

**EL DILEMA DE LA VALORACIÓN
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Inés Moreno

Inés Moreno

Universidad de la República, Uruguay

DOI: 10.36446/be.2021.54.221

El dilema de la valoración del arte contemporáneo

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la paradójica situación que se genera en las diferentes formas de evaluación del arte contemporáneo ante la ausencia de una teoría que fundamente los criterios orientadores. Junto con ello, se propone la hipótesis de que tanto el purismo estético como la defensa de la autonomía de la experiencia estética han conducido al agotamiento de los lenguajes artísticos en la segunda mitad del siglo XX. Finalmente, se presenta a la teoría emblemática que acompaña el arte contemporáneo –la teoría institucional de George Dickie– como un intento de explicación del arte que –sintomáticamente– carece de criterios para el reconocimiento de la apreciación del arte.

Palabras clave

Artes visuales; Purismo estético; Institucionalismo; George Dickie

The Dilemma of Evaluating Contemporary Art

Abstract

This paper presents the paradoxical situation that is generated in the different forms of evaluation of contemporary art, in the absence of a theory that supports the guiding criteria. Along with it, the proposed hypothesis is that both aesthetic purism and the defence of the autonomy of aesthetic experience have led to the exhaustion of artistic languages in the second half of the 20th century. Finally, the emblematic theory that accompanies contemporary art –George Dickie's institutional theory– is considered as an attempt to explain art that lacks –symptomatically– criteria for the recognition of the appreciation of art.

Keywords

Visual Arts; Aesthetic Purism; Institutionalism; George Dickie

Recibido: 18/06/20. Aprobado: 28/08/20.

Lo que me propongo presentar en este artículo, de un modo muy general, es la paradójica situación del arte denominado “contemporáneo” que, ante la ausencia de criterios de reconocimiento de lo que sea o no arte –y, por lo tanto, de una fundada teoría de la valoración– aún sigue utilizando los mismos mecanismos tradicionales de evaluación en concursos, exposiciones, bienales, premios nacionales y otras formas de selección. Sin embargo, los criterios que se usaban para valorar las obras en el pasado no pueden ser invocados en nuestros días, desde el momento que el arte contemporáneo ha roto con uno de los elementos que, con mayor o menor peso, siempre estuvieron presentes en las artes visuales y asociado al valor del arte: el elemento estético.

Mi hipótesis es que el discurso del *purismo* y la *autonomía* de la experiencia estética –junto con otros factores– condujo, en la segunda mitad del siglo XX, a un vaciamiento de las prácticas artísticas, sobre todo en el campo de las artes visuales, impulsadas, enriquecidas y estimuladas a lo largo de su historia por demandas sociales, políticas o religiosas sustanciales en la vida de los seres humanos. En oposición a estos formalismos, la teoría emblemática del arte contemporáneo –la teoría institucional de George Dickie– rechaza la existencia de todo criterio estético para el reconocimiento de las obras de arte y deja sin explicar, en consecuencia, un aspecto decisivo para la valoración del arte actual.

LA SITUACIÓN ANÓMALA DE LAS ARTES VISUALES

Actualmente, las artes visuales producen un gran desconcierto en el espectador que se acerque con la intención de comprender su sentido y su valor. Ni la detenida y perseverante contemplación de las obras, ni los paratextos explicativos que las acompañan, ni la opinión de los expertos y de la crítica especializada brindan respuestas satisfactorias. Nada explica por qué cualquier objeto común –un objeto manufacturado, fabricados en serie o de uso cotidiano– puede, eventualmente, ser considerado como una obra de arte. Menos aún se explica, fundadamente, cuál es la fuente de valor que permite determinar, en términos absolutos o comparativos, la calidad de esas obras, es decir, dar cuenta de por qué un objeto exhibido posee valor artístico y por qué su valor es mayor o menor respecto que el de otra obra cualquiera.¹

Abundan divertidos ejemplos de los malentendidos que ocasiona el arte contemporáneo. En 2015, una empleada de servicio del Museo Bolzano de Milán destruyó una obra de arte al limpiarla. Es que la obra *¿Dónde vamos a bailar esta noche?* –creada por Sara Goldschmied y Eleonora Chiari– consistía en un conjunto de botellas vacías y desechos de una fiesta, razón por la cual la sensata limpiadora creyó que su tarea, indiscutiblemente, era dejar el local aseado y procedió a tirar a la basura todo aquel conjunto de “desperdicios”.

Otro episodio, que tuvo gran difusión, sucedió a fines de 2019, cuando se conoció una nueva obra del artista italiano Maurizio Cattelan: una banana pegada a la pared con cinta adhesiva gris,

¹ El problema de la justificación de las valoraciones en el arte contemporáneo fue el tema central en mi libro *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (Moreno 2013).

titulada *Comediante*. La obra, vendida en 120.000 dólares, fue despegada de la pared por otro artista contemporáneo, David Datuna, quien luego de pelarla, se la llevó a la boca, afirmando su acción era una obra de arte performática llamada *Artista hambriento*.

La lista de malentendidos podría tornarse infinita, si pensamos que siempre habrá quien interprete los productos del arte contemporáneo como objetos banales, sustrayéndose a la imposición de considerarlos como obras de arte, ya que no median razones, sino procedimientos de decisión arbitraria. Esto es lo que ocurría con Testadura, un notorio filisteo para quien –como lo describía Arthur Danto (1964) – la *Cama* de Robert Rauschenberg no era más que una cama y no comprendía el sentido de colgarla en la pared de un museo de arte.

Podría creerse que el desconcierto del público actual es de la misma naturaleza que aquel que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, generaban las obras de los postimpresionistas o los pintores de vanguardia. Sin embargo, existen diferencias relevantes entre una y otra forma de rechazo. Aquellas obras no eran confundidas con objetos de uso común, excepto los *ready-mades* de Marcel Duchamp, que constituyen un caso aislado, curioso, interesante, pero completamente atípico y que corresponde analizar por separado. Más bien eran identificadas, en su momento, como obras de pintura, escultura o poesía que entraban en colisión con el buen gusto aceptado. Van Gogh le disgustaba, en efecto, al gran público conservador que juzgaba que su arte era *mala pintura*, pero nadie dudaba de que sus productos fueran cuadros. La cuestión se planteaba en términos de evaluación, no de denotación del concepto “obra de arte”. Hoy, en cambio, el problema de la teoría es dar cuenta de la referencia de este término, porque en particular dentro del campo

de las artes visuales se encuentra indefinidamente abierto: cualquier entidad puede, en principio, ser incluida en esa categoría.

Es necesario subrayar la diferencia entre la propuesta moderna y la contemporánea para escapar al malentendido –muchas veces usado como coartada por algunas tesis que acompañan el arte contemporáneo– que pretende explicar la incompreensión del público actual por las mismas causas que produjeron hace más de cien años el rechazo de las obras de artistas como Gauguin, Cézanne o Picasso. Un abismo tan grande separa ambos momentos que quizá la ruptura del arte contemporáneo con la historia de las artes visuales, a partir de la segunda mitad del siglo XX, sea la mayor brecha producida en su desarrollo, algo que Danto ha caracterizado como el fin de las narrativas o, mediante una expresión más dramática, como “el fin del arte”, producido con el advenimiento del arte pop (véase Danto 1997).

Las propuestas vanguardistas de comienzos del siglo XX incidieron en la gran apertura de la denotación del concepto “arte”, al integrar en esa categoría máscaras, fetiches, objetos manufacturados, formas decorativas, dibujos de niños o alienados, entre otras entidades que, hasta entonces, no poseían este estatuto. Con todo, pese a esta amplitud, el factor estético-visual seguía firmemente presente en el concepto, como lo había estado a lo largo de la historia. Los artistas modernos reconocían su pertenencia a una tradición milenaria y, aunque rompieran con el lenguaje académico y los cánones clásicos, se veían a sí mismos como continuadores de un pasado que, de un modo u otro, siempre los inspiraba.

Contrariamente, las artes visuales se caracterizan hoy por su completo desinterés respecto de lo estético-perceptivo. La emergencia del arte conceptual –con su exitosa e inmediata aceptación, que

contrasta con el escándalo del público frente a las primeras vanguardias– significó el abandono radical de este plano y su redirección hacia la idea (o concepto) que la obra encierra. En el arte contemporáneo, cuenta más aquello que puede ser traducible al discurso que el medio a través del cual se transmite la idea. La materialidad de la obra se vuelve secundaria y, fundamentalmente, una excusa para expresar posturas respecto de las más diversas cuestiones de interés social, antropológico o político. Este nuevo escenario ha dado lugar a producciones que poco y nada tienen que ver con las artes visuales tradicionales, lo cual resulta un notorio obstáculo para cualquier teoría que pretenda ofrecer una definición unificadora de los fenómenos artísticos, ya que difícilmente puedan subsumirse en una misma categoría objetos que responden a paradigmas a menudo incompatibles.

Todas estas anomalías imponen la necesidad de reflexionar sobre el problema del valor del arte en general y, más en particular, de las artes visuales desde una nueva perspectiva. Las distintas teorías del siglo XX han caído con frecuencia en el error de buscar una definición global, como si el arte mantuviera una unidad a través de la historia. No es mi intención repetir aquí esta estrategia argumentativa, ya que pienso que, antes de expedirse sobre si lo que hacen los artistas contemporáneos es arte o no es arte –como se plantea en muchos ámbitos– y presentar teorías más o menos elaboradas que justifiquen su valor, conviene analizar cómo y por qué se da la situación en el arte contemporáneo.

PURISMOS ESTÉTICOS Y TEORÍA INSTITUCIONAL

Una de las líneas causales que han llevado a la situación actual muy posiblemente se encuentre en el equívoco suscitado por algunas ideas del siglo XVIII, el “siglo del gusto”, para ponerlo en palabras de

George Dickie (1995), cuando de la mano del nuevo paradigma subjetivista emerge la estética como disciplina filosófica bajo la consigna de la *autonomía y especificidad* de la experiencia de la belleza y del arte.

La primera teoría que intenta dar cuenta sistemáticamente del fenómeno de la belleza y el arte en estos términos es formulada por Francis Hutcheson en su *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). En esta obra se postula la existencia de un “sentido interno” –facultad no cognoscitiva sino afectiva– que es capaz de experimentar un placer específico de carácter desinteresado ante los objetos bellos. Esta experiencia de la belleza ocurre con mayor frecuencia en los seres humanos que poseen “gusto”, es decir, que han desarrollado la capacidad de captar la belleza en aquellos objetos y obras de arte que exhiben “uniformidad en la variedad”.

Aunque Hutcheson no fue el primero en hablar de este tipo de experiencia, fue el primero en sistematizar, en una teoría estética, todas estas nociones emergentes del siglo XVIII y advertir las dificultades que enfrenta una concepción del arte que se apoya enteramente en el sentimiento y pretende, sin embargo, ofrecer criterios universales para determinar lo que es verdaderamente bello. En efecto, con el subjetivismo del siglo XVIII, hace su aparición la singularidad y autonomía de la experiencia de lo bello, definida como un sentimiento *sui generis* que responde tanto a la naturaleza como al arte. A partir de ese momento, la filosofía moderna intentará dar cuenta de la peculiaridad del arte, invocando la satisfacción y las propiedades estéticas específicas, conforme a una tesis que sería retomada por las vanguardias históricas y la estética filosófica a lo largo del siglo XX.

En el escenario de la filosofía del arte de la segunda mitad del siglo XX encontramos tres teorías paradigmáticas que, desde una marcada perspectiva esteticista, defendieron la perspectiva de la teoría de la “experiencia estética” y precipitaron, paradójicamente, la emergencia de la concepción opuesta, esto es, la teoría contextual-institucionalista. Estas tres teorías son: la teoría de la *experiencia y cualidades estéticas* de Monroe Beardsley (1958); la teoría de las *propiedades estéticas* de Frank Sibley (1959); la teoría de la *actitud estética y el desinterés* de Jerome Stolnitz (1961).

En síntesis, desde la convicción de la existencia de una peculiar y específica experiencia estética, desencadenada por la percepción de los objetos llamados obras de arte, estas tres teorías pusieron el acento en el placer, las cualidades estéticas, el gusto y el desinterés. Contra estas formas de esteticismo, reaccionaría el institucionalismo de Dickie, a comienzos de la década de 1970, negando la existencia de tales entidades y la posibilidad de hablar de ellas con sentido.

La estética de la primera mitad del siglo XX recogió la noción de una *esteticidad pura* y retornó, en consecuencia, a los conceptos ilustrados de placer estético, gusto y desinterés. Sin embargo, no prestó suficiente atención a las dificultades que ofrecen estas nociones como explicación de los fenómenos artísticos y no pudo escapar a los dilemas que ya se les habían planteados a los filósofos modernos.

Con las vanguardias del siglo XX, se reforzó la idea de que son los rasgos formales de la obra de arte, independientemente de cualquier significado o función que pudiera derivarse de referentes externos, lo que identifica al arte específicamente. Una breve afirmación, realizada por el pintor francés Maurice Denis en 1890, puede to-

marse como una expresión liminar del formalismo en pintura: “un cuadro, antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o alguna anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta con colores montados en un cierto orden” (Denis 1890). Del mismo modo, desde el formalismo musical de Eduard Hanslick hasta las tesis de Clement Greenberg, promoviendo el expresionismo abstracto como la manifestación más acabada de la pintura, la defensa de la autonomía del arte sería el común denominador de los purismos en todos los lenguajes artísticos.

Hacia fines del siglo XIX, Hanslick –para quien la belleza musical era completamente autosuficiente, autónoma y autotélica– sostenía que la especificidad del lenguaje musical no era provocar el deleite o el agrado –lo que Kant denominaba “placenteros juegos de sociedad”– ni residía en sus propiedades terapéuticas, en todo caso presentes solo como fenómenos secundarios. Konrad Fiedler traspuso los criterios de Hanslick a la pintura, dando lugar a la teoría de la visualidad pura. Desde su perspectiva, las obras pictóricas encerraban, en su estructura formal, la clave de su interpretación: realizadas por y para el ojo, no necesitaban ser referidas a los objetos representados en ellas para apreciarlas en su valor específico. En su defensa de la autonomía del ámbito artístico, Fiedler afirmaba que “tan solo cuando nos liberemos de la prevención de que el arte debe servir al cumplimiento de tareas prestadas de otros ámbitos vitales seremos capaces de seguir su vida interna” (Fiedler 1991: 262).

En 1913, Guillaume Apollinaire –teórico del cubismo– subrayó la distinción entre la belleza natural y artística al proclamar la independencia del arte respecto del estado afectivo de satisfacción común y corriente con el que se le pudiera confundir, desvirtuando su esencia verdadera:

La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que haya existido nunca. Ha planteado la cuestión de lo bello en sí.

Pretende imaginar lo bello liberado del deleite que causa el hombre en el hombre, y eso es algo a lo que ningún artista europeo se había atrevido nunca, desde el principio de los tiempos históricos. Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz. (Apollinaire 1994: 32-33)

Muchos artistas, en sus escritos programáticos, insistieron en que el error básico de los escritos sobre el arte consistía en utilizar como criterio de belleza la idea de placer, uno de los *contaminantes* de la apreciación artística en su pureza. Así, por ejemplo, el manifiesto suprematista de Kazimir Malevich, publicado en 1915, también defendía enfáticamente esta postura:

El suprematismo es el redescubrimiento del arte puro, el cual, a lo largo del tiempo había quedado oscurecido por una acumulación de “cosas”. Pienso que para los críticos y para el público la pintura de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etc., ha llegado a ser simplemente un *conglomerado* de cosas innúmeras, lo que oculta su verdadero valor, el sentimiento que la produjo. El virtuosismo de la representación objetiva es lo único que admiran. [...] Hoy el público sigue convencido de que el arte está condenado a desaparecer si abandona la imitación de la “tiernamente amada realidad”, y así ve con desánimo que el odiado elemento del sentimiento puro-la abstracción-avanza cada vez más. El arte ya no se preocupa de servir ni al Estado ni a la Religión, ni busca tampoco ilustrar la historia de las costumbres; ya no quiere tener nada que ver con el objeto como tal, y sabe que puede existir en sí y para sí, sin las cosas. (Malevich 2007: 78)

El enigmático *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) de Malevich intentaba expresar –desde lo que bien podría considerarse como un conceptualismo *avant la lettre*– la inobjetividad del arte. En su carácter ostensiblemente no representativo, la pintura no está vacía de sentido, sino cargada del sentido nuevo del arte, que es su autosuficiencia como obra y su emancipación respecto de los posibles contenidos a los que pueda ser asociado.

En los manifiestos neoplasticistas de Piet Mondrian y Theo van Doesburg, presentados en la revista *De Stijl*, se proclama un nuevo sentido estético moderno, una nueva *plástica* cuyo verdadero significado no comprende el gran público y el artista de vanguardia deberá explicar:

La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de ese público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro. (Van Doesburg *et al.* [1917] (2003): 32).

La misión pedagógica de los escritos de los productores del arte, sin intermediarios, es uno de los rasgos característicos del arte moderno. Es interesante observar que se trata de un fenómeno absolutamente nuevo: por primera vez, las obras de arte no son “comprendidas” de inmediato por los espectadores, sino explicadas por los artistas mismos.

En la segunda mitad del siglo XX, trasladado el centro del arte de París a Nueva York, el formalismo fue el principal sostén teórico del expresionismo abstracto. En su ensayo “Modernist Painting” (1960), Greenberg realizó una enérgica defensa de la autonomía y la especificidad de lo estético, interpretando la historia de la pintura como un proceso de autodepuración creciente, que se inicia con el impresionismo y llega a su apogeo con la abstracción norteamericana:

El arte realista, ilusionista, ha disimulado el medio, usando el arte para ocultar el arte. El modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la figura del soporte, las propiedades del pigmento– fueron tratados por los antiguos maestros como factores negativos que podrían ser reconocidos solo implícita o indirectamente. El modernismo llega a ver estas mismas limitaciones como factores positivos que han de ser reconocidas abiertamente. Las pinturas de Manet se convierten en las primeras pinturas modernistas en virtud de la franqueza con la cual declaraban las superficies sobre las que estaban pintadas. (Greenberg 1960: 6)

En las décadas siguiente, las tendencias más importantes de la estética analítica se embarcaron en la ardua tarea de encontrar un concepto unificador del arte. El error, como ha señalado Paolo D’Angelo, fue pretender proporcionar una definición en términos de propiedades universalmente válidas:

La estética analítica ha estado dominada por más de cincuenta años por el problema de la definición de arte, pero todo el trabajo realizado en este la dirección parece haber llegado a un callejón sin salida. Una mera definición clasificatoria de la obra de arte es imposible, dado que, en un sen-

tido puramente clasificatorio, cualquier objeto producido por las manos humanas puede considerarse una obra de arte y cualquier diferenciación adicional reintroduciría una evaluación. (D'Angelo 2013: 1)

Llegados a este punto, se nos plantea la encrucijada de tener que elegir entre dos modalidades de explicación del fenómeno artístico, que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

1. Los esteticismos del siglo XX aplican al arte lo que el pensamiento del siglo XVIII sostenía sobre la belleza en general, defendiendo la autonomía y la pureza estéticas sobre la base de reconocer una experiencia específica. Todos ellos, de un modo u otro, utilizan categorías heredadas de la filosofía moderna, como el gusto y el desinterés, y postulan propiedades de validez universal, con prescindencia de las transformaciones que las obras de arte y su valoración han sufrido a lo largo de la historia. Esta concepción esencialista es explicable en los filósofos de la Ilustración por la vigencia de los cánones neoclásicos, pero no se justifica en una época como la nuestra, que pretende haber roto con los paradigmas estéticos de la modernidad.

2. En explícita oposición a estos esteticismos, surge la postura contextualista-institucionalista, que sostiene que arte es simplemente todo aquello que por convención es denominado así en un determinado marco socio-cultural. Un objeto podrá ser considerado artístico si la institución decide clasificarlo de ese modo, con independencia de sus rasgos perceptibles. Sin duda, una de las formulaciones más completas de esta tesis es proporcionada por la teoría institucional de Dickie, que niega la existencia de cosas tales como las cualidades estéticas, al igual que la idea del desinterés como actitud adecuada para la apreciación del arte. Esta teoría debe su éxito

básicamente a dos razones: por un lado, el oponerse a los argumentos muy poco sólidos del purismo estético y, por otro, el adecuarse a la perfección a la anómala situación del arte contemporáneo: si cualquier objeto puede ser una obra de arte, esto es porque no existe ninguna propiedad específica y su reconocimiento como solo como tal descansa en una convención totalmente circunstancial.

Entiendo que ambas explicaciones son insuficientes. Cualquiera de las dos alternativas conduce, inevitablemente, a un punto muerto. La primera, porque incurre en la evidente circularidad de fundar la existencia de propiedades estéticas en un sentimiento y este, a su vez, en la hipotética existencia de dichas propiedades. Además, esta concepción se muestra extremadamente débil a raíz de su carácter ahistórico: postula cualidades estéticas universalmente válidas, pero no ofrece respuestas convincentes al fenómeno de la pluralidad de objetos artísticos y criterios de apreciación en distintas épocas y culturas.

La segunda opción, el institucionalismo, es insuficiente porque, si bien sirve para describir en forma adecuada las artes visuales del presente, no puede explicar el fenómeno de su desarrollo histórico, ni fundamentar el valor de las obras y exponer los parámetros por los cuales unas son juzgadas superiores a otras. Se trata, por otra parte, de una teoría que se autoinvalida: si el arte carece de especificidad y no hay ningún criterio de reconocimiento más que la situación de hecho que se da en los diferentes contextos socio-culturales, entonces no existe ningún objeto que pueda singularizarse con sentido como arte y cualquier teoría que pretenda describir su naturaleza se vuelve, ella misma, un sinsentido.

LA VALORACIÓN DEL ARTE EN LOS ESCRITOS DE DICKIE

La búsqueda de legitimación del arte contemporáneo que representa la teoría institucional de Dickie no es aceptable desde el momento en que declara abiertamente que no existe otro criterio fuera de la decisión arbitraria de los agentes del llamado “mundo del arte”. Esto es, precisamente, lo que hace de esta teoría la más adecuada para explicar la situación del arte contemporáneo y, de hecho, su inspiración obedece a las propuestas artísticas en boga, aunque bajo una justificación que no es explícita, por ser una definición formulada en términos puramente de poder.

La analogía que utiliza Dickie para ilustrar su tesis es particularmente reveladora de los problemas, las contradicciones y confusiones que su teoría del arte deja planteadas. Para Dickie, conferir el *estatus* de obra de arte a un objeto dada es como lo que hace un monarca cuando otorga a alguien el título de caballero, sin necesidad alguna de exhibir razones, es decir, de justificar el nombramiento:

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

Si no hay necesidad de explicar con fundamentos el reconocimiento del arte, y no existen criterios preestablecidos para ello, entonces tampoco están disponibles las razones de su evaluación o aprecia-

ción en términos de buen o mal arte. El conferimiento en cuestión puede ir acompañado de buenas razones,² pero también puede ocurrir que no, de manera que ellas no forman parte de las condiciones necesarias, ni mucho menos suficientes:

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

Es sorprendente que Dickie no considere la historicidad de las buenas y malas razones en la evaluación del arte, toda vez que estas razones, como tales, solo pueden ser discernidas a través de la historia de su debate. Para Dickie, el conferimiento se asimila a la imposición que se observa en otras prácticas sociales, aun cuando en el capítulo primero de *Art and Value* niegue el carácter de ejercicio autoritario de poder a la institución arte:

Me parece que la práctica institucional de la producción del arte es muy diferente de las prácticas institucionales que involucran la autoridad tales como los fallos de las decisiones judiciales; escritos y llenado de prescripciones, adjudicación de grados y cosas por el estilo. No me parece que produci-

² Véase la discusión entre Richard Wolheim y George Dickie, donde el primero señala el dilema del Institucionalismo por no contar con *buenas razones* para el reconocimiento del arte (Wolheim 1980).

do arte los artistas ejerzan la autoridad, ellos hacen algo que han aprendido cómo hacer. (Dickie 2001: 8)

A lo largo de este pasaje, no resulta claro en qué se diferencian el rey que confiere el título de caballero y el juez que dictamina en una causa. Por otra parte, si Dickie quería evitar el reconocimiento de imposición arbitraria a los representantes del mundo del arte, el símil más conveniente hubiera sido precisamente el del juez –de quien toma, sin embargo, distancia– y no el del rey, que le parece una analogía más adecuada.

El siguiente argumento de Dickie –contra la supuesta necesidad de ofrecer buenas razones para conferir a un objeto el estatus de obra de arte– es también muy débil:

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

El núcleo problemático con el que inevitablemente tropezamos en la perspectiva institucionalista es el de la valoración del arte. Dickie apela a la distinción entre un nivel clasificatorio y otro evaluativo,

cuando afirma que conferir a un objeto el estatus de obra de arte no lo convierte en una obra de arte valiosa, ya que de lo contrario no existirían las obras de arte malas. Al depender solo de un conferimiento arbitrario, el ser una obra de arte resulta completamente independiente del valor, aun cuando la adjudicación de tal título necesita de buenas razones:

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

La afirmación resulta interesante para un análisis estrictamente lógico del lenguaje y sus posibles contradicciones posibles. Sin embargo, un abordaje filosófico debería poder dar cuenta de la singular relación entre definición y valoración del arte, tanto como de la peculiaridad de que la práctica artística sea una actividad que a menudo se considera valiosa en sí misma, con independencia del valor desigual de sus productos, como afirma el propio Dickie. Es difícil, por lo tanto, desde una perspectiva institucionalista, descubrir qué criterios se utilizarían para cualquier forma de apreciación artística, pese a que toda teoría sobre la naturaleza del arte supone, implícita o explícitamente, criterios evaluativos.

Si en el mundo del arte contemporáneo no existen estándares definitorios, si no se pondera ya una dirección como mejor que otra, a la manera en que lo hacían las corrientes vanguardistas a principios del siglo XX, ya que han desaparecido las narrativas artísticas, tam-

poco se puede contar hoy con la existencia de criterios que fundamenten el valor que se atribuye a las obras y, más generalmente, al arte mismo como institución. ¿Cómo es posible, entonces que siga vigente –y con más vigor que nunca– la práctica valorativa tradicional ante la ausencia de cualquier marco normativo? En la medida en que una valoración debe apoyarse en argumentos, la teoría se vuelve indispensable a la hora de evaluar. Las concepciones que legitiman el arte contemporáneo no ofrecen, sin embargo, una respuesta satisfactoria a este problema.

La valoración del arte ha estado siempre estrechamente vinculada a su definición. Una nueva perspectiva sobre los criterios que definen al arte, por lo tanto, tendrá necesariamente una incidencia inmediata sobre los criterios valorativos. La cuestión de la evaluación, con todo, no ha sido suficientemente tratada en la teoría institucional. Se podría decir incluso que ha sido soslayada de manera sistemática en ella. En los textos de Dickie, el problema ha quedado prácticamente excluido. Aunque desde el título obras como *Evaluating Art* y *Art and Value*, parecen destinadas a abordar estas cuestiones, lo cierto es que se dedican a la crítica de otras teorías y esgrimen, una y otra vez, el argumento de la necesidad de separar el uso evaluativo del uso clasificatorio o descriptivo del término “arte”, sin examinar nunca el mecanismo mediante el cual se establecen los criterios para definir el valor de las obras.

La definición del arte en términos de conferimiento de un estatus constituye el obstáculo principal para postular un criterio de evaluación. Esta carencia es, al mismo tiempo, lo que optimiza el rendimiento de la teoría de institucionalista en el campo del arte contemporáneo. Un arte que es casi exclusivamente conceptual escapa, por un lado, al compromiso con la calidad estética, pero también escapa, por el otro, al compromiso con el rigor conceptual, porque,

aunque transmita primordialmente significados y propuestas de orden teórico, se lo sigue reconociendo como arte y, por consiguiente, no se le exige lo mismo que a un discurso genuinamente conceptual, científico o filosófico. Por este camino, la obra de arte se vuelve un objeto inimputable, que se sustrae a todo examen crítico desde el momento que no hay expectativas *a priori* respecto de lo que deba ser. En nombre de la pluralidad irrestricta instalada en el mundo del arte, siempre se encontrará una coartada que lo justifique como obra de arte y le permita presentarse como “candidato a la apreciación”, como dice Dickie (1969: 252; 1974: 34; 2001: 53; 2005: 18 y *passim*).

Las teorías del arte contextualistas y procedimentalistas tienen consecuencias serias para la elaboración de criterios evaluativos. La supresión de todo marco estético-formal, junto con la separación radical entre la valoración y que se considera como arte en un sentido puramente descriptivo, vuelve inviable la búsqueda de reglas que orienten la asignación de valor.

Si se aceptara el relativismo total, quizá todo cerraría bien para estas concepciones contextualistas y procedimentalistas. Pero, lejos de eso, las prácticas artísticas contemporáneas replican, llamativamente, las formas más tradicionales de valoración. La contradicción entre la perspectiva teórica del institucionalismo sobre la definición del arte y los procedimientos prácticos de evaluación que predominan en el ámbito del arte contemporáneo se vuelve evidente.

El problema está en las premisas mismas de las que parte Dickie. Una teoría institucional no puede responder a la pregunta por los criterios evaluativos porque, si arte es todo aquello que la institución define como tal a partir de una decisión, la valoración simplemente cae en la órbita de una respuesta individual, librada a las

reacciones de cada subjetividad. Frente a la asignación de valor, la postura de un institucionalista consecuente debería ser la de un relativismo radical. Este relativismo, sin embargo, no es el que se proclama en la actual escena del arte, donde se sigue acudiendo a procedimientos tradicionales de evaluación mediante jurados, críticos y otras agentes que pretenden garantizar la objetividad en sus decisiones.

VALOR Y FUNCIÓN DEL ARTE

A lo largo del siglo XX, como hemos visto, la perspectiva teórica de los esteticismos fue reemplazada por el desarrollo de las concepciones contextualistas y procedimentalistas, de las que el institucionalismo de Dickie representa acaso la forma más extendida actualmente en el campo de las artes visuales.

La emergencia del institucionalismo –que reconoce su inspiración en Arthur Danto– ha estado ligada, en gran medida, al análisis de fenómenos atípicos y marginales de las artes visuales, como los *ready-mades*, las *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol o el arte conceptual. Aunque con el tiempo prácticas semejantes se hayan transformado en la tendencia predominante en la escena contemporánea, no dejan de constituir excepciones en la larga historia de las artes visuales. Como sostiene Noël Carroll, “la teoría institucional de George Dickie presupone que Dadá es una forma central de la práctica artística” (1994: 15).

En la misma línea, Nick Zangwill escribe:

Si las teorías estéticas apelan al placer, pueden proporcionar, o pueden conjugarse fácilmente con una explicación particularmente persuasiva de la apariencia del valor de las obras de

arte y de nuestras actividades artísticas. Por lo tanto, las teorías estéticas del arte nos dan una explicación racional de la gran mayoría del arte y de las actividades artísticas de todo el mundo en los últimos milenios. Esto es seguramente más importante que no poder o no incluir un puñado de obras experimentales hechas en Nueva York en la década de 1960. (Zangwill 2006: 90)

También Denis Dutton este interés por las obras excepcionales como una paradoja de la estética contemporánea:

Por un lado, académicos y teóricos tienen acceso, más que nunca, a bibliotecas, museos, internet –y de primera mano a través de viajes– a una perspectiva más amplia sobre la creación artística a través de las culturas y a través de la historia. Podemos estudiar y disfrutar de esculturas y pinturas del Paleolítico, música de todas partes, artes plásticas y rituales de todo el mundo, literaturas y artes visuales de cada nación, del pasado y del presente. Frente a esta gloriosa disponibilidad, es extraño que la especulación filosófica sobre el arte se haya inclinado hacia un análisis interminable de una clase infinitesimal de casos, destacando los *ready-mades* de Duchamp o los objetos de prueba límite, como las fotografías apropiadas de Sherrie Levine y los 4’ 33” de John Cage. (Dutton 2009: 50)

La presuposición que subyace a esto es que el mundo del arte será comprendido una vez que se logren explicar los casos más marginales o difíciles. Pero, como agrega Dutton, esta esperanza ha llevado a la estética en una dirección equivocada:

A los abogados les gusta decir que los casos difíciles hacen mala ley –afirma– y un peligro análogo amenaza el análisis filosófico. Si desea comprender la naturaleza esencial del asesinato, no comience con una discusión de algo tan com-

plicado o emocionalmente cargado, como el suicidio asistido o el aborto o la pena de muerte. (Dutton 2009: 50)

El empeño en explicar los casos más atípicos ha dejado ciertamente a la estética sin una teoría que explique su interés en el arte como un conjunto de actividades, experiencias o productos comprometidos con la vida humana. Podremos aceptar o no la tesis naturalista-evolucionista de Dutton, que defiende la idea de la existencia de patrones de comportamiento humano que explican fenómenos tales como el producir, experimentar y evaluar obras de arte. Lo que considero indiscutible es que se debe tender a una mirada más atenta a lo que ha sido la larga historia de la creación de imágenes, sonidos, narraciones y todo lo que hoy llamamos “arte”.

Es curioso el curso paradójico que ha seguido la estética: la especificidad del sentimiento de lo bello en el siglo XVIII asignó al placer desinteresado un tipo de respuesta *sui generis* del arte, captable únicamente mediante capacidades perceptivas. En el mundo contemporáneo, como hemos mostrado, la posibilidad de reconocimiento perceptual del arte termina por perderse y, al volverse puramente conceptual, la obra puede confundirse con cualquier objeto vulgar. Al término de este proceso, la teoría no ha encontrado más que la explicación institucionalista para legitimar las prácticas artísticas vigentes, lo que acarrea serias dificultades para la asignación de valor.

El arte tiene una historia de objetivos diversos. Decir que hubo evolución, sin embargo, es darle unidad a algo que se caracteriza por la ruptura y que comienza con el desarrollo de nuestra capacidad de producir estas cosas que, en un comienzo, no fueron vividas como “arte”. En un extremo de la evolución humana tenemos representaciones muy realistas, orientadas a garantizar la supervivencia. Esas

imágenes estaban asociadas a la religión y tenían una función pedagógica de entrenar en la caza. En el otro extremo, nos encontramos con un arte que se ha ido despojando gradualmente de toda referencia hasta eliminar, en nuestro tiempo, incluso el elemento estético.

La discusión filosófica contemporánea tiende a soslayar esta cuestión y concentrar su esfuerzo en explicar la continuidad, sin tener en cuenta que no existen estructuras esenciales que formen parte de un núcleo duro y permanente, sino un proceso ininterrumpido de transformaciones. La filosofía moderna creó la ilusión de un valor estético autónomo y transhistórico –tanto para la belleza como para el arte– del que todavía la teoría del arte no logra desembarazarse. La tarea de revisar esos orígenes resulta imprescindible para modificar la perspectiva dominante.

REFERENCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume (1994), *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, trad. de Lydia Vázquez, epílogo de Valeriano Bozal (Madrid: Visor, col. La balsa de la medusa).
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Nueva York: Harcourt, Brace and World).
- CARROLL, Noël (1994), “Identifying Art”, en Yanal (1994: 3-38).
- DANTO, Arthur (1964), “The Art World”, *Journal of Philosophy*, 61, 19: 571-587.
- ____ (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press)
- DENIS, Maurice (1890), “Définition du Néo-traditionalisme”, *Art et critique*, 66, 30 Aout.
- DICKIE, George (1969), “Defining Art”, *The American Philosophical Quarterly*, 6, 3: 253-256.
- ____ (1974), *Art and the Aesthetic* (Ithaca, NY: Cornell University Press)

- ____ (1988), *Evaluating Art* (Filadelfia: Temple University Press).
- ____ (1995), *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press).
- ____ (2001), *Art and Value* (Malden, Massachusetts: Blackwell).
- ____ (2005), *El círculo del arte*, trad. de Sixto J. Castro (Barcelona: Paidós).
- DUTTON, Denis (2009), *The Art Instinct* (Nueva York: Bloomsbury Press).
- FIEDLER, Konrad (1991), *Escritos sobre arte*, trad. de Vicente Romano (Madrid: Visor).
- FRASCINA, Francis y HARRISON, Charles, eds. (1987), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology* (Nueva York; Westview Press).
- GREENBERG, Clement (1960), “Modernist Painting”, en Francina y Harrison (1987: 5-10).
- MALEVICH Kazimir (2007), *El mundo no objetivo*, trad. de Juan Pablo Larreta Zulategui (Sevilla: Doble J).
- MORENO, Inés (2013), *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo* (Montevideo: UDELAR).
- ROMERO, Alicia (2003), “Fuentes y Documentos para el Estudio de los Movimientos Artísticos de Vanguardia”, disponible en <http://www.deartesy pasiones.com.ar>
- SIBLEY, Frank (1959), “A Contemporary Theory of Aesthetic Qualities: Aesthetic Concepts”, *The Philosophical Review*, 68, 4: 421-450.
- STOLNITZ, Jerome (1961), “Some Questions Concerning Aesthetics Perception”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, 1: 69-87.
- VAN DOESBURG *et al.* [1917] (2003), “Manifiestos de *De Stijl*. 1917-1921. Prefacio I”, trad. de Alicia Romero, en Romero (2003: 32-34).
- WOLHEIM, Richard (1980), *Arts and Its Objects* (Cambridge University Press)
- YANAL, Robert J. (1994), *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie’s Philosophy* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press).
- ZANGWILL, Nick (2006) “The Unimportance of the Avantgarde”, *Journal of the Faculty of Letters*, 31: 85-90.