de hacer arte, pues por medio de estas se genera una construcción de significado.

La curaduría creativa está íntimamente entrelazada con el público en la medida que su objeto es que el tema o el sentido que haya escogido para la exposición sea aprehendido por el público que visita la exposición de modo tal que le permita una libre interpretación de la misma y no obstante lo guíe en el proceso. Buena parte de las exposiciones están diseñadas para que el público que las visita tenga un encuentro más cercano con el arte y la cultura. Esto sucede especialmente con las curadurías de los museos que atendiendo a la tarea de educar ponen en marcha proyectos que permitan a su público irse del museo con una idea global acerca de la exposición. En la medida que la curaduría dispone los medios de presentación de las obras, condiciona al público y genera las convenciones específicas para su acceso.

Bien se dijo en la sección de los sistemas del mundo del arte que una investigación en la historia del mundo del arte nos permitía ubicar a las obras de arte y a su vez ubicar sus marcos para la presentación. Paul O' Neil (2005) señala buena parte de su aparición como tema en la crítica en los años 60. Esta nueva crítica iba más allá de la discusión acerca de los artistas y del objeto del arte, incluía el tema de la curaduría y el rol jugado por el curador en las exhibiciones. Y la ascendencia del gesto curatorial en los años 90 empezó también a establecer a la curaduría como un nexo potencial para la discusión, la crítica y el debate (Cf. O' Neil, 2007; 13).

Señala Hans Ulrich Obrist que “una de sus exhibiciones favoritas, a saber, *Do It* (1993) fue una exposición co-curada con los artistas Christian Boltanski and Bertrand Lavier hace 21 años.¹¹ Fue inspirada por Marcel Duchamp quien envió instrucciones desde Argentina a su hermana para que ensamblara uno de sus *ready-mades*, en el trabajo de la música de cambio de John Cage y el trabajo de Yoko Ono. (Obrist H., 2014). La idea general de esta curaduría era mostrar que los formatos de exposición podrían hacerse más flexibles y abiertos, de tal suerte que los artistas invitados dejaron instrucciones de cómo ensamblar sus obras de arte o de recrearlas. Estos cuadernillos fueron traducidos a nueve idiomas inicialmente y circularon internacionalmente. La idea era que los museos que

¹¹ La entrevista que dio Obrist para *The Guardian* es del 2014, son de hecho ya 22 años desde *Do it*.

recibieran los libros construyeran las obras de arte del cuadernillo y al terminarlas enviaran a Obrist una documentación completa del resultado final del proyecto (incluso si ello implicaba traicionar las disposiciones del artista (Roca, 1996), añadiendo, además de eso otro conjunto de instrucciones, acción que permitiría que la exhibición nunca se detuviera, dándole al concepto de “Exhibición en progreso” un nuevo significado (Obrist H., 2015). Ante esta novedosa situación curatorial que incluye una interpretación de las instrucciones por parte de un público que no sólo es público sino también re-creador de la obra de arte. Ubicar un ejemplo como este y su tratamiento como empresa creativa a través de los medios de comunicación es un buen ejemplo de cómo la curaduría creativa se ha ido ubicando como una forma de hacer arte justamente dentro del mundo del arte.

La curaduría creativa es un hecho del mundo del arte. Y la consideración de su carácter artístico se fundamenta en una definición intuitiva del arte que por varias razones resulta ser la aproximación más comprensiva del fenómeno artístico en su totalidad. Los actos curatoriales son artísticos gracias a que su ejecución genera un acto de creación de significado que es en sí mismo un artefacto que se presenta a un público del mundo del arte, forjando una relación del público con la exhibición, en donde ésta le indica cómo comportarse, no sólo frente a las obras individuales, sino que lo incita a tomar una posición acerca del sentido de la exposición.

4. Conclusiones

La primera conclusión fundamental de este trabajo es la efectiva demostración de que el fenómeno artístico es un fenómeno institucional que se forja y vincula a nosotros como una práctica social. A partir de esta fuerte conclusión, podemos entonces asumir la existencia de un mundo del arte desde el cual se sabe y reconoce a cierto tipo de artefactos como artísticos, o en otras palabras, como obras de arte. Las “obras de arte” son tales en la medida que cumplen ciertas condiciones relacionales dentro del contexto del mundo del arte. De tal suerte, la obra de arte debe ser hecha por un artista, de quién vimos una concepción lo bastante amplia, i.e. de una persona que actúa con entendimiento en la creación de un artefacto del tipo de los que son presentados a un público del mundo del arte, en donde dicho “entendimiento” supone una noción básica de cómo se hace arte e incluso algún conocimiento histórico sobre el mismo.

Esta concepción del artista nos deja la posibilidad de que cualquiera que cumpla con las características mencionadas pueda crear una obra de arte y actuar como un artista. Debe decirse que esta es una consecuencia generada por el estado de cosas en el mundo del arte,

a saber, la posibilidad de que todo puede ser arte. La relación entre estos fenómenos (el estado de cosas en el mundo del arte y que cualquiera que cumpla con las características puede ser un artista) se da en la medida en que las condiciones para que algo sea una obra de arte no depende de las características estéticas de la obra, dejando de lado, por tanto, una noción de artista que estuviera anclada a la ejecución de reglas específicas. En otras palabras, el artista como ejecutor de reglas estrictas no es una condición necesaria.

Reconocer la práctica artística como una institución generadora de un contexto particular en el que confluyen distintos roles, permite una definición de la obra de arte desde un fundamento antropológico, que si bien es circular en la argumentación filosófica, deja un trecho amplio entre las definiciones para que podamos entender qué significa hacer arte y para que podamos reconocer y explicar de manera clara y eficiente la distinción ontológica entre meras cosas y obras de arte.

La condición del artefacto es necesaria dentro de la práctica artística en la medida que lo que reconocemos como arte son objetos hechos de una cierta manera. Si bien argumentativamente no se puede probar la necesidad de esta condición, sólo hemos de conceder el estatus de obras de arte a artefactos que estén hechos (creados, usados, seleccionados, entre otros actos) para ser presentados a un público del mundo del arte. La definición del *público* es una definición no circular dentro de la teoría, pero que cuando se pone en contexto, i.e. dentro del mundo del arte, es un público que está hasta un cierto punto preparado para comprender el artefacto artístico que le es presentado; el público del mundo de arte puede no entender la obra de arte, pero “sabe” que el objeto que le es presentado es una obra de arte; y en caso de no saberlo, bastarán unos cuantos llamados de atención por parte de los guías de la obra para comprender unas ciertas reglas o una explicación de un profesor para tomar un cierto tipo de conducta.

La ampliación de la definición de lo “artístico” está dada en virtud del reconocimiento del estado de cosas en que el mundo del arte está sumergido. Aceptar que la curaduría creativa está atravesada por actos artísticos supone reconocer que la sentencia de que todo puede ser arte es verdadera, y que se ha podido ubicar a la curaduría creativa dentro de las condiciones de la T.I.A.

La curaduría, como vimos, es susceptible de ser reconocida como un artefacto, creado, de lejos, para su presentación a un público del mundo del arte en tanto es creado por un individuo que o bien puede ser curador o artista; quien(es) por medio de acciones tales como *seleccionar*, *escenificar* y *relacionar*, crea(n) un nuevo objeto que no posee otra intención que mostrar su contenido a un público (de nuevo), del mundo del arte.

Los actos curatoriales pueden considerarse como actos artísticos en la medida que son la causa (junto con los otros actos: mediar y negociar) de un objeto que fomenta reflexión e interpretación en el público al que va dirigido.

La historia es un buen mecanismo por medio del cual podríamos dar cuenta de la ubicación de las obras de arte y de los sistemas del mundo del arte a lo largo del tiempo. La curaduría creativa ha sido un fenómeno que ha marcado de manera importante a la historia del arte y con ello al mundo del arte. Las exposiciones curadas creativamente son un hecho y la argumentación de su visión artística surge de su observación y comportamiento dentro del mundo del arte, el cual está rozando los límites de lo que puede ya siquiera sorprendernos como arte. La Teoría Institucional del Arte nos permite situar el nacimiento de una nueva forma de arte o al menos de una ampliada comprensión de los sucesos artísticos distintos a todos los precedentes por cuanto los actos implícitos en las prácticas artísticas tradicionales se hacen fundamentales y por demás visibles en la exposición.

5. Bibliografía

- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Beardsley, M. (1976). Is Art Essentially Institucional? En L. Aagaard- Mogensen, *Culture and Art* (págs. 194-209). Nueva Jersey: Atlantic Highlands.
- Bishop, C. (2011). ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur. *DENKEN PENSÉE THOUGHT No.7, Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios*, Traducción del inglés: Desiderio Navarro.
- Brenson, M. (Winter, 1998). The Curator's moment. *Art Journal, Vol. 57, No. 4* , 16-27.
- Carroll, N. (2002). *Philosophy of Art a contemporary introduction* . New York and London: Routledge: Taylor & Francis Group.
- Carroll, N. (1993). Historical Narratives and the Philosophy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts*, 313-326.
- Carroll, N. (2003). Identifying Art. En N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (págs. 75-100). Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS (VIRTUAL PUBLISHING).
- Danto, A. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy* , 571-584.
- Danto, A. (1997). *Después del Fin del Arte. El Arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Barcelona: Paidós.

- Danto, A. (2000). Art and meaning. En N. Carrol, *Theories of art today* (págs. 130-141). Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Danto, A. (2002). *La Transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Dickie, G. (1962). Is Psychology relevant to aesthetics? *The Philosophical Review*, 285-302.
- Dickie, G. (1984). *El círculo del Arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós Traducción de Sixto J. Castro, (2005).
- Dickie, G. (2000). The institutional theory of art. En N. Carroll, *Theories of art today* (págs. 93-108). Madison: The university of Wisconsin Press.
- Dickie, G. (2000). The Institutional Theory of Art. En N. Carrol, *Theories of art today* (págs. págs. 93-108). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Ennis, B., & Solemani, L. (29 de Julio de 2005). *GUGGENHEIM*. Recuperado el 13 de Abril de 2016, de GUGGENHEIM: <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2005/613-august-1-marina-abramovi-seven-easy-pieces>
- Feldman, J. D. (2006). Contact Points: Museum and the lost body problem . En E. Edwards, C. Gosden, & R. Phillips, *Sensible Objects. Colonialism, Museums and the material Culture* (págs. 245-267). Oxford: Berg Publishes. Werner- Greu Foundation for Anthropological Research .
- Foster, H., Bois, Y.-A., Krauss, & Buchloh, B. H. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gombrich, E. (2015). Recuperado el 04 de 10 de 2015, de <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>
- Gombrich, E. H. (2011). *La Historia del Arte*. China: Paidhon Press Limited.
- González, B. (2001). Documento de referencia dirigido a los ponentes. En M. N. Ministerio de Cultura, *Memorias de los coloquios Nacionales. La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. (págs. 233-246). Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia.
- González, B. (2008). El museo del triple carácter: un testimonio. En D. Arango, J. Domínguez, & C. Fernández, *El Museo y la validación del arte* (págs. 287-301). Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia; Facultad de Artes, Instituto de Filosofía.

- Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (2005). *Thinking About Exhibitions*. London: Rouldege.
- Groys, B. (2006). Multiple Authorship. En C. M. The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials, *Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.)* (págs. 93-99). Cambridge, Mass: MIT Press.
- Gutinsky, G. (2013). Auto-determinación y discernimiento: el curador como co-productor y su rol en la configuración de significados. *Astrolabio Nueva época: Revista digital del centro de investigaciones y estudios sobre cultura y sociedad No. 10*, págs. 375-388.
- Heinrich, N., & Pollack, M. (2005). From Museum Curator to Exhibition Auteur. En R. G. Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions* (págs. 166-179). London: Routledge.
- Helguera, P. (2010). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. México D.F.: Tumbona Ediciones .
- Hemsley, E. (2009). A Defence of an Institutional Analysis of Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol. 6, No. 2*, 23-31.
- ICOM. (2006). *Código de deontología del ICOM para los Museos*. París: <http://www.museocolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/Codigo%20de%20Deontolog%C3%ADa%20del%20ICOM.pdf>.
- Kavanagh, G. (1990). *History Curatorship*. London : Leicester University Press Editor Susan Pearce.
- Levell, N. (2015). Lost Magic Kingdoms: The Metamorphosis of Ordinary Things. En C. Jeffery, *The Artist as Curator* (págs. 15-43). Bristol UK/ Chicago USA: Intellect.
- Lord, C. (Spring, 1987). Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 45, No. 3.* , 229-232.
- Martínez, A. T. (2008). Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte según Pierre Bourdieu. *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, 1-12.
- Minissale, G. (2015). Performing the Curator, Curating the Performer: Abramovic's Seven Easy Pieces. En C. Jeffery, *The Artist as Curator* (págs. 131-148). Bristol UK/Chicago USA : Intellect.
- Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia. (s.f.). Recuperado el 17 de Noviembre de 2012, de <http://www.museonacional.gov.co/elmuseoobjetivosyfunciones>

- Muñoz, Miguel Ángel. (s.f.). *Haraald Szeemann: mirar el arte en los museos duele*. Obtenido de Difusión Cultural UAM, Casa del tiempo: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/38_39_iv_dic_ene_2011/casa_d_el_tiempo_eIV_num38_39_47_50.pdf
- O' Neil, P. (2007). The Curatorial Turn: from Practice to Discourse. En J. Rugg, & M. (. Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (págs. 13-28). Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press.
- Obrist, H. U. (1997). *Hágalo usted : versión colombiana =do it .* Santa Fè de Bogotá Bogotá: Banco de la República/Biblioteca Luis ángel Arango; traducción Carmen Alvarado, María Inés Rodríguez.
- Obrist, H. U. (23 de March de 2014). Hans Ulrich Obrist: the art of curation. (S. Jeffries, & N. Groves, Entrevistadores)
- Obrist, H. U. (2015). *Independent Curators International*. Recuperado el 14 de 10 de 2015, de Independent Curators International: <http://curatorsintl.org/special-projects/do-it>
- Obrist, H.-U. (2009). *Breve Historia del Comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones.
- RAE. (2 de 10 de 2013). *Real Academia Española*. Recuperado el 2 de 10 de 2013, de Real Academia Española: <http://rae.es/rae.html>
- Restrepo Figueroa, J. D. (2009). *Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Colombia/ Red Nacional de Museos.
- Roca, J. (1996). "Curar el museo". Bogotá: Conferencia en el seminario El Mapa es el Territorio, organizado por el "Proyecto Tándem" y el "Archivo X" en el Planetario de Bogotá.
- Roca, J. (1999). Curaduría Crítica. *Columna de Arena*, disponible en <http://universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>.
- Roca, J. (2011). Bienalidades. *Cuartillas. Lugar a dudas No.1*, http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla_jose_roca.pdf.
- Roca, J. (2012). Notas sobre Curaduría autoral. En M. d. Cultura, *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de montaje para las artes visuales* (págs. 28-36). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sclafani, R. J. (1973). Art as a Social Institution: Dickie's New Definition. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 32, No. 1.*, 111-114.

- Staniszewski, M. A. (2010). The Construction of MOMA's visual culture through the history of its exhibitions. *The history of exhibitions: beyond the white cube ideology (second part) Course on Contemporary Art and Culture, at MACBA Auditorium, Octubre 18, 19 h.*
- Staniszewski, M. A. (2009). When Attitudes Become Form. *La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco (primera parte), Cursos de arte y cultura contemporáneos, Auditorio MACBA. Febrero 16, 19 h. .*
- Staniszewsky, M. A. (1998). *The Power of Display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge: The MIT Press.
- Stillinger, J. (1991). *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius.* New York: Oxford University Press.
- Suazo, Félix. (2007). Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica. En *I Coloquio. Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad* (págs. 23-28). Caracas: Intituto de las artes de la Imagen y el Espacio.
- Szeemann, H. (21 de Mayo de 2004). Entrevista a Harald Szeeman. (J. L. Marzo, Entrevistador)
- Szeemann, H. (2009). Oh dulce, oh santa exposición temática. *Fotocopioteca no. 14*, http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopioteca/14_jose_roca.pdf.
- Walton, K. (1977). Review of Art and the Aesthetic. *The Philosophical Review, Vol. 86, No.1, Enero*, 97-101.
- Ward, M. (2005). What's important about the history of Modern Art exhibitions? En R. Greenberg, B. Ferguson, & N. Sandy, *Thinking about exhibitions* (págs. 318-327). London: Roulledge.
- Weitz, M. (1956). The Role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15 no.1*, 27-35.
- Weitz, M. (1989). Art as an open concept. En D. George, *Aesthetics. A critical anthology.* New York: St.Martin's press.
- Wieand, J. (Summer, 1981). Can there Be an Institutional theory of art? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 39, No. 4. ,* 409-417.
- Ziff, P. (1953). The task of defining a Work of Art. En *Philosophical Review Vol.62 No.1* (págs. 58-78). Duke University Press.