



Universidad de Valladolid



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS AVANZADOS EN FILOSOFÍA

PRESENTACIÓN CRÍTICA DE LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE DE GEORGE DICKIE

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Alumno: Mario Blanco Tascón

Director del trabajo: Sixto J. Castro Rodríguez

Departamento de Filosofía
Área de Estética y Teoría de las Artes

Índice

Introducción	1
- Objetivos y estado de la cuestión	1
- Justificación: la necesidad de la definición	3
Nota preliminar	7
Capítulo I: <i>Un marco de referencia</i>	9
- Antecedentes históricos	9
- Antecedentes metodológicos	19
- Conclusiones y críticas	23
Capítulo II: <i>Primeras versiones de la Teoría Institucional</i>	27
- Artefactualidad conferida	29
- El estatus de candidato para la apreciación	36
- Conclusiones y críticas	47
Capítulo III: <i>El círculo del arte</i>	55
- Artefactualidad como uso	56
- Práctica institucionalizada	61
- La naturaleza circular del arte	70
Conclusiones generales y críticas propias	77
Bibliografía	79

Introducción

Objetivos y estado de la cuestión

El objetivo fundamental que persigue esta investigación consiste en la profundización de una de las teorías estéticas más controvertidas de los últimos decenios: la Teoría Institucional del Arte¹, tal y como esta ha sido formulada y desarrollada por el filósofo estadounidense George Dickie. Esta teoría ha generado desde su surgimiento un fuerte debate dentro del ámbito académico, dándose la circunstancia (tremendamente nociva para el pensamiento filosófico) de que muchos son los pensadores que de entrada la rechazan sin apenas conocer unas pocas pinceladas acerca de ella. Ciertamente se trata de una teoría que carece de ese éxtasis propio del discurso estético, ante el cual uno no puede dejar de sentir henchido su espíritu. En contraposición, nada emocionalmente elevado cabe encontrarse dentro de la Teoría Institucional, lo que propicia el que no siempre resulta sencillo evitar el pensamiento de que en realidad Dickie odia el arte. Su tratamiento resulta tan austero que, en no pocas ocasiones, su lectura resulta excesivamente pesada. Pero justamente ahí radica la originalidad de la propuesta dickieana.

De marcado carácter analítico, la Teoría Institucional inaugura, a nuestro modo de ver, una nueva forma de abordar el análisis del fenómeno artístico. En primer lugar, porque se aproxima a la obra de arte teniendo en cuenta su artefactualidad, en vez de ahondar en mareas metafísicas como hacen otras teorías estéticas. En segundo lugar, porque pone el acento en la faceta sociológica de la realidad artística, esto es, porque sitúa el foco de atención ya no en el interior de la obra de arte sino en su exterior, en las condiciones de posibilidad reales que permiten su existencia. Y por último, porque dentro de la amplísima gama de colores que supone la absoluta diversidad de teorías estéticas tomadas en conjunto, la Teoría Institucional puede considerarse como punto de articulación entre el discurso estético y el político, es decir, como una toma de conciencia del papel que juega el arte en los continuos procesos de cambio social.

No obstante, sería errado ofrecer aquí una visión exclusivamente sociológica de esta teoría. Cuando Dickie dé su definición de obra de arte lo hará con la convicción de estar ofreciendo una definición ontológica de esta noción. De tal modo que, a nuestro juicio, resultaría tremendamente desafortunado hacer pasar los planteamientos de Dickie al modo de teorizaciones sociológicas y nada más –cosa que, no sin cierta malicia, se ha hecho en numerosas ocasiones con el fin de criticar y menospreciar su teoría. La raigambre filosófica de su teoría resulta clara, si uno se toma la molestia de ir más allá de las escuetas y polémicas definiciones que el tiempo ha hecho famosas dentro del ámbito de la discusión académica. Sacadas de todo contexto, estas pierden su fuerza filosófica, pues ni por su forma ni por su contenido resultan semejantes a las definiciones a las que nos tienen acostumbrados los filósofos continentales. Mas las bases en que se sustentan, la argumentación que las cohesionan y las conclusiones que se alcanzan a partir de ellas resultan de una indudable

¹ A la que en ocasiones nos referiremos aquí por sus siglas en inglés “I.T.A.” (*Institutional Theory of Art*).

naturaleza filosófica. Consiguientemente, nuestro trabajo en este escrito consistirá en el análisis de todo ese corpus filosófico que los detractores de la Teoría Institucional generalmente han omitido en sus críticas.

No obstante, cabe señalar que no todas las críticas se han lanzado con este aire deliberadamente malicioso, sino que muchas de ellas conservan la actitud rigurosa y dialogante que exige el debate académico. Y a ellas Dickie ha procurado dar respuesta a través de diversas modificaciones en la formulación de la teoría. Algunas de estas modificaciones se limitan a ser cambios en su superficie y tienen que ver mayoritariamente con la elección y el uso de un término frente a otros muchos sinónimos; mas otras resultan ser cambios más radicales que apuntan al fondo formal de la teoría. En este sentido resulta de gran relevancia la modificación que realizó en su obra *El círculo del arte*, publicada originalmente en inglés en el año 1997, en la cual Dickie presentó una Teoría Institucional completamente remodelada, desembarazada de algunas de las nociones más problemáticas de las versiones anteriores.

En este trabajo, por lo tanto, intentaremos profundizar en las causas que llevaron a Dickie a realizar ese gran cambio y expondremos cuáles fueron las consecuencias que trajo consigo. Haremos explícitas además las bases filosóficas sobre las que se apoya su teoría, tanto en la etapa previa a la redacción de *El círculo del arte* como después de ella, y estudiaremos cómo las críticas provenientes de otros pensadores contribuyeron al afinamiento de las líneas principales de la teoría, ayudando a conservar los elementos esenciales y a prescindir de aquellos otros de carácter superfluo. Estos serán los objetivos fundamentales que perseguirá nuestra investigación. Que logremos alcanzarlos tan solo competará al lector determinarlo.

Por último, antes de dar por finalizada esta breve introducción, añadiremos una escueta nota acerca de las fuentes bibliográficas consultadas para la realización de este trabajo. Siendo el objeto de estudio de esta investigación una teoría determinada de un pensador en concreto hemos considerado conveniente acudir primeramente a los textos producidos por este y, solo posteriormente, acometer la lectura de aquellos otros trabajos escritos por otros autores que de alguna u otra manera traten la cuestión de la institución en el arte. Conviene advertir que, como acostumbra a suceder en el ámbito de la reflexión filosófica, si bien en un inicio podría pensarse que esta cuestión está claramente acotada a una pequeña parcela dentro de la estética, lo cierto es que aquí y allá, en las más diversas obras de los más diversos filósofos, la cuestión de la naturaleza institucional del arte se hace presente tanto de manera explícita como subrepticamente. Debido a ello, habría resultado posible agrandar la bibliografía de manera sustancial en caso de haberlo considerado oportuno. Mas tras una evaluación de los fines perseguidos con esta investigación, así como de las fuerzas con las que contamos para la realización de esta tarea, hemos creído más conveniente ceñirnos a aquellos textos en los que la cuestión de la naturaleza institucional del arte ocupe un lugar central de la temática. Por lo que respecta a las traducciones, en nuestra investigación hemos preferido acudir a los originales en inglés, si bien es cierto que en ocasiones se han consultado algunas de las traducciones al castellano. Esta decisión se basa en los ideales de fidelidad, rigurosidad y objetividad que hemos procurado mantener a lo largo de nuestra inmersión en los planteamientos de Dickie. Objetivo fundamental de este trabajo es ofrecer al lector una perspectiva general de la Teoría Institucional, y para ello hemos creído necesario contar con un cuerpo sólido de fuentes bibliográficas primarias y directas.

Justificación: la necesidad de la definición

Antes de zambullirnos de lleno en la teoría que nos ocupa, quizás sea aconsejable tomar distancia respecto de ella y preguntarnos por la pertinencia de la misma. El objetivo fundamental de la I.T.A., y así nos lo hace saber su autor en numerosas ocasiones, es aportar una definición sólida, estable y neutral de la noción de obra de arte. En esta inquietud Dickie no se aleja absolutamente en nada respecto del posicionamiento inicial de otros muchos filósofos analíticos contemporáneos, tales como Arthur Danto, Stephen Davies, Monroe Beardsley, Jerrold Levinson, Nelson Goodman, etc. A pesar de las diferencias sustanciales que pueden encontrarse entre sus teorías estéticas, todos ellos inician su teorización en una cuestión común: ¿qué es el arte?, o dicho de otro modo, ¿qué es lo que convierte en arte a las obras de arte? Como ejemplos de esto cabe señalar el título de la obra de Danto *¿Qué es el arte?*, o la centralidad que ocupa la definición de obra de arte dentro de la Teoría Institucional que aquí vamos a analizar, o incluso las palabras con las que Jerrold Levinson inicia uno de sus más importantes artículos, “Definiendo el arte históricamente”²: “La pregunta de qué es lo que hace que algo sea arte es probablemente la más venerable en la estética. ¿Qué es la artisticidad de una obra de arte?, ¿Dónde reside?”³.

Así pues, la primera pregunta que debemos hacernos es, precisamente, por qué se da esa especie de obsesión por la definición dentro de esta corriente filosófica. A nuestro juicio, varias pueden ser las causas. En primer lugar, debemos reparar en que la pregunta acerca de determinadas cualidades estéticas, tales como la cuestión de la belleza o lo sublime, es herencia directa de la tradición filosófica occidental. En un pasado no muy lejano estas cuestiones estaban íntimamente relacionadas con el ámbito del arte. La conjunción de esta tradición filosófica con los nuevos caminos que se empezaron a indagar desde el terreno artístico en los primeros decenios del siglo XX puso de manifiesto la necesidad de reformular por completo los postulados estéticos de los filósofos, si es que acaso estos tenían la intención de dar cuenta del arte que se estaba produciendo en sus días. Dicho de otro modo, la apertura radical que trajeron consigo las vanguardias y neovanguardias puso de manifiesto el atraso intelectual que aún imperaba en gran parte del ámbito filosófico. El arte se adelantó al pensamiento filosófico, y la filosofía se lanzó a la fatigosa tarea de entender qué es lo que estaba sucediendo con este. La vasta lista de movimientos, corrientes, acciones y reacciones que se sucedieron a lo largo de la primera mitad del siglo pasado en nombre del Arte (así, con *a* mayúscula) es prueba más que suficiente de la complejidad que sobrevino a un ámbito que hasta hacía poco parecía estar controlado.

Ante tal marea de nuevos objetos artísticos pugnando por convertirse en los adalides de la innovación en el arte uno podría estar tentado a resolver la situación rápidamente, sentenciando que toda esta experimentación ha de concluir regresando a las formas de arte clásicas, encaminadas hacia la búsqueda de la belleza o la sublimidad. Pero esto no sería sino una cobardía intelectual, una suerte de salida fácil que en ningún caso podríamos catalogar como verdadera filosofía. La tarea que le

² Título original en inglés “*Defining Art Historically*”.

³ Jerrold LEVINSON, “*Defining Art Historically*” en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, nº 3, 1979, pp. 232-250. Traducción propia. Cita original en inglés: “*The question of what makes something art is probably the most venerable in aesthetics. What is the artness of an art work? Wherein does it reside?*”, p. 232.

corresponde a esta es la de explicar este proceso de experimentación vanguardista. ¿En base a qué surge?, ¿contra qué polemiza?, ¿cuál es su intención (si es que es posible reconocer alguna)?, ¿cuál debe ser el lugar que ocupe el nuevo arte en la vida cotidiana de las sociedades de nuestros días?... Estas y otras muchas cuestiones parecidas son las que han mantenido ocupados a los filósofos del arte durante el pasado siglo. Mas todas ellas parecen depender de una forma especial del concepto de arte que tengamos en mente. Si a esto le sumamos el hecho de que muchas de las corrientes artísticas que surgieron en este período de experimentación se presentaban a sí mismas como las verdaderas portadoras de la esencia de lo artístico frente al resto de corrientes o movimientos, obtenemos por resultado la palpable necesidad de encontrar una definición estable de la noción de arte. Pero, ¿cómo sería posible aunar dentro de una sola definición la heterogeneidad alcanzada durante este proceso de innovación y ruptura?, ¿cómo subsumir bajo la misma acepción la *Fuente* de Duchamp, el 4'33'' de John Cage y el *The Lovers* de Abramovic y Ulay, aunándolos además con las grandes obras del pasado como *El rapto de Proserpina* de Bernini, el *Lascia ch'io pianga* de Händel o *La vida es sueño* de Calderón de la Barca?

Ante esta situación caben dos actitudes básicas. Primera, rechazar de entrada la posibilidad de obtener esa definición única que englobe bajo su manto toda esa heterogeneidad, y concluir que ya no es posible hablar del arte en singular, siendo más conveniente hablar de las artes, en plural. Por el contrario, la segunda opción sería asumir que, pese a las diferencias más que evidentes y profundas que separan a unas obras de arte de otras, sí es posible desarrollar una definición única y estable con la que dar cuenta de toda esa diversidad de objetos y actos. De hecho, desde esta segunda perspectiva podría objetarse contra la primera que su intento por deslindar unas disciplinas artísticas de otras empleando la fórmula plural “artes” parece no ser del todo eficaz, en la medida en que podría entenderse que tan solo enfatiza la diversidad de formas que puede adquirir un mismo fenómeno: el arte.

Como puede suponerse, Dickie tomará esta segunda vía y se lanzará a la búsqueda de una noción satisfactoria y suficientemente amplia de arte, mas en esta labor intentará dejar atrás viejos modos de teorizar y adoptará un enfoque particularmente novedoso, el cual comentaremos en el primer capítulo de este escrito. A grandes rasgos, la visión que Dickie propondrá para explicar el funcionamiento del mundo del arte guardará cierto parecido con la noción que Wittgenstein expondrá en sus *Investigaciones filosóficas* acerca de lo que significa seguir una regla. En el párrafo 202 de la obra mencionada el filósofo alemán escribe lo siguiente: “[...] «seguir la regla» es una práctica. Y *crear* seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir ‘privadamente’ la regla, porque de lo contrario creer seguir la regla sería lo mismo que la regla”⁴. De manera análoga Dickie también nos hablará del arte en términos de práctica, pero no de una práctica que deba llevar a cabo el artista hasta dominar una técnica específica, como puede ser la pintura, la música, la escultura, la interpretación, el baile..., sino como una práctica social, como una regla en la cual se nos educa para que respondamos de tal o cual modo. Por lo tanto, esta regla atañe no solo al artista, sino a todos los miembros que intervienen junto con él en el mundo del arte: público, galeristas, directores de museo, coleccionistas, marchantes, etc. Las acciones de todos ellos serán

⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Editorial Gredos, Madrid, 2014, p 183. La cursiva corresponde al texto original.

entendidas por Dickie en términos de práctica cultural y será desde esta perspectiva desde donde nuestro filósofo intente alcanzar esa definición de la que hablábamos antes. Así pues, el proyecto que se propondrá Dickie podría entenderse como un intento por sacar a la luz la regla que subyace a nuestro comportamiento frente a ese descomunal fenómeno del arte. Y si bien es cierto que Wittgenstein remitirá siempre que hable de reglas al ámbito del lenguaje, no lo es menos que dichas reglas eran entendidas por él como vinculadas íntimamente con las circunstancias, y por ende con las instituciones que moldean nuestra vida social⁵: “no puede haber sólo una única vez en que un hombre siga una regla. No puede haber sólo una única vez en que se haga un informe, se dé un orden, o se la entienda, etcétera. –Seguir una regla, hacer un informe, dar una orden jugar una partida de ajedrez son *costumbres* (usos, instituciones)”⁶.

Concluimos esta breve introducción confiando en haber logrado exponer de forma clara y concisa de dónde nace la necesidad de esta definición, habiendo situado además al lector en una posición inicial a partir de la cual poder ubicar la Teoría Institucional en la inmensa imagen panorámica que conforman todas las teorías estéticas producidas a lo largo de la historia. Como ya se avanzó anteriormente, en el primer capítulo nos dedicaremos a perfilar los contornos que definirán a la I.T.A. Será en los capítulos segundo y tercero donde fondearemos en el contenido de las distintas versiones de la misma.

⁵ Nos referimos aquí a instituciones intelectuales, abstractas; no a instituciones sociales.

⁶ *Íbid.*, p 181. La cursiva corresponde al texto original.

Nota preliminar

“[...] *un único pensamiento*, por extenso que pueda ser, tiene que conservar la unidad más perfecta. Si al efecto de su trasmisión se deja descomponer en partes, la cohesión de tales partes tiene que ser a su vez orgánica, es decir, una conexión donde cada parte sostenga el conjunto tal como ella se ve sostenida por éste, sin que ninguna parte sea la primera o la última, de suerte que aquel pensamiento global vaya clarificándose a través de cada parte y asimismo la más ínfima de sus partes no pueda ser cabalmente comprendida sin llegarse a entender antes el conjunto. Entretanto un libro ha de tener una primera y una última línea, y en esa medida siempre será muy diferente a un organismo, por muy similar a éste que pueda serlo su contenido; por consiguiente aquí estarán en contradicción materia y forma”⁷.

Así comienza Schopenhauer el prólogo a la primera edición de su magna obra *El mundo como voluntad y representación*. En todo este párrafo subyace una idea simple, pero enormemente iluminadora, a saber, que la escritura no resulta ser un medio completamente eficaz a la hora de transmitir pensamientos de índole filosófica –quizás por eso Platón prefirió siempre el diálogo, aunque fuera simulado. Nos vemos en la obligación aquí de posicionarnos del lado de esta idea. A lo largo de este trabajo el lector se encontrará una y otra vez con pasajes que remitirán los unos a los otros. Para comprender cada apartado será preciso tener presente una idea de todo el conjunto, y viceversa, el conjunto tan solo se entenderá una vez se hallan puesto en relación todas las partes. Es por ello que el comienzo de este trabajo puede resultar en algunos momentos desconcertante, pues en él se avanzan algunas ideas que no serán desarrolladas hasta más adelante. Solicitamos al lector un poco de paciencia. En no pocas ocasiones, durante su avance a lo largo de las páginas siguientes, podrá tener la sensación de que un tema es abandonado sin ser concluido completamente. El lector deberá avanzar confiando que ese tema será cerrado más adelante.

Por supuesto, en el caso de Schopenhauer, esta contradicción entre materia y forma se da a causa de la complejidad intrínseca de su pensamiento. En nuestro caso, en cambio, es originada por nuestra incapacidad para encontrar un modo mejor de exponer el asunto que aquí nos ocupa, a saber, la Teoría Institucional del Arte. Lamentamos no haber sido capaces de dar con una forma mejor de exponer las diferentes partes que lo componen. Mas si se nos concede esa confianza y nuestros lectores se predisponen a avanzar con cierta paciencia, creemos poder asegurar que el resultado tras la lectura íntegra del texto será positivo. No obstante, no nos compete a nosotros juzgar tal cosa. Quedamos, pues, en manos de aquellos quienes sientan la curiosidad por ampliar sus conocimientos respecto de un tema nunca completamente novedoso, mas simultáneamente nunca obsoleto: la definición del arte. Que sean ellos quienes juzguen tras tomar el esfuerzo de atravesar estas páginas.

⁷ Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 86.

Capítulo I

Un marco de referencia

En su obra *Art and Value* Dickie recogió algunos de sus más importantes pensamientos en torno al arte y trató de ofrecer una visión panorámica de su célebre Teoría Institucional, situándola junto con las teorías de otros muchos filósofos contemporáneos (todos ellos de la corriente analítica) que en los últimos decenios se han lanzado a la tarea de escrutar la naturaleza del arte. Debido a ello este libro supone una excelente puerta de entrada al pensamiento del filósofo norteamericano. Aquí emplearemos los títulos de algunos de sus capítulos para separar y organizar esta primera sección de nuestra investigación.

Antecedentes históricos

El primer capítulo del libro lleva por título “Antecedentes Históricos de la Filosofía del Arte”⁸ y en él Dickie realiza una catalogación de todas las teorías del arte que se han producido a lo largo de la historia, dividiéndolas entre teorías psicológicas y teorías culturales.

Por teorías psicológicas se refiere a todas aquellas en las que la naturaleza del arte –ya sea en el momento de la creación o en el de su experimentación y disfrute– es explicada por medio de ciertos mecanismos innatos del ser humano, de modo tal que en última instancia el arte fuese concebido como una prolongación de la naturaleza humana, una realización de la misma. No sin cierta simplicidad, Dickie engloba dentro de esta categoría todas las teorías estéticas que explican la actividad artística en términos de actitudes *naturales* del ser humano. Así, según él, la teoría de la imitación, elaborada por Platón con el propósito de excluir el arte de la ciudad ideal, caería dentro de este saco desde el momento en que desde dicha teoría se entiende esa actividad imitadora como natural en el modo de actuar del hombre.

Una vez señalado esto, Dickie asevera que esta teoría de la imitación fue mantenida durante unos dos mil años por todos los pensadores, y tras ello, sin mayor miramiento en su inquisición, realiza un salto acrobático a lo largo de la historia de la humanidad y centra su atención en el Romanticismo del siglo XIX, en el que, a su juicio, se dio lugar a una nueva teoría estética, según la cual lo característico del arte no radicaba en la imitación, sino en la expresión de emociones. Se abandona, por tanto, la teoría imitativa para abrazar una teoría expresiva, mas incluso con ello este nuevo teorizar acerca de la naturaleza del arte no conseguirá escapar del ámbito psicológico, pues si la imitación ya era concebida al modo de una actividad natural innata al hombre, la expresión de emociones enraizará aún más con la naturaleza humana. Poco después Dickie mencionará al filósofo

⁸ Título original en inglés “*Historical Background of the Philosophy of Art*”.

británico Robin George Collingwood, quien en 1938 identificó el arte con la expresión controlada de emociones en base al siguiente argumento: si asumimos, por un lado, que el arte ha de ser espontáneo y, por el otro, que la expresión controlada de emociones es de hecho un acto espontáneo, entonces puede concluirse que el arte ha de identificarse con la expresión controlada de emociones. El carácter psicologista de esta argumentación radica, por lo tanto, en esa espontaneidad en base a la cual la producción de obras de arte –entendidas estas como el resultado de la expresión controlada de emociones– no sería algo distinto del gruñido de un perro, en el sentido de que ambas acciones vendrían causadas por instintos connaturales a la especie animal a la que pertenecen cada uno de ellos. Y, lejos de ser nosotros quienes exageramos la postura de Dickie al comparar su concepción de la teoría de la expresión de emociones con el ladrido de un perro, es él mismo quien propone dicho ejemplo: “[...], en lo que quiero centrarme es en el hecho de que los expresionistas definen parcial o totalmente el «arte» apelando únicamente al mecanismo psicológico de la expresión controlada de emociones. Estos teóricos sitúan el arte en el mismo dominio que el gruñido específicamente dirigido de un perro con un hueso”⁹. De modo que podemos concluir sin miedo a errar en nuestra observación que, en opinión de Dickie, la teoría expresionista no supondría más que una teoría acerca del (supuesto) comportamiento innato e instintivo del ser humano, pero que resultaría ineficaz a la hora de fundamentar una definición satisfactoria del arte, en la medida en que no todas las obras de arte resultan ser el producto de un proceso de expresividad emocional por parte del autor. Y este es uno de los puntos clave de la Teoría Institucional y del pensamiento de este filósofo: Dickie no niega que la imitación o la expresión puedan desempeñar un papel importante en la creación artística, sino que tan solo asevera que ni la una ni la otra sirven como condición necesaria (ni mucho menos suficiente) para definir nuestra noción de arte.

Por último, aún dentro de este primer grupo de teorías bautizadas como psicológicas, Dickie comentará una teoría más: la de Monroe Beardsley, para quien una obra de arte podía definirse como una disposición intencional de condiciones destinadas a proporcionar experiencias con un marcado carácter estético. Como bien señala Dickie, la definición de Beardsley de la noción de obra de arte cae doblemente en esa tendencia hacia el psicologismo que hemos ido señalando, ya que por un lado entiende las obras de arte como el resultado de una *acción intencional*, y, por ende, como el fruto de una acción enraizada por completo con la conciencia del individuo creador; y por el otro, porque el criterio por el cual habríamos de ser capaces de distinguir una obra de arte de un objeto cualquiera estaría basado en nuestra capacidad para experimentar experiencias estéticas, es decir, en nuestro (una vez más, supuesto) mecanismo sensitivo innato.

Acto seguido Dickie pasa a comentar el otro tipo de teorías que enunciábamos al comienzo de este apartado: las teorías culturales. Pero antes de pasar a ellas hemos de hacer explícitas algunas consideraciones acerca de las teorías psicológicas, a fin de entender mejor por qué Dickie las considera erradas a la hora de desentrañar la naturaleza del arte. El problema radicaría en que, a su

⁹ George DICKIE, *Art and value*, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts, 2001, p. 4. Traducción propia. Cita original: “[...], what I want to focus on is the fact that expressionists partially or wholly define «art» using only the psychological mechanism of the controlled expression of emotion. These theorists place art in the same domain with the specifically aimed growl of a dog with a bone”.

juicio, las teorías psicológicas no pueden desembarazarse de una cierta concepción teleológica del universo en general, o del ser humano en particular. En otras palabras, que asumir la existencia de un mecanismo psicológico innato en el hombre en virtud del cual se podría dar cuenta de la producción de obras de arte equivaldría, según Dickie, a teorizar al modo en que lo hacían los antiguos filósofos, quienes concebían el cosmos –y todo aquello que en él se insertaba– organizado armoniosamente en base a un fin superior. Y esto sería así en tanto en cuanto la existencia de dicho mecanismo psicológico solo podría explicarse en base a ese fin superior, en virtud del cual una “deidad benevolente” lo habría implantado en nuestro ser. Estas son sus propias palabras: “Estos filósofos, o al menos la gran mayoría de ellos, no sostienen una visión teleológica de la naturaleza. Muchos de ellos explícitamente rechazan la teleología. Pero al identificar el arte, completa o parcialmente, con el producto de un mecanismo psicológico, estos filósofos estaban teorizando como si creyeran, como así lo hicieron los primeros filósofos, que la producción de obras de arte está teleológicamente determinada por mecanismos psicológicos implantados por una deidad benevolente”¹⁰.

En conclusión, la oposición de Dickie a las teorías psicológicas descansará en su rechazo a cualquier visión teleológica de la naturaleza. Mas este rechazo quedará sin sustento alguno, ya que Dickie no argumentará nada en contra de la teleología, sino que tan solo se posicionará enfrentado a ella.

Pasemos, ahora sí, a las teorías culturales. Dickie sitúa su comienzo en la filósofa norteamericana Susanne Langer, quien estudió los distintos procesos de simbolización que tienen lugar en la realización de diversas actividades humanas como el arte, la religión o la ciencia. Este será precisamente el punto de vista que atraerá a Dickie y dentro del cual desarrollará las principales tesis de su Teoría Institucional: a su juicio la definición de arte debe dar cuenta de su condición de actividad humana y, en tanto que tal, el abordaje de esta noción ha de realizarse centrando nuestra atención no tanto en los objetos que denominamos “obras de arte” sino más bien en la red de acciones que posibilitan su existencia, ya sean individuales o colectivas. Con respecto a la concepción que Langer dará de la noción de arte, sin embargo, Dickie se mostrará más crítico. Según la filósofa el arte podría definirse como la creación de formas simbólicas del sentir humano. La clave radicaría en esa noción de simbolismo, en la que Dickie esperaba encontrar una cierta referencia a algún tipo de convención social que, de un lado, diera estabilidad al empleo de ese simbolismo, permitiendo su comprensión por parte de sus receptores, y del otro, insertara la práctica de la creación artística en esa red de acciones sociales que mencionábamos antes. En cambio, ese simbolismo del que nos hablará Langer carecerá de cualquier atisbo de convencionalismo, como acertadamente señalará Dickie. Para Langer ese simbolismo se explica por medio de una “cierta analogía” entre el patrón exhibido por los símbolos que refieren a las cosas y las acciones del mundo exterior y el patrón de tales cosas y acciones. En otras palabras, que la estructura que ha de mostrar

¹⁰ *Ibid.*, p. 5. Traducción propia. Cita original: “*These philosophers, or at least the great bulk of them, did not hold any teleological view of nature. Many of them explicitly rejected teleology. But in identifying art wholly or partially with the product of a psychological mechanism, these philosophers were theorizing as if they believe as earlier philosophers had that the production of artworks is teleologically determined by psychological mechanisms implanted by a benevolent deity*”.

ese conjunto de símbolos ha de imitar a la que se percibe en los objetos representados por dicho conjunto. En el caso de las obras de arte, el símbolo artístico, denominado por Langer posteriormente como “forma expresiva”¹¹, vendría a comunicar, por medio de esa estructura análoga, la vida emocional del artista. Así pues, tal y como Dickie señala, el simbolismo de Langer termina por volver a una concepción tradicional de la noción de obra de arte, según la cual esta se constituiría como tal en la medida en que pudiera entenderse como símbolo del sentir humano, esto es, en tanto en cuanto su forma expresiva imitase acertadamente la forma de las emociones humanas. La teoría de Langer, concluirá Dickie, se retrotraerá al conjunto de las teorías imitativas mencionadas con anterioridad.

A continuación dará paso a la que será, según nuestro filósofo, la teoría inspiradora de la concepción institucional del arte. Nos referimos a la teoría estética de Arthur C. Danto, y más concretamente a las ideas plasmadas por él en su artículo “*The Artworld*”. En dicho artículo Danto propuso uno de los ejemplos más célebres dentro del ámbito de la estética: el de los pares indiscernibles. Como punto de partida de su teoría, Danto reflexiona acerca de algunos pares de objetos constituidos por un objeto artístico y otro no artístico, tales como el urinario que conforma la obra duchampiana *Fuente* y otro urinario visualmente idéntico que no sea una obra de arte; o la *Brillo Box* de Andy Warhol y la caja brillo que cualquiera puede comprar a un precio asequible en los supermercados de los Estados Unidos. Ante semejantes pares de objetos Danto se pregunta qué es lo que hace que uno sea una obra de arte y el otro no. Parece claro que la razón de ello no puede radicar en ningún tipo de propiedad física exhibida por los objetos, ya que al ser idénticos, ambos deberían ser considerados igualmente obras de arte (o no) si tan solo nos atuviéramos a dicho criterio. Llegados a este punto (y al clímax de su artículo) Danto concluirá su argumentación con esta lapidaria sentencia: “Ver algo como arte requiere de algo que el ojo no puede discriminar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”¹². Este “mundo del arte” del que nos habla Danto vendría a ser, a ojos de Dickie, una suerte de meta-teoría en cuyo interior encontraríamos referencias a otras teorías estéticas de “nivel inferior” –teorías tales como la imitativa o la expresiva, analizadas anteriormente– mantenidas en momentos particulares de la historia por una sociedad o un subgrupo de la sociedad. De este modo, según esta concepción de la teoría de Danto, un objeto se constituiría en obra de arte dentro de una sociedad determinada en tanto en cuanto existiera dentro de dicha sociedad una teoría estética que lo acreditara como tal. Vista de este modo, la teoría de Danto no sería una teoría estética más, acerca de aquellos objetos que comúnmente denominamos obras de arte, sino que sería una teoría acerca de otras teorías, de ahí que la hayamos caracterizado como una meta-teoría.

Sin embargo, Danto evolucionará en sus pensamientos acerca del arte, dando cabida a nuevos términos que lo alejarán de esa perspectiva cultural inicial. Concretamente Dickie señalará la introducción por parte de Danto de la noción (difícilmente traducible al castellano) de *aboutness*.

¹¹ Susanne LANGER, *Problems of Art*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1957, p. 127.

¹² Arthur C. DANTO, “*The Artworld*” en *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association, Vol. 61, Nº. 19, 1964, pp. 571-584. Traducción propia: “To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”.

Con este término Danto pretenderá poner el énfasis en la dimensión semántica de las obras de arte, llegando a aseverar que el arte es “un lenguaje de tipos”. Sin mayor profundidad en el tratamiento de esta cuestión Dickie asume que esta intromisión de la dimensión semántica en el ámbito del arte supone un giro hacia las teorías psicológicas por parte de Danto. En su opinión, al fijar nuestra atención en el ámbito semántico del arte, Danto estaría remitiendo directamente a las capacidades cognitivas innatas del ser humano, lo que supondría una vuelta al modo tradicional de teorizar acerca del arte. No obstante, es conveniente señalar que en esta crítica Dickie está dando por supuesta una cierta concepción de la noción de lenguaje que en absoluto está libre de ser examinada ulteriormente. Él mismo es consciente de ello. Su crítica tan solo es sostenible en la medida en que se asume como axioma fundamental que la capacidad del lenguaje para ser acerca de algo, es decir, para significar (esta es la famosa *aboutness*) descansa sobre una cierta disposición innata del ser humano, sobre su “cableado” interno. Mas, como él mismo señala, muchos de los aspectos del lenguaje que descansan sobre esta capacidad de ser acerca de algo son, en realidad, fenómenos culturales. Pero si esto es así, entonces, ¿por qué excluir tan a la ligera del terreno de la teorización sobre el arte la cuestión de su capacidad semántica? A primera vista parece una posibilidad, cuanto menos, fructuosa y reveladora acerca de la naturaleza de lo artístico. Sin embargo, Dickie no comentará aquí nada más acerca de este asunto y se limitará a concluir que, en la medida en que asume como mecanismo psicológico la capacidad del lenguaje para ser acerca de algo, la teoría del último Danto (aquel posterior al artículo “*The Artworld*”) mezclará elementos culturales y elementos psicológicos.

Tras dar carpetazo a ese rápido vistazo sobre las tesis de Danto, Dickie pasará a comentar su propia propuesta institucional, así como las variantes que de ella han surgido con posterioridad. En primer lugar destaca nuevamente su adhesión a las tesis ofrecidas por Danto en su artículo “*The Artworld*”, pero matiza que, en lugar de centrarse en teorías de “nivel inferior” capaces de elevar objetos diversos a la categoría de arte, adoptará una postura antropológica en base a la cual cobrarán protagonismo las prácticas y conductas relacionadas con el mundo del arte, entendido este como un fenómeno cultural. Tras ello pasará a hablar de la versión de la teoría institucional defendida por Stephen Davies. Davies, buen conocedor de la teoría de Dickie, aseverará que la versión original de la Teoría Institucional, tal y como es formulada por este, resulta insuficiente, ya que carece de una noción de *autoridad* sobradamente potente que dé cuenta de las prácticas habituales que, a su parecer, acontecen en el quehacer habitual dentro del mundo del arte. Y cierto es que Dickie no da importancia alguna a dicha noción de autoridad: este será el punto de desencuentro más fuerte entre ambos filósofos. Mientras que para Dickie no será necesaria la referencia a autoridad alguna a la hora de crear arte, Davies afirmará que en la producción de cualquier obra de arte el artista ejerce una cierta autoridad sobre otros miembros del mundo del arte, así como también sobre la sociedad en su conjunto, asegurando además que el rol del artista no es accesible a todas las personas.

Las tesis fundamentales de Davies en torno a estas cuestiones las encontramos en su artículo “*A Defence of the Institutional Definition of Art*”. En él Davies realiza una revisión completa de la I.T.A. tal y como esta es expuesta por Dickie, y comenta algunos de los puntos débiles que tanto él como otros autores han encontrado en ella. No obstante, nos centraremos por el momento en el tratamiento que hace de la noción de autoridad. Davies parte de la idea de que una institución como la que se pretende apresar conceptualmente por medio de la I.T.A. ha de estructurarse por medio de diversos roles (artista, marchante, crítico de arte, coleccionista, público amateur, etc.) diferenciados

entre sí, entre otras cosas, por su autoridad dentro de esta estructura para determinar qué es arte y qué no lo es. A pesar de este carácter tan formal que Davies parece introducir en su visión de la teoría institucional, él mismo nos advertirá de que, desde su punto de vista, la institución artística es una institución informal, es decir, que los procedimientos internos por medio de los cuales los diferentes roles que la componen son desempeñados por diversos sujetos no estarán prefijados de antemano, ni descansarán en la voluntad unánime de los miembros ya consolidados dentro de la institución. Pero, lejos de precisar cómo habrán de ser dichos procedimientos, Davies se limita a repetir que existen. De hecho, encontramos algunas fallas en su argumentación en contra de la tesis dickieana de que cualquier persona puede ser un artista.

El razonamiento de Davies es el siguiente: si es cierto que existe algo así como una institución a la que podemos llamar el mundo del arte –y que no es otra cosa más que un fenómeno cultural dentro del cual se organizan y estructuran las prácticas de producción y distribución de obras de arte–, dicha institución deberá estar internamente organizada por medio de diferentes roles con diversos niveles de autoridad entre sí; sin embargo, si al rol propio del artista puede acceder cualquier persona, esto es, si la autoridad propia del artista queda diluida y cualquier persona puede equipararse con cualquier otra a la hora conferir a un objeto el estatus de obra de arte, entonces, no hay razón ninguna para sostener la existencia de dicha institución, ya que esta no sería necesaria para la producción de nuevas obras de arte; por lo tanto, si se pretende defender una aproximación institucional al fenómeno de la creación y consumo del arte, es de imperiosa necesidad defender a su vez la autoridad que acompaña a los diferentes roles que componen dicha institución, y en especial, la autoridad propia del artista. Se concluye que no todo el mundo está en disposición de ser un artista, pues esto menoscabaría la autoridad intrínseca de dicho rol. Hasta aquí el argumento de Davies.

Pero, si aceptamos esto parece que quedamos comprometidos a explicar cómo es posible acceder a esos roles, y más concretamente, al rol del artista, pues en última instancia la estructura institucional parece descansar sobre sus hombros. Como ya se ha dicho, Davies no precisa por medio de qué procedimientos se ocupan estos roles, mas sí que señala que “un artista es alguien que ha adquirido la autoridad (de alguna manera apropiada pero informal) de conferir el estatus de arte”¹³, y poco después matiza que “esta autoridad es adquirida por el artista a través de su participación en las actividades del Mundo del Arte”¹⁴. Esta es toda su justificación teórica respecto de la autoridad del artista. La pregunta consiguiente resulta obvia: ¿en qué consiste esta participación?, ¿acaso no

¹³ Stephen DAVIES, “A Defence of the Institutional Definition of Art” en *Southern Journal of Philosophy*, Nº 26, 1988, pp. 307-324. Traducción propia. Cita original: “An artist is someone who has acquired (in some appropriate but informal fashion) the authority to confer art-status”, p. 6. (Se emplea para este artículo la paginación del ejemplar, subido por Stephen Davies, disponible en acceso abierto en la web “Research Gate” por medio de este link:

https://www.researchgate.net/publication/229506072_A_DEFENCE_OF_THE_INSTITUTIONAL_DEFINITION_OF_ART).

¹⁴ *Ibid.*, p. 6. Traducción propia. Cita original: “This authority is acquired through the artist's participation in the activities of the Artworld”.

participa en las actividades del mundo del arte el aficionado que dedica parte de su tiempo a acudir a museos, teatros, galerías, salas de exposiciones, etc.?, ¿o se refiere Davies a la participación de aquel otro sujeto dispuesto a gastarse increíbles cantidades de dinero en subastas de arte?, ¿quizás se refiere a la participación de los marchantes artísticos, que ponen en contacto a creador y comprador a cambio de una “pequeña” comisión por la transacción? Ciertamente Davies parece no haber tomado mucho tiempo a fortalecer su tesis de la necesidad de autoridad dentro del ámbito de las instituciones artísticas. No obstante, por el bien de la discusión, supondremos que esa participación a la que se refiere se trata de una participación activa; una participación en tanto que creación de lo que comúnmente denominamos obra de arte. Pero de ser así, ¿cuándo se constituye el artista en artista?, ¿desde la creación de su primera obra?, ¿desde su primera venta?, ¿desde su primera exposición?, ¿desde su primera aparición en la portada de alguna revista especializada?, ¿desde su obra número diez?, ¿quizás desde la número cien?... Ciertamente, ninguno de estos criterios parece ser lo suficientemente sólido por sí mismo como para constituirse en base de esa supuesta autoridad que acompaña al artista, pues ¿qué característica lo suficientemente potente, ya sea visible o inteligible, de la que carezca la pieza número nueve podemos encontrar en la número diez?, o ¿valdría la aparición en cualquier revista o ha de tratarse de una revista de gran impacto y alcance internacional? Preguntas de este tipo podrían lanzarse no solo contra cualquiera de los criterios postulados en las cuestiones anteriores, sino también contra cualquier otro que se proponga como fundamento del procedimiento por el que un individuo es identificado como artista por el resto de miembros de una comunidad. Concluimos, pues, que en ningún caso queda justificada la necesidad de introducir referencia a ninguna autoridad en caso de querer sostener una definición institucional del arte. Así pues, si bien Dickie exagera al asegurar que “[...] Davies no ha intentado aún exponer ningún argumento a favor de su afirmación de que se requiere de la autoridad institucional al producir arte, y ni siquiera ha intentado ilustrar cómo los artistas ejercen esa autoridad a la hora de crear arte”¹⁵, lo cierto es que los pocos argumentos que da no bastan para dar cuenta de su premisa fundamental, a saber, que la referencia a la autoridad es necesaria en toda definición institucional del arte.

Por último, dentro de este primer capítulo Dickie comentará la teoría de Jerrold Levinson, formulada, tal y como declara su autor, a partir de algunas de las tesis principales de la Teoría Institucional. Sin embargo, Levinson introducirá una perspectiva de carácter histórico en su propia teoría, asumiendo que para lograr una definición completa de la noción de arte es necesario hacer referencia a la conexión que articula el desarrollo de este a lo largo de los siglos. En otras palabras, que las obras de arte presentes han de conformarse como tales en la medida en que son consideradas de la misma manera en que lo fueron las obras precedentes. Estos son los términos en los que se expresará Levinson: “Mi idea es aproximadamente esta: *una obra de arte es una cosa destinada a ser-considerada-como-obra-de-arte*; considerara en cualquiera de los modos en que *las obras de arte*

¹⁵ DICKIE, *ob. cit.*, p. 8. Traducción propia. Cita original: “[...] *Davies has not himself yet attempted to set out any argument for his claim that institutional authority is required in producing art or attempted even to illustrate how artists exercise authority in creating art*”.

que existían antes que ella fueron correctamente consideradas”¹⁶. Así pues, la propuesta de Levinson consistirá en comenzar desde el arte actual y avanzar hacia atrás, estudiando las relaciones entre dicho arte y la etapa inmediatamente anterior. Según él, “el arte nuevo es arte debido a esta relación con el arte pasado; el arte del pasado reciente es arte debido a esta relación con el arte del pasado-no-tan-reciente; el arte del pasado-no-tan-reciente es arte debido a esta relación con el arte del pasado distante...”¹⁷, y así sucesivamente. La raigambre institucional –y por ende cultural– de esta teoría se percibe claramente cuando nos percatamos de que, al igual que en la I.T.A., la obra de arte no queda constituida como tal en virtud de sus propias cualidades, ya sean intrínsecas o extrínsecas, sino que dicha constitución solo puede darse sobre la relación entre dicha obra y el resto de obras de arte precedentes. En otras palabras, que el arte no puede definirse en términos de auto-evidencia. Para lograr una obra de arte es necesario que de algún modo la pieza en cuestión quede circunscrita dentro del mismo ámbito en el que aglutinamos todas las obras de arte heredadas a través de la historia. Y es, precisamente, en esa relación con el resto de obras de arte, en ese tomar en conjunto el cuerpo entero de todas las piezas ya creadas, donde las propuestas de Dickie y Levinson convergen.

No obstante, más allá de la señalada similitud, las teorías de cada uno de estos filósofos chocarán en diversos puntos. Es el propio Levinson quien, a fin de desmarcarse de las tesis de la I.T.A., señala dos inconvenientes de los cuales, a su modo de ver, adolece esta teoría. El primero, que la creación artística, según la Teoría Institucional, implica una cierta “performance cultural”¹⁸, esto es, una suerte de ceremonia bautismal en la que el objeto pretendido se constituye en obra de arte (sin modificar su apariencia en modo alguno, claro está). El segundo problema que encuentra Levinson en la teoría de Dickie es que sobredimensiona el papel que ha de tener el Mundo del Arte (entendido como una institución formal y estable), pues pareciera que ha de ser este quien se encargue de establecer el modo en que las obras de arte han de ser presentadas ante y tratadas por el espectador, dejando de lado la cuestión de cómo ha de ser la apreciación que dicho espectador debe brindar a la obra. Antes de contestar nada a cualquiera de estas dos críticas es importante destacar que el artículo de Levinson al que aquí nos estamos refiriendo data del año 1979, fecha en la cual aún no había salido a la luz la última de las versiones de la I.T.A., formulada en términos mucho menos formales que las primeras. Más adelante profundizaremos en las diferentes versiones y veremos cómo el propio Dickie reconoce haber errado al emplear en esa primera formulación un lenguaje tan excesivamente formal. No obstante, por el momento basta con señalar que esa primera crítica no es exclusiva de Levinson, sino que son muchos los autores que entendieron así la I.T.A. cuando esta fue presentada por su autor. Ciertamente, como se mostrará más adelante en este trabajo, las tres primeras versiones de la I.T.A. pueden dar pie a este tipo de interpretaciones, en las cuales se entiende que aquello que hace que un objeto se constituya en obra de arte ha de ser una especie de

¹⁶ LEVINSON, *ob. cit.* Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “*My idea is roughly this: a work of art is a thing intended for regard-as-a-work-of-art: regard in any of the ways Works of art existing prior to it have been correctly regarded*”, p. 234.

¹⁷ *Íbid.*, p. 234. Traducción propia. Cita original: “*New art is art because of this relation to past art, art of the recent past is art because of this relation to art of the not-so-recent-past, art of the not-so-recent-past is art because of this relation to art of the distant past...*”.

¹⁸ *Íbid.*, p. 233.

acto cultural desempeñado por un selecto grupo de personas cuya voluntad ha de ser acatada por el resto de la sociedad. A este respecto Levinson critica a Dickie su obstinación por introducir dentro de la definición de arte referencias a la sociedad de consumidores a la que va dirigida la obra. Según Levinson, a pesar de que el creador de arte desarrolla su trabajo con esa sociedad de consumidores en mente, esta no es necesaria a la hora de elaborar una definición completa de la noción de arte. Para ejemplificar esto Levinson se imagina a un solitario indio que, tras escabullirse sigilosamente de su tribu –la cual carece del concepto de arte– se dirige a un claro para colorear las piedras que allí encuentra, sin posicionar por ello dichas piedras coloreadas en un lugar privilegiado dentro de su comunidad (es decir, sin recurrir a ningún marco de referencia de índole cultural para explicar por qué hace lo que hace); ¿acaso esas piedras no podrían ser tomadas como arte? A partir de este ejemplo Levinson concluye que la visión institucional del mundo del arte hace que se confundan “el arte y el arte *autoconsciente de sí mismo*, el arte y el arte *socialmente situado*, el arte y el arte *declarado*”¹⁹.

Acerca de esta crítica cabría decir que apenas queda claro cómo es posible separar plenamente el arte a secas respecto del arte socialmente situado, ya que la noción de arte de la que él (Davies) se sirve para catalogar como tal las piedras coloreadas tan solo puede ser la del mundo occidental (ya que él no pertenece a la tribu indígena imaginada), y en él el arte sí ocupa una determinada posición social. Determinar cuál es esta posición es una tarea que escapa de los límites de este proyecto y que sería más propio de otras disciplinas como la sociología.

Con respecto a la primera crítica, en ella se encierra, a nuestro juicio, la diferencia fundamental entre las teorías de estos pensadores. Levinson critica a Dickie haber desatendido la cuestión de cómo ha de ser la apreciación que se ha de mostrar ante las obras de arte, para primar en su lugar el papel que en su presentación juega la institución –en detrimento de los propósitos del artista. Para Levinson, quien considera que aquello que hace posible que un objeto sea elevado a la categoría de obra de arte es una cierta consideración específica que pone en relación el objeto en cuestión con las obras de arte precedentes, desestimar dicha consideración impediría poder realizar esa relación. En su opinión, la clave para elaborar una definición adecuada y reveladora del término “arte” consiste en especificar justo esa parte que Dickie deja desatendida, a saber, para qué debe estar destinado el objeto artístico y cuál ha de ser la consideración que ha de solicitársele al espectador. Efectivamente, Dickie no mostrará ningún interés por clarificar en qué debe consistir la apreciación propia del público, ni por atender a los propósitos que el artista tiene para con su creación. Mas dicha posición tiene su justificación. Según Dickie esta “correcta consideración” en la que Levinson basará su definición de arte no es capaz de desasirse por completo de la apreciación de cualidades estéticas, lo cual introduciría esta noción en el ámbito de las teorías psicológicas. Para defender esto Dickie propone un contraejemplo. Siguiendo con la hipótesis de las piedras coloreadas por el indígena, Dickie se pregunta qué ocurriría si dicho sujeto se hubiera dado en una época más temprana a la propuesta por Levinson (quien sitúa al indígena en nuestros días), una época en la cual no existiera ninguna otra cultura que poseyera esa noción de “correcta consideración”. Ciertamente el estado

¹⁹ *Ibid.*, p. 233. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “*The institutional theory comes close to conflating art and self-conscious art, art and socially situated art, art and declared art*”.

intencional de ambos sujetos sería el mismo, y su consideración hacia su propia obra seguiría siendo indiferente respecto del hecho de que existiera o no otra cultura que considerara de igual modo a un determinado tipo de objetos a los que englobara bajo la noción de “obras de arte”, ya que en ningún caso ninguno de los sujetos tiene constancia de dicha cultura. Así pues, parece que en último término esa consideración de la que habla Levinson habría de estar determinada por una cierta percepción de cualidades estéticas presentes en la apariencia del objeto, y por lo tanto, dicha consideración dependería de las capacidades innatas del ser humano, llevando toda la teoría al ámbito de lo psicológico.

En última instancia, lo que Dickie pone de manifiesto con su contraejemplo es la extrema dificultad que entraña explicar cómo pudo derivarse ningún tipo de arte a partir de esa primera etapa en la cual no cabía la posibilidad de referir a una “correcta consideración” anterior. Mas en este punto hemos de romper una lanza en favor de Levinson, pues no es descabellado imaginar que en sus primeras etapas el arte comenzase a causa de ciertos impulsos innatos en el hombre, como por ejemplo la capacidad de percepción de determinadas cualidades estéticas placenteras, y que con el transcurso de los siglos ese arte-primigenio fuera ganando cierto terreno en el plano cultural, llegando incluso a abandonar sus raíces biológico-psicológicas. Sin embargo, esta hipótesis, sin duda tremendamente interesante y muy prometedora, nos alejaría por completo de los objetivos de este escrito. Nos contentaremos, pues, con dejarla enunciada.

Tras ello, todo parece resuelto para concluir el capítulo, pero sin previo aviso, de manera breve y casi como si estuviera comentándolo de pasada, Dickie menciona que existe un mecanismo psicológico que parece inevitable a la hora de teorizar sobre el arte –y que por supuesto está presente en la I.T.A.– a saber: la acción intencional. Todos los miembros del Mundo del Arte (artistas, críticos, galeristas, marchantes, coleccionistas, público amateur, filósofos del arte, etc.) participan en esa acción intencional. Claro está que no participarán todos ellos de la misma acción, sino que cada uno realizará la que le corresponda en concordancia con su propio rol dentro de este Mundo del Arte (si es que se nos permite hablar en estos términos, más propios de Davies que de Dickie), pero todos habrán actuado intencionalmente, es decir, con la intención de hacer precisamente lo que estaban haciendo. Ciertamente no parece posible replicarle a Dickie nada en lo que respecta a la inevitabilidad de este mecanismo psicológico, pues se trata de un mecanismo básico de nuestra constitución como seres humanos; sin embargo, encontramos aquí una cierta incongruencia con todo lo presentado anteriormente. A fin de cuentas, dispuestos a introducir esta noción de acción intencional dentro del esquema de la teoría institucional, ¿qué nos impediría desarrollar una teoría que se basara por completo en dicha noción, prescindiendo así de la perspectiva cultural que Dickie presenta y defiende? Nuestro filósofo parece querer justificarse a sí mismo alegando que “el uso del mecanismo psicológico de la acción intencional parece inevitable para cualquier teoría del arte”²⁰, y tras ello procede a concluir el capítulo.

²⁰ DICKIE, *ob. cit.*, p. 9. Traducción propia. Cita original: “*The use of the psychological mechanism of intentional action seems unavoidable by any theory of art*”.

Antecedentes metodológicos

Pasemos ahora a examinar la Teoría Institucional del Arte desde la perspectiva de su metodología, cuestión a la que el propio Dickie le dedica por completo el segundo capítulo del libro que venimos comentando hasta aquí. En él Dickie nos conduce de nuevo a los orígenes de la filosofía occidental y nos sitúa desde el comienzo en el choque que se produjo entre atomistas y platónicos. Los primeros postulaban como esencia constituyente de las cosas reales la existencia de microestructuras imperceptibles para el ojo humano. Los segundos, en cambio, abogaban por las Formas o Ideas propias del mundo inteligible, también imperceptibles, pero ajenas a la materialidad de los objetos de los cuales eran esencia. De este modo, como bien señala Dickie sin entrar en mayores disquisiciones respecto a esto, desde el comienzo de la historia de la filosofía se produjo un fuerte desacuerdo respecto acerca de qué trataba el propio teorizar filosófico y, en definitiva, acerca de qué es lo real.

Dickie saca a colación la vertiente lingüística que adoptó el platonismo, según la cual el conocimiento de esas Formas esenciales quedaba demostrado al alcanzar satisfactoriamente una definición adecuada del concepto correspondiente. De este modo, las Formas se constituirán no solo como las entidades responsables del orden de las cosas de este mundo, sino también de los significados de las palabras, de las condiciones necesarias y suficientes que habría de reunir un objeto o evento para poder ser catalogado bajo tal o cual concepto. Dicho de otro modo, las Formas se constituyeron como las intensiones de las palabras de una lengua. Y así, los filósofos se lanzaron a la tarea de definir los conceptos por medio de los cuales tratamos de explicar la realidad aplicando un enfoque que Dickie calificará del tipo *top-down*, es decir, de descenso. Según este enfoque, la manera de proceder propia del filósofo tendría que comenzar dando por supuesta la primacía de la Forma frente al objeto, en tanto que aquella conforma en sí misma la intensión del concepto, mientras que este (el objeto) tan solo supone una mera apariencia de aquel, una de tantas participaciones.

En contraposición Dickie apostará por un enfoque inverso, del tipo *bottom-up*, es decir, de ascenso, basado en los postulados de las teorías atomistas y en los desarrollos posteriores que filósofos del lenguaje contemporáneos han realizado en base a ellas. En concreto, Dickie propondrá abordar la cuestión de cómo es posible aplicar las palabras a las cosas del mundo exterior –cuestión fundamental si se pretende alcanzar la definición de un concepto tan complejo como el de “arte”– partiendo de las extensiones de dichos conceptos, y no de sus intensiones. Confesando su deuda intelectual con el trabajo de Saul Kripke y Hillary Putnam, Dickie propone seguir la siguiente metodología: “Uno comienza, al emplear este nuevo enfoque, con descripciones de propiedades que funcionan más o menos al modo de intensiones que sirven para concentrarse en algún grupo de cosas (una extensión) y después en los casos de objetos pertenecientes a clases naturales uno descubre, o procede con la confianza de que se puede descubrir, una propiedad esencial y subyacente de los miembros de ese grupo de cosas (la extensión) la cual distingue a dicho grupo de cosas o a algún subconjunto significativo de él”²¹.

²¹ *Íbid.*, p. 15. Traducción propia. Cita original: “One begins, using the new approach, with descriptions of features that function more or less like intensions which serve to focus on some group of things (an

El procedimiento, por tanto, que se seguirá para dar con una definición satisfactoria de “arte” tendrá como premisa básica la búsqueda de esa propiedad subyacente universal, capaz de identificar al arte en todos los mundos posibles en los que este exista. De lograrlo, nos encontraríamos entonces con un “designador-rígido” para el concepto de arte, es decir, una forma de nombrar a todos los objetos que caerían bajo esta categoría y separarlos del resto de entidades existentes en cualquier mundo posible. Para ejemplificar mejor esta idea, Dickie expondrá el caso de tres objetos naturales cuya propiedad subyacente ha sido descubierta por los científicos. Hablará del oro, el cual será identificable en todos los mundos posibles en los que esté presente por ser el elemento poseedor del número atómico 79; de la misma manera, la composición molecular H₂O identificará al agua; por último, para organismos biológicos más complejos como especies de plantas o animales, un determinado perfil de ADN constituiría esa propiedad común capaz de distinguir una especie de otra. Mas, como decíamos, todas estas propiedades universales subyacentes pueden ser rastreadas por medio de la investigación científica debido a que todos los objetos con los que se corresponden son de tipo natural. Pero, ¿qué ocurre con conceptos de tipo no natural como el de “arte”? ¿podemos presuponer la existencia de esa propiedad universal susceptible de ser descubierta por una suerte de investigación?

Llegados aquí Dickie comentará la propuesta de James Carney, quien intentará aplicar estas ideas del “designador-rígido” a la cuestión de la definición del arte. En una línea similar a la de Danto, Carney propondrá entender las teorías estéticas de manera análoga a como entendemos las teorías científicas. Su argumentación será la siguiente: para poder aplicar en el terreno del arte la noción de “designador-rígido” es necesario que un conjunto paradigmático de objetos haya sido apodado o bautizado como “arte” y que aquellos quienes hayan realizado ese bautismo crean que todos los objetos subsumidos bajo esa categoría comparten una propiedad universal. Desde esta perspectiva, los miembros del Mundo del Arte serían algo así como los investigadores metalúrgicos en el ejemplo del oro, como los químicos en el del agua o como los biólogos en el del descubrimiento del perfil de ADN subyacente en cada especie vegetal o animal. Para Carney, cualquier teoría artística planteada por los miembros del Mundo del Arte que postule que las obras de arte comparten entre sí una propiedad universal sería una candidata a tener en cuenta desde el enfoque del “designador-rígido”. El problema estribaría en que cada teoría postula una propiedad diferente, lo que, por lo tanto, haría imposible alcanzar dicha universalidad. Ante esta situación Carney deja la puerta abierta a dos posibilidades. Si al aparecer un desacuerdo acerca de la naturaleza común de las obras de arte dentro del Mundo del Arte sus miembros no llegaran a un consenso, habría de concluirse que existen dos o más tipos de arte, cada uno de ellos correspondiente a cada una de las teorías en pugna. Por el contrario, si todos ellos alcanzasen un acuerdo respecto a una propiedad universal compartida por todos los objetos designados por medio de la expresión “obra de arte”, entonces se podría concluir la existencia de un único tipo de arte, distinguible del resto de objetos en virtud de dicha propiedad común subyacente a todos ellos.

extension), and then in the cases of natural kinds one discovers or proceeds with the assurance that an essential, underlying property of the members of the group of things (the extension) can be discovered that uniquely picks out the group of things, or some significant subset of the group of things”.

Ayudándose de las críticas que los pensadores Peter Kivy y Thomas Leddy lanzaron contra la propuesta de Carney, Dickie procederá a examinarla en busca de puntos débiles. Kivy atacará esa pretendida analogía entre teorías estéticas y teorías científicas, en tanto que el remplazo de una teoría estética por otra dentro del ámbito de la teorización acerca del arte no entraña un mayor alcance ni tampoco una mayor habilidad para lidiar con los datos ofrecidos por la experiencia –en este caso obras de arte–, como sí ocurre en el caso del remplazo de una teoría científica por otra. Siguiendo esta línea, Leddy será aún más incisivo al señalar que en la propuesta de Carney pareciera que los miembros del Mundo del Arte determinarían dicha propiedad universal subyacente por medio de un acto deliberativo, es decir, decidiendo entre un conjunto de varias propiedades. Como resulta evidente, esto supone un fuerte contraste respecto del funcionamiento interno de la práctica científica habitual, en la que el acto por el cual se determina una propiedad como “designador-rígido” de una cierta entidad no resulta de una decisión, sino que se alcanza por medio de un descubrimiento. Por último, Dickie asestará la estacada definitiva al planteamiento de Carney al revertir contra él la crítica que Richard Wollheim arrojó contra la Teoría Institucional, según la cual el Mundo del Arte sería entendido como un organismo legislativo capaz de llegar a resoluciones meritorias de respeto y aceptación por parte del resto de la sociedad. En efecto, como sostiene Carney, si competiese a las teorías estéticas determinar esa propiedad universal capaz de distinguir las obras de arte respecto de objetos cualesquiera, siendo los miembros del Mundo del Arte los únicos sujetos con potestad suficiente para decidir cuál ha de ser la propiedad o propiedades que deban postular dichas teorías, entonces el Mundo del Arte quedaría prefigurado como una especie de cuerpo legislativo, como un órgano o institución social –con sus reuniones, decisiones, declaraciones y proclamas. Mas nada en absoluto parece sustentar esta visión acerca de la práctica habitual del mundo del arte. No hay indicios de la existencia de esas reuniones, ni tampoco parece haber consenso entre las opiniones mantenidas por los miembros pertenecientes al Mundo del Arte respecto de qué es (o ha de ser) el arte, de modo que, ¿cómo podría afirmarse, al modo de Carney, que las propiedades postuladas a través de las teorías estéticas han de considerarse como “designadores-rígidos” por el simple hecho de ser sostenidas por los miembros del Mundo del Arte?

Continua Dickie aseverando que, a su modo de ver, la teoría imitativa y algunas de las versiones de la teoría de la expresión podrían encajar dentro del enfoque del “designador-rígido”, pero no por el hecho de estar postuladas por miembros del Mundo del Arte, sino porque dichas teorías tratan de identificar el arte con una única y particular actividad de la psique humana –la imitación y la expresión de emociones, respectivamente–, que sería concebida como natural, en el sentido de innata. Al hacer esto, dichas teorías sí estarían actuando como verdaderas teorías científicas, de manera análoga a la teoría física que señala el número atómico de cada elemento como su propiedad identificadora. Sin embargo, existe un gran problema con esto, y es que no todas las imitaciones son obras de arte, ni todas las obras de arte son imitaciones. Y del mismo modo, no todas las expresiones emotivas son obras de arte, ni todas las obras de arte son expresiones de alguna emoción. Dicho de otro modo, la extensión de objetos abarcada por medio de la noción de “obra de arte” no coincide con la extensión de objetos abarcada por ninguna de esas dos actividades humanas, a saber, la imitación y la expresión. En última instancia, lo que se está criticando aquí es precisamente la rigidez de ese “designador-rígido”, en su aplicación concreta sobre una realidad tan compleja como son las obras de arte. Concluirá Dickie que este enfoque no será el más adecuado a la hora de lograr alcanzar esa definición de arte que andamos buscando.

No obstante, Dickie advertirá que algunos aspectos del enfoque del “designador-rígido” sí pueden sernos de utilidad en nuestra tarea de desarrollar una definición adecuada del arte, mas siempre teniendo en cuenta que en última instancia el enfoque que habremos de adoptar nosotros deberá ser extensional, es decir, deberá partir de y remitir a la extensión de objetos designados por la expresión “obra de arte”. Lo que Dickie querrá rescatar de este enfoque será “su aproximación a través de una extensión” y su “búsqueda de una propiedad subyacente”. Lo que rechazará, dada la naturaleza cultural de las obras de arte, será la reducción o identificación de las obras de arte con cualquier actividad innata del ser humano. Una vez más, regresará al planteamiento de Carney, y lo resumirá en una serie de pares conceptuales, conformados por un objeto de estudio y el científico encargado de estudiarlo. En concreto Dickie nos hablará de: “oro/físicos”, “agua/físicos y químicos”, y por último, “especies/biólogos moleculares”. Y una vez aquí la pregunta siguiente parece bastante obvia, ¿qué clase de científico debería completar el par “arte/_____”? Tras un largo recorrido a través de un ejemplo hipotético inventado por él mismo acerca de la actividad de una antropóloga que trata de estudiar las costumbres de una tribu radicada en una isla del océano Pacífico Sur (recorrido cuya inclusión en esta investigación aumentaría innecesariamente su extensión), Dickie concluirá que ha de ser una suerte de antropólogo cultural quien se encargue de buscar esa propiedad subyacente en todas las obras de arte. Esta conclusión vendrá determinada por la óptica cultural con la que Dickie concebirá el arte, óptica que ya vimos en el apartado anterior, y en la que profundizaremos más en este trabajo. Dickie dice que cuando afirma que el arte es una noción cultural quiere decir que “se trata de un fenómeno que ha sido inventado por un grupo cultural y que no es un comportamiento genéticamente determinado como aparearse, comer o similares”²². En otras palabras, que no se puede pretender que la propiedad subyacente del arte sea algún tipo de disposición genética predeterminada del hombre, como se ha visto anteriormente. Dicha propiedad ha de ser buscada precisamente en el contexto cultural en el que se desarrolla la práctica artística, ya que este contexto no es solo el entorno del arte, sino su misma matriz. Así de rotundamente lo afirma el propio Dickie cuando dice que él siempre ha entendido el mundo del arte como “un trasfondo para la práctica de crear y experimentar el arte; trasfondo que es una parte esencial de dicha práctica”²³.

En consecuencia, Dickie llegará a la conclusión de que la única propiedad común que se puede encontrar en las obras de arte es una cierta estructura cultural dentro de la cual las obras de arte son producidas y en la que estas encuentran su función (si es que podemos hablar de una función del arte). Por supuesto, Dickie aseverará que dicha estructura será, si no la misma, una muy parecida a la de su Teoría Institucional, y más concretamente en su última versión, en la que incidiremos en el tercer y último capítulo de este trabajo. Se ha logrado, por tanto, alcanzar una definición del arte por medio de una metodología ascendente (*bottom-up*) basada en la premisa atomista según la cual la esencia de los objetos no vendría dada por Formas separadas de estos, sino por sus propias cualidades internas. En el caso del arte, la cuestión adquiere un grado mayor de complejidad, en la

²² *Ibid.*, p. 24. Traducción propia. Cita original: “When I say that art is a cultural notion, I mean that it is a phenomenon that has been invented by a cultural group and that it is not a genetically determined behavior like mating, eating, and the like”.

²³ *Ibid.*, p. 19. Traducción propia. Cita original: “I have always understood the artworld to be a background for the practice of creating and experiencing art –a background that is an essential part of the practice”.

medida en que su cualidad no reside en la materialidad de las obras de arte, sino en su naturaleza cultural, es decir, en el lugar que estas ocupan dentro de la red de relaciones sociales en la que se insertan.

Conclusiones y críticas

Concluiremos este primer capítulo resumiendo los puntos fundamentales por los que hemos pasado.

Dickie divide el conjunto compuesto por todas las teorías estéticas que se han dado a lo largo de la historia en dos grandes grupos: teorías psicológicas y teorías culturales. Las primeras serán aquellas que postulen la existencia de una cierta disposición innata, un cierto “cableado” de nuestra psique, en virtud del cual se pueda explicar la existencia de obras artísticas. Así, las teorías de la imitación o la expresión caerían dentro de este saco por entender las actividades que respaldan a cada una de ellas en términos naturales, es decir, por considerarlas actividades fruto de nuestra disposición psicológico-biológica como seres humanos. Por contraposición, Dickie adoptará un enfoque cultural a la hora de abordar la cuestión de la definición del arte. Centrándose su atención en la red de prácticas habituales “dentro de la cual el arte tiene su ser”²⁴. Y a esta red será a la que se refiera mediante el empleo del término “institución”. Por consiguiente, sería errado pensar en museos, galerías, salas de exposiciones y similares al encontrarnos en los textos de Dickie con la palabra “institución”, pues ella no refiere (exclusivamente) a centros artísticos, sino a un conjunto de prácticas sociales que, si bien por un lado vertebran el funcionamiento de dichos centros, abarcan mucho más allá de estos.

La metodología seguida por Dickie queda orientada ascendentemente, en el sentido en que parte de los objetos concretos calificados como obras de arte para elevarse poco a poco hasta encontrar una propiedad común que pueda vincularlos a todos de alguna u otra manera. En otras palabras, Dickie iniciará su andadura comenzando por la extensión de la expresión “obra de arte”, en lugar de iniciar directamente proponiendo una intensión tentativa. En contraposición, dicha intensión será alcanzada al final del camino, tras la constatación de la naturaleza cultural del arte, es decir, tras la constatación de que la única propiedad que pueden compartir todos los objetos integrantes de una extensión tan heterogénea y diversificada como lo es la del término “obra de arte” radica, precisamente, en el lugar que estos ocupan dentro de una determinada práctica cultural organizada por una sociedad. De todo ello pueden deducirse varias cosas. La primera, que no puede existir arte individual, esto es, elaborado por un individuo cuya sociedad carezca por completo de cualquier tipo de concepto de arte –de lo que se sigue, por lo tanto, que tampoco puede existir arte “autoevidente”, es decir, piezas que se configuren en obras de arte por sí mismas. La segunda, que no todos los objetos que son obras de arte en este mundo han de serlo en todos los mundos posibles (como se deduciría de haber adoptado un enfoque basado en los “designadores-rígidos”), pues en esos otros mundos podrían darse unas relaciones sociales diferentes dentro de las cuales dicha pieza, siendo materialmente la misma, no ocupara el mismo lugar. Y la tercera, quizás la más compleja, que existe

²⁴ *Íbid.*, p. 28. Traducción propia. Cita original: “[... the institution] within which art has its being”.

una cierta ilación entre el lenguaje y la naturaleza de determinados ítems u objetos de la realidad, cuando estos son de índole cultural. Nos explicamos. La intensión de un concepto como el de “arte” –intensión que hemos venido a identificar con la formulación de la Teoría Institucional– y la propia naturaleza del arte, tal y como la concibe Dickie, son ambas el mismo tipo de cosa, a saber, productos culturales: “ambas son productos coordinados que reflejan cómo organizamos los caminos entrelazados de nuestras vidas lingüística y comportamental”²⁵. Así, en este tipo de conceptos, la intensión habría de referir directamente a dicha naturaleza cultural subyacente, y a la inversa, dicha naturaleza cultural determinaría las condiciones necesarias y suficientes plasmadas en la intensión de tales conceptos. Comienza a prefigurarse aquí en el seno de la noción de “arte” una suerte de círculo que, como más adelante veremos, Dickie defenderá explícitamente dentro de una de las formulaciones de la I.T.A.

Mas no queríamos dar por finalizado este primer capítulo sin antes realizar una pequeña crítica a una de las tesis centrales de Dickie, aquella que asegura la naturaleza cultural del arte. El mayor argumento que ofrece Dickie para considerar el arte como una realidad de índole cultural es su ataque a las teorías psicológicas. Ciertamente, en caso de entender el arte como una respuesta natural dada nuestra innata condición humana, pareciera que estuviésemos manteniendo una cosmovisión teleológica del universo, en la que nuestra capacidad para crear y disfrutar del arte jugaría un papel muy específico. De ser así, el arte quedaría definido exactamente por ese lugar por él ocupado dentro de esa concepción teleológica, pero una vez más nos encontramos con que muchas obras de arte no encajan en el rol que, previsiblemente, deberían desempeñar estas dentro de dicha cosmovisión. La manera de desasirse por completo de todo rastro de teleología implicaría, según Dickie, la adopción de una perspectiva cultural, libre de referencias a un fin sobrenatural o trascendental. Y es aquí donde parece que algo empieza a chirriar. Si nos atuviésemos únicamente al arte de nuestra época o al de las épocas del pasado reciente no habría problema ninguno con esta perspectiva, pero, ¿qué ocurre si nos retrotraemos a los orígenes del arte?

Este enfoque cultural supone la aceptación de que, dentro de una determinada sociedad o comunidad, su arte tuvo que ser inventado en algún momento del pasado. Bien, la pregunta es sencilla, ¿cómo caracterizar dicho momento?, ¿hemos de suponer que toda esa red de prácticas interrelacionadas entre sí y expuestas por la I.T.A. se dieron de repente?, ¿o tal vez poseen ciertos antecedentes vinculados con algunos de los ritos religiosos o mágicos de esas sociedades? Y de ser así, ¿cómo sería posible determinar el momento exacto, dentro de una sociedad, en el que dichos ritos –junto con los objetos que en ellos se apreciaban y adoraban– perdieron parte de su ímpetu, de su importancia social, dejando paso a una red de prácticas similar a la que Dickie nos presenta en su teoría? En última instancia lo que se está cuestionando es el momento de invención de la institución del mundo del arte, la cual a pesar de ser concebida en términos estrictamente culturales parece tener ciertos antecedentes históricos de carácter teleológico ineludibles, quedando así emparentada dicha institución con ciertas prácticas que serían el reflejo de las creencias y cosmovisiones trascendentales de los primeros pueblos humanos. A nuestro juicio solo caben dos opciones para solventar esta

²⁵ *Ibid.*, p. 30. Traducción propia. Cita original: “Both are coordinated and mirroring products of how we organize the intertwined pathways of our linguistic and behavioral lives”.

diatriba: una, desplazar ese origen cultural del arte hasta el mismo inicio de las sociedades, lo que daría al traste con toda la Teoría Institucional, pues ¿cómo seguir defendiendo su carácter cultural si toda la práctica artística pareciera ligada a la propia naturaleza humana desde sus orígenes?; dos, asumir la existencia de conexiones con los primeros ritos sagrados o ceremoniales –vinculados todos ellos a una cierta teleología y, por ende, a una concepción psicológica de la propia creación artística– e investigar cómo pudo darse el tránsito de un estado al otro, de modo análogo a como hemos sugerido al comentar la propuesta histórica de Jerrold Levinson. Huelga decir que Dickie, ajeno por completo a esta crítica, no tanteará ninguna propuesta por estos derroteros.

Ahora ya sí, demos paso al segundo capítulo de este escrito, en el que nos sumergiremos en los entresijos de las primeras versiones de la Teoría Institucional del Arte, todas ellas muy similares en comparación con la última.

Capítulo II

Primeras versiones de la Teoría Institucional

En total Dickie ha ofrecido cuatro versiones de la Teoría Institucional del Arte. En este segundo capítulo fijaremos nuestra atención en las tres primeras formulaciones, debido al gran parecido que guardan entre sí. Dejaremos para el próximo y último capítulo el análisis de la cuarta versión.

Quizás la mejor manera de proceder aquí sea exponiendo en primer lugar esas tres primeras formulaciones para a continuación adentrarnos en su análisis. Todas ellas se concretan en la definición de la noción de “obra de arte”:

Primera versión: “una obra de arte en sentido descriptivo es (1) un artefacto (2) sobre el que una sociedad o un subgrupo de una sociedad ha conferido el estatus de candidato para la apreciación”²⁶.

Segunda versión: “una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) al cual una persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación”²⁷.

Tercera versión: “una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatus de ser candidato para la apreciación”²⁸.

Como puede verse, las tres definiciones guardan un gran parecido entre sí; todas ellas comparten una misma estructura y, a pesar de los ligeros cambios introducidos en la redacción de la segunda cláusula, todas hacen explícitas las dos mismas condiciones. En este capítulo, por tanto, nos centraremos en el análisis de dichas condiciones y en la discusión generada en torno a ellas.

No obstante, antes de nada es importante que nos detengamos brevemente en eso que Dickie denomina “sentido descriptivo” o “clasificatorio” de la obra de arte. Ciertamente, cualquier persona puede fácilmente distinguir dos usos distintos de la expresión “obra de arte”. Por ejemplo, imaginemos que una persona que camina por un bosque se topa de pronto con un trozo de madera verdaderamente extraño tirado en el suelo, el cual llama su atención inmediatamente. Tras recogerlo y examinarlo bien, nuestro protagonista se percató de que aquello que le llamaba la atención del trozo de madera era su curiosa forma, la cual de algún modo se asemeja a la que presenta el *Laocoonte* escultórico. Ante semejante hallazgo nuestro protagonista exclama para sí mismo: “¡Este

²⁶ Cf. George Dickie, “*Defining Art*”, en *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, nº 3, 1969, pp. 253-256.

²⁷ Cf. George Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Prentice Hall, Indianapolis, 1971.

²⁸ Cf. George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University press, Ithaca, N.Y., 1974.

trozo de madera es una obra de arte!”. Bien, comparemos ahora este ejemplo con otro. Imaginemos esta vez un profesor de colegio que decide llevar a sus alumnos de quinto curso a un museo. Tras comunicar a estos la noticia, uno de ellos pregunta con gesto extrañado que qué es un museo, a lo que el profesor responde: “un museo es un lugar donde se exponen obras de arte”. En ambos ejemplos nos encontramos con la expresión “obra de arte”, mas parece claro que en cada uno de ellos se pretendían decir cosas distintas con dicha expresión. En el primer ejemplo, con ella nuestro senderista parece querer alabar un objeto de tipo natural, como es el trozo de madera encontrado en medio del camino. Por lo tanto, la corrección de su uso se basaría en un cierto sentido evaluativo de la expresión “obra de arte”, con la cual querría indicarse algo así como que el objeto es digno de valor. Por el contrario, el profesor del segundo ejemplo no parece estar valorando positivamente nada, sino que únicamente se limita a transmitir una información, empleando esta noción como una parte más de su descripción acerca de los museos. En este caso, la corrección en el empleo de dicha noción radicaría en un sentido descriptivo, según el cual no se estaría ensalzando objeto ninguno, sino tan solo acotando el dominio de una cierta extensión, esto es, clasificando un conjunto de objetos que quedarían comprendidos bajo esta categoría.

Este sería propiamente el sentido descriptivo del que nos hablará Dickie. A su juicio, en muchas ocasiones dentro de la teorización sobre el arte se tiende a emplear ambos sentidos de manera confusa, queriendo tomar como propiedad definitoria del arte aquella por la cual, simultáneamente, se le considera digno de admiración o alabanza. Mas esta forma de teorizar sobre el arte convertiría la expresión “arte malo” en una contradicción, y la expresión “arte bueno” en una mera redundancia. Si para que un objeto sea considerado obra de arte fuera necesario que este poseyera esa propiedad laudable, solo cabrían dos situaciones: que dicho objeto la poseyese o que no lo hiciera. En el primer caso el objeto quedaría conformado como obra de arte desde el momento en que se constatase la posesión de dicha característica, y por lo tanto, ya sería bueno desde entonces (redundancia). En el segundo caso, al carecer de esta propiedad artística, nada nos habilitaría para calificar ese objeto como obra de arte, no pudiendo, en rigor, ser juzgado como malo (contradicción). Podría considerarse que este análisis presentado sobre esta cuestión peca de reduccionista, y que simplifica en términos demasiado estrechos y acotados la vastedad de una circunstancia marcada por la heterogeneidad y la diversidad. Y ciertamente, parte de verdad hay en esa crítica. Considerar tan a la ligera que todas las teorías estéticas anteriores pueden someterse a este proceso reductivo pone de manifiesto la poca profundidad con la que se las está analizando. Podría ser beneficiosa, incluso para los propósitos fundamentales de la I.T.A., una mirada ligeramente más penetrante, que diera buena cuenta de los hitos y puntos débiles de cada una de esas teorías, en lugar de aglutinarlas a todas ellas bajo una misma categoría para después darlas por superadas u obsoletas. No obstante, el ejemplo expuesto en torno a esa redundancia y esa contradicción que se dan con las expresiones “arte bueno” y “arte malo”, respectivamente, guarda también parte de verdad y revela la confusión con que generalmente empleamos el término de “arte” u “obra de arte” en nuestro habla cotidiano. Si dichas expresiones (“arte bueno” y “arte malo”) tienen algún significado eso solo puede deberse a la existencia de un sentido descriptivo, evaluativamente neutro, de “arte”. Ese sentido será el que Dickie trate de desentrañar por medio de su perspectiva institucional.

Una vez indicado esto, pasemos a comentar la primera de las dos condiciones que encontramos en cada una de las tres versiones de la Teoría Institucional expuestas al comienzo de este capítulo.

Artefactualidad conferida

La cuestión de la artefactualidad de la obra de arte supone un distanciamiento respecto de lo que Dickie denominará como la *nueva concepción del arte*²⁹. Esta nueva concepción del arte, encabezada según Dickie por el filósofo Morris Weitz, quedará definida por ser aquella que defienda la imposibilidad de ofrecer ningún tipo de condición necesaria (ni mucho menos suficiente) para el correcto empleo de la noción “obra de arte”.

Según Weitz, la historia del arte, así como la historia de las teorías filosóficas en torno al arte –todas ellas distintas y todas ellas autoproclamadas como verdaderas–, ponen de manifiesto la extrema flexibilidad o apertura de este concepto. Siguiendo el ejemplo que Wittgenstein plantea en sus *Investigaciones filosóficas* a tenor de la noción de “juego”, Weitz asumirá que la razón por la que podemos llamar arte a cosas perceptualmente tan dispares como la quinta sinfonía de Beethoven y el cuadro *Zapatos* de Van Gogh, es un cierto “parecido de familia”, es decir, una serie de relaciones y similitudes que conectan las obras unas con otras. En palabras del propio Weitz: “Si realmente observamos y examinamos qué es lo que llamamos “arte”, tampoco encontraremos propiedades comunes –tan solo hebras de similitudes. Saber qué es el arte no es aprehender alguna esencia manifiesta o latente, sino poder reconocer, describir y explicar aquello que llamamos “arte” en virtud de estas similitudes”³⁰. Desde esta perspectiva la estética como disciplina filosófica se aproximaría a la filosofía del lenguaje, siendo su función principal el desentrañamiento de las circunstancias bajo las cuales sería correcto el empleo de las expresiones “arte” y “obra de arte”. Consecuentemente, se llega a la conclusión de que dentro de la teorización estética ya no se puede seguir hablando de condiciones necesarias y suficientes y que, por lo tanto, resulta fútil el esfuerzo de intentar elaborar una definición satisfactoria del arte en términos de dichas condiciones.

Continuando con ello, Weitz niega explícitamente la necesidad de que una obra de arte deba ser necesariamente un artefacto. En rigor, si ninguna condición necesaria puede señalarse acerca de la naturaleza del arte, ¿por qué habría de considerarse de manera diferente la artefactualidad? Para justificar esta tesis Weitz pondrá como ejemplo la siguiente sentencia: “Este trozo de madera es una hermosa pieza de escultura”³¹ –debemos reconocerlo, el ejemplo comentado por nosotros

²⁹ Cf. George DICKIE, *El círculo del arte*, capítulo tres “Arte como artificio”.

³⁰ Morris WEITZ, “*The role of Theory in Aesthetics*”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, nº 1, 1956, pp. 27-35. Traducción propia. Cita original: “*If we actually look and see what it is that we call «art», we will also find no common properties –only strands of similarities. Knowing what art is is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call «art» in virtue of these similarities*”, p. 31.

³¹ *Íbid.*, p. 34. Traducción propia. Cita original: “*This piece of driftwood is a lovely piece of sculpture*”.

anteriormente no era inocente. Resulta claro que para que esta argumentación sea satisfactoria es necesario que por “artefacto” entendamos algo así como un objeto producido o creado por el ser humano. De este modo, en tanto que se sobreentiende que el trozo de madera pertenece a la clase de los objetos naturales y que, por ende, no ha sido creado por mano humana alguna, dicho trozo no podría ser considerado un artefacto. Como además se da el caso de que, a pesar de no ser un objeto producido por el ser humano, la relación establecida entre el trozo de madera y la escultura –la cual no deja de ser un subconcepto artístico– es entendible, de ello se deduce que ha de existir algún tipo de significado para lo artístico que respalde dicha relación. En otras palabras, que si podemos hablar de objetos naturales como obras de arte, entonces no es posible concluir que sea necesaria una cláusula relativa a la artefactualidad de las obras de arte en la definición que andamos buscando.

Ante esta postura caben algunas objeciones. En primer lugar, como ya vimos anteriormente en el ejemplo que examinamos a colación del sentido descriptivo y el sentido evaluativo de la noción de obra de arte, el empleo de ese subconcepto artístico puede entenderse como un uso evaluativo. De ser así, y siguiendo la postura de Dickie, este tipo de uso no podría ser utilizado como base para el desarrollo de una definición de “obra de arte”. De hecho, en su artículo “*Defining Art*”, Dickie comentará explícitamente esto: “Weitz rechaza la artefactualidad como una condición necesaria del arte porque a veces hacemos declaraciones como esta «Este trozo de madera es una hermosa pieza de escultura». En ocasiones hablamos de este modo acerca de objetos naturales, pero nada se sigue de este hecho. Weitz está confundido porque considera que la observación sobre el trozo de madera es una declaración descriptiva y no lo es”³². Es decir, que a pesar de que en su propio artículo Weitz distingue entre un uso descriptivo y otro evaluativo del concepto de “arte”, y sus subconceptos (tales como música, escultura, literatura, novela, tragedia, cuadro, etc.), este pensador caerá en el error de confundir ambos usos al tratar de negar la necesidad de la artefactualidad. Si en la declaración “Este trozo de madera es una hermosa pieza de escultura” entendemos que lo que se está haciendo es alabar un cierto objeto natural por alguna de sus cualidades estéticas mediante una analogía con la disciplina escultórica, y no una aseveración acerca del estatus artístico de dicho objeto, entonces el argumento de Weitz queda sin sustento sólido sobre el que erigirse. El empleo de la expresión “pieza de escultura” podría perfectamente corresponder a un uso metafórico, destinado a ensalzar, por ejemplo, la curiosa forma de ese pedazo de madera. De ser así, no se estaría afirmando sobre dicho objeto que realmente sea una obra de arte, sino que tan solo se estaría poniendo de manifiesto, por medio del sentido evaluativo de un subconcepto artístico, que dicho objeto posee una serie de propiedades perceptibles dignas de admiración. Consecuentemente, al no estar incluyendo este objeto natural dentro del dominio acotado por la expresión “obra de arte”, no podemos extraer de este hecho ninguna consecuencia relativa al carácter artefactual de las obras de arte.

En segundo lugar, cabe señalar que esa noción de artefacto que maneja de manera implícita Weitz, según la cual un artefacto habría de ser un objeto producido completa o parcialmente por la

³² George DICKIE, “*Defining Art*”. Traducción propia. Cita original: “*Weitz rejects artifactuality as a necessary condition of art because we sometimes make statements such as “This piece of driftwood is a lovely piece of sculpture”. We do sometimes speak this way of natural objects, but nothing follows from this fact. Weitz is confused because he takes the driftwood remark to be a descriptive statement and it is not*”, p. 253.

mano del hombre, no es el único posible. Dickie considerará que un objeto de tipo natural, como puede ser el trozo de madera de nuestro ejemplo, puede perfectamente ser considerado como un artefacto artístico. Todo depende de qué se haga con él una vez este sea recogido del suelo. Si una vez observado, el pedazo de madera es olvidado de nuevo en el sendero parece que careceríamos de apoyos suficientes para aseverar con cierto grado de seriedad que dicho pedazo es en realidad una obra de arte. En cambio, como señalará el propio Dickie, si lo recogemos y lo colgamos de la pared de nuestra casa con ánimo de exponerlo ante las visitas, entonces lo habríamos transformado en un artefacto³³ –al que de paso también habríamos conferido el estatus de candidato para la apreciación, cumpliendo así las dos cláusulas de la definición de “obra de arte” expuestas al comienzo de este capítulo, y por consiguiente, habiéndolo transformado en una obra de arte (siempre según la definición de Dickie).

Se revela a través de lo dicho en el párrafo anterior una de las particularidades más importantes de la Teoría Institucional del Arte, su carácter procedimental. El arte no podrá ser definido de modo tal que pueda considerarse como una entidad autoevidente, sino que su constitución dependerá de un tipo específico de actividad social humana. Se completa aquí esa faceta anti-teleológica de la I.T.A. que veíamos en el primer capítulo. No se trata únicamente de una teoría anti-teleológica, sino también anti-esencialista (entendiendo por esencia una suerte de sustancia inmanente al cuerpo del objeto del que se constituye como tal). La esencia del arte, esto es, la “artisticidad” por la que se preguntaba Levinson al comienzo de su artículo, estará radicada fuera del cuerpo de las obras de arte, en su entorno social, sin el que no podría existir. Esto supone, por lo tanto, asumir algo más que las condiciones de posibilidad sin las cuales no puede darse el arte; supone admitir que la naturaleza del arte, su razón de ser, es en sí misma institucional. Ciertamente, este es el punto donde muchos filósofos (en especial aquellos gustosos de las teorías estéticas continentales) dan por finalizadas las tesis de Dickie. Tradicionalmente las teorías acerca del arte suelen estar repletas de palabras elevadas, que dan cuenta de la sacralidad inherente al objeto de estudio que les ocupa. Tómese como ejemplo este célebre pasaje de Heidegger, de su obra *El origen de la obra de arte*, en el que interpreta la obra de Van Gogh *Zapatos*, ya mencionada en este trabajo: “En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”³⁴. Este tipo de lenguaje (si bien quizá algo menos oscuro) es el que acostumbran a leer quienes, gozosos de disfrutar el arte, se dedican a la ardua tarea de entenderlo. Mas, en su opinión, este estudio de la naturaleza del arte, derivado del placer que de este se obtiene, ha de conservar en sí parte del candor de su deleite. De este modo el filósofo se ve

³³ Cf. George DICKIE, *El círculo del arte*, capítulo tres “Arte como artificio”.

³⁴ Martin HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, La Oficina Ediciones, Madrid, 2016, p. 53.

comprometido a expresar con bellas palabras aquel objeto con cuya recepción su espíritu quedó sobrecogido.

El teorizar sobre el arte se transmuta así en una especie de continuación de la práctica literaria o poética, llegando a darse el caso de que tanto placer proporcionará la obra original como el texto filosófico que dé cuenta de ella. Textos cargados de arrebatos, de entusiasmo e incluso de éxtasis plagan la historia de la reflexión sobre el arte, en busca de esa esencia reveladora, intrínseca y metafísica. Y habiendo probado de este dulce néctar, ¿a quién puede interesarle una teoría que rechaza de entrada semejante esencialidad inherente a la naturaleza del arte? La Teoría Institucional, en su ruptura con la forma tradicional de teorizar sobre arte, se muestra áspera para aquellos a quienes verdaderamente el arte les revuelve las entrañas. Su carácter circunstancial y procedimental supone un duro golpe de realidad para quienes disfrutaban dejando volar libremente su intelecto a lomos de este tipo de reflexiones.

Este hecho no puede considerarse una crítica contra la I.T.A.; sin embargo, sí puede ayudarnos a entender por qué esta teoría ha cosechado tantas críticas y ha generado tanto repudio a lo largo de su corta vida. Su lectura no resulta agradable. Más bien, en muchas ocasiones se hace pesada y dura de seguir. Pero, a fin de mantener nuestro compromiso para con el razonamiento crítico del ser humano, nosotros debemos procurar mantener siempre presente la diferencia entre el arte y la teorización sobre este. Muchos son los filósofos que, acostumbrados al tipo de teorías estéticas que la historia de la filosofía nos ha legado, y añorando perpetuar ese modo de teorizar, extraen del carácter insípido de la Teoría Institucional la falsa conclusión de que el arte es igual de insípido. Para defenderse de esta crítica –que nunca llegará a irse del todo– Dickie recalcará una y otra vez que la adopción de una perspectiva institucional sobre la realidad artística no supone el rechazo de los poderes y capacidades afectivas del arte. En otras palabras, que para Dickie el arte es tan conmovedor como lo puede ser para cualquier otro sujeto. Tan solo se expresa la imposibilidad de construir una definición satisfactoria de la noción de “arte” tomando como base ese componente emocional. A lo largo de este trabajo habremos de mantener presente esta idea, a fin de resguardarnos nosotros mismos de caer en esa falsa acusación imputada a la Teoría Institucional. Que su apariencia sea fría no implica que así lo sea también su objeto de estudio.

Regresemos de nuevo a la cláusula de la artefactualidad. De ella nos dice Dickie que no es sorprendente, ni siquiera muy interesante³⁵, y que de ella por sí sola no se puede extraer el carácter institucional de su definición de “arte”. La artefactualidad será, por tanto, el género dentro del que se dé la diferencia específica que separe los artefactos que sí son arte de aquellos otros que no lo son, como por ejemplo el martillo empleado por unos obreros durante una reforma, la pizarra de la que un profesor de matemáticas se vale para sus clases o la red tensada en el centro de una pista de tenis durante el Campeonato de Wimbledon. Esta diferencia específica nos la indicará la segunda cláusula de la definición de “obra de arte”. Pero antes de pasar a ella examinemos un poco más de cerca esta artefactualidad.

³⁵ Cf. George DICKIE, “What is art? An Institutional Analysis”, en *Art and the Aesthetic...*, p. 429.

Decíamos anteriormente que ese trozo de madera que aparecía en el ejemplo propuesto por Weitz puede ser considerado un artefacto en virtud de qué se haga con él. Si alguien lo cogiese y lo colgara en la pared de su casa, al modo en que normalmente son colgados los cuadros en los museos y galerías de arte, con el ánimo de deleitarse con su contemplación, entonces, según Dickie, ese alguien habría conferido la artefactualidad ha dicho objeto. En contraposición a la noción de “artefactualidad” que empleará Weitz en su artículo, según la cual un objeto es un artefacto si ha sido creado por el ser humano, Dickie hablará de “artefactualidad conferida”, es decir, de la posibilidad de conferir el estatus de artefacto a objetos cuyo origen fuera ajeno a la acción productora del hombre. De este modo, la condición de artefactualidad, lejos de ser una propiedad fácilmente perceptible al contemplar un objeto, habrá de ser entendida en términos de lo que Maurice Mandelbaum denominará propiedades “no exhibidas”. Estas no serían otra cosa más que propiedades o características de los objetos que, en contraposición con las propiedades exhibidas, no serían perceptibles por medio de la observación del objeto. A modo de ejemplo, piénsese en una persona soltera. Esta condición no podría adivinarse echando un simple vistazo a esa persona, pues no radica en ninguna de sus cualidades sensitivamente perceptibles, sino que tan solo puede captarse desde el momento en que contemplamos a esa persona inmersa en la red de relaciones que la conectan con su entorno social. Por lo tanto, en terminología de Mandelbaum, dicha condición de soltero habrá de ser catalogada como una propiedad no exhibida. Por el contrario, todas aquellas cualidades que pudieran predicarse de dicha persona tras observarla de forma separada respecto de su entorno social serán entendidas como propiedades exhibidas. Bajo esta categoría se incluirían características tales como ser alto, bajo, gordo, delgado, rubio, moreno, pelirrojo, y un largo etcétera imposible de enunciar por completo aquí.

Pues bien, lo que Dickie hará será aplicar dicha noción de propiedades no exhibidas al estudio de la naturaleza del arte, a fin de encontrar una serie de características comunes a todas las obras de arte existentes. Como bien señala Weitz en el artículo ya mencionado, la enorme diferencia existente entre unas obras de arte y otras, hace que resulte imposible encontrar en ellas alguna propiedad compartida por todas sobre la que pueda construirse una definición cerrada de este concepto. Mas esta declaración solo se sostiene si en nuestro estudio de las obras de arte nos limitamos a contemplar su apariencia. Ciertamente, parece que si nos restringimos al ámbito de la superficie de las obras de arte, aquel defendido por Susan Sontag en su célebre artículo “Contra la interpretación” en pos de un acceso más directo a las mismas, resulta imposible encontrar propiedades comunes en obras tan dispares como, por ejemplo, el ballet de *El lago de los cisnes* de Chaikovsky y la obra de Michael Craig-Martin *An Oak Tree*, conformada por una balda sobre la que se encuentra un vaso con agua y por un cartel informativo en el que el autor dice haber transformado la esencia de ese vaso en la de un roble, manteniendo, sin embargo, su apariencia exterior. En cambio, si retrocedemos un paso y contemplamos las obras de arte dejando a un lado su apariencia sensible, es posible que encontremos alguna o algunas propiedades no exhibidas comunes a todas ellas, como lo es por ejemplo la artefactualidad. La naturaleza de esa primera cláusula que encontramos en las tres primeras formulaciones de la I.T.A. solo es comprensible, por consiguiente, si la contemplamos al trasluz de esta noción de propiedades no exhibidas.

De todo ello se sigue que dicha condición de artefactualidad solo puede conferirse atendiendo a aquello que hacemos con los objetos a los cuales se quiere conferir esta condición. Es decir, que en

virtud de lo que hagamos y de cómo nos comportemos ante determinados objetos, dicha artefactualidad podrá ser conferida o no. La cuestión acerca de qué acciones serán aquellas por medio de las cuales quedará conferida esta artefactualidad, sin embargo, no será respondida por nuestro filósofo. Lo que sí quedará claro es que la artefactualidad de la que nos hablará Dickie no será aquella entendida como una cualidad inherente al cuerpo del objeto. La artefactualidad conferida que él propondrá tendrá que ver con las acciones por medio de las cuales interactuamos con los objetos de nuestro entorno, ya sean objetos manufacturados o de tipo natural. La noción de artefactualidad de Dickie será, por lo tanto, más amplia que aquella utilizada por Weitz, en la medida en que no se limitará a caracterizar como artefactos tan solo los objetos producidos por el ser humano, sino también aquellos otros que, siendo de tipo natural, son empleados de tal o cual forma por este. Más adelante, al final de este segundo capítulo, dedicaremos unas líneas a reflexionar acerca de esas acciones por medio de las cuales la artefactualidad puede conferirse sobre un objeto.

Tras toda esta aproximación teórica al concepto de “artefactualidad” tratemos, por último, de bajar estos pensamientos a la tierra. ¿Qué tipo de objetos artísticos son aquellos que Dickie engloba dentro de esta categoría? Sin lugar a dudas, obras de arte tradicionales como esculturas, pinturas, poemas, composiciones musicales, obras de teatro, novelas, danzas, etc., son fácilmente entendibles al trasluz de este concepto de artefactualidad. Incluso, en tanto que todas ellas suponen el producto resultante de una determinada acción humana, podrían ser catalogadas como artefactos prescindiendo de la modificación que Dickie introduce en el significado de este concepto. Dicho de otro modo, que en tanto que creaciones del ser humano todas esas obras podrían ser calificadas como artefactos en el sentido en que Weitz emplea esta noción. Siendo esto así, entonces ¿por qué realiza Dickie esa modificación del sentido habitual de la noción de “artefacto”?, ¿por qué la artefactualidad ha de concebirse como una propiedad no exhibida, siendo el caso que cualquier objeto creado por el hombre resulta reconocible a simple vista? Las respuestas a estas preguntas vienen de la mano de los desarrollos actuales en el ámbito artístico. Dado el alto grado de innovación al que ha llegado el arte contemporáneo, no resulta descabellado pensar en alguna obra de arte constituida íntegramente por objetos naturales. Imagínese, por mantener el mismo ejemplo que nos ha acompañado desde hace largo tiempo, que un famoso artista de nuestros días encuentra un trozo de madera que le inspira para crear una nueva exposición, toda ella conformada por objetos naturales corrientes: el susodicho trozo de madera, la hoja caída de una rama de un árbol, una piedra, leña, espigas de trigo, flores silvestres e incluso el cuerpo inerte de algún insecto sin vida. Una exposición así sería, desde el plano institucional, una exposición más, como tantas otras dentro del mundo del arte. Mas, de no entender la noción de “artefacto” en los términos en los que lo hace Dickie, ninguna de las piezas presentadas al público en la exposición podría considerarse plenamente una obra de arte.

Al realizar esta modificación y considerar que la artefactualidad es adquirida por estos objetos justo en el momento en que son recolectados y expuestos ante el público, todos ellos se convierten en obras de arte. Así pues, esta noción de “artefactualidad”, entendida como una propiedad no exhibida vinculada a las acciones por medio de las cuales hacemos cosas con objetos, posibilita la existencia de la creatividad y la innovación en el ámbito de la creación artística, y permite incluir estas en el plano de la institución. De hecho, así lo expresa el propio Dickie: “Incluso si las observaciones de los filósofos tuvieran algún efecto sobre lo que los artistas hacen hoy en día, la concepción institucional del arte ciertamente no dejaría de lado la creatividad. El requisito de la

artefactualidad no puede impedir la creatividad, ya que la artefactualidad es una condición necesaria de la creatividad. No puede haber ningún caso de creatividad sin que sea producido un artefacto de algún tipo”³⁶. Por supuesto, para comprender plenamente esta cita debemos entender la expresión “artefactualidad” con el sentido que le atribuye Dickie. De este modo, la producción de ese artefacto no tendría que ver con la fabricación del mismo, sino con la acción por medio de la cual sería conferida tal condición sobre un objeto.

Desde esta perspectiva se entienden mejor algunos desarrollos artísticos recientes, como el acontecido en 2011 con la aparición del *MONA; Museum Of Non-visible Art*, en cuya página web, como su propio nombre indica, se pueden encontrar obras de arte “no visibles”. Con esta denominación sus creadores no están haciendo referencia a obras de arte accesibles por medio de otros sentidos, como el oído, el tacto o el olfato, sino que más bien se refieren a la descripción de obras imaginadas (algunas de ellas imposibles de crear). Por ejemplo, una de estas obras no visibles, creada por el colectivo artístico *Praxis* (un matrimonio de artistas creadores de este tipo de arte y fundadores de este museo), titulada *Mapa de Polvo (Dust Map, originalmente)*, dice lo siguiente: “Un dibujo de cuarenta por cuarenta metros cuadrados sobre papel blanco, colgado del techo. El dibujo está hecho en el transcurso de dos años. Todo el dibujo está hecho con la punta de un alfiler. No hay tinta ni lapicero, solo pequeñas abolladuras por todas partes, hechas con el alfiler. Si pudieses mirarlo de cerca (pero no puedes) verías palabras escritas con la cabeza de un alfiler, con la ayuda de una lupa dado que las letras apenas son visibles. Con más de doscientas mil palabras, es la primera parte del diccionario *Websters*, edición de 2010, letras de la A a la F”³⁷. Mas dicho objeto, en tanto que artificio producido por el hombre, no existe en ningún sitio. La obra se limita a ser una descripción de otra obra secundaria e inexistente que queda en una suerte de limbo imaginativo. Así pues, ¿dónde encontrar la artefactualidad en este tipo de obras de arte no visibles? Hasta donde nosotros sabemos Dickie no se pronuncia en ningún momento acerca de este tipo de arte. Sin embargo, intentaremos ofrecer una respuesta que, honestamente, consideramos similar a la que él ofrecería, y en la que aplicaremos su noción de “artefactualidad”. La respuesta sería, más o menos, la siguiente: la base material de la que se sirven este tipo de obras está conformada por los productos de nuestra imaginación, nuestro pensamiento y nuestra fantasía. Por sí solos estos pensamientos no pueden ser considerados arte, dado que no serían artefactos. Es justamente en el proceso de descripción y presentación de los mismos cuando esos adquieren tal condición, possibilitándose así su

³⁶ *Ibid.*, p. 436. Traducción propia. Cita original: “Even if philosopher’s remarks were to have an effect on what artists do today, the institutional conception of art would certainly not foreclose on creativity. The requirement of artifactuality cannot prevent creativity, since artifactuality is a necessary condition of creativity. There cannot be an instance of creativity without an artifact of some kind being produced”.

³⁷ Redacción original en inglés: “A drawing that is forty by forty meters square on white paper, hung on the ceiling. The drawing was made over the course of two years. The entire drawing is made with the tip of a pin. There is no ink or pencil, it is just tiny dents everywhere, made from a pin. If you could look closer (but you can’t) you will see words written with a pin head with the aid of a magnifying glass, so the letters are barely visible. With over two hundred thousand words, it is the first part of *Websters dictionary*, edition 2010, letters A through F”. La cursiva corresponde al texto original. Esta y otras obras pueden encontrarse en el siguiente hipervínculo: <https://museumofnonvisibleart.com/gallery/>

inclusión dentro del vasto dominio de la noción de “obra de arte”. En otras palabras, que es justamente esa acción llevada a cabo en torno a un pensamiento concreto la que permite atribuir a este la condición de ser un artefacto, y por ende, la que permite que se configuren como obras de arte. Consiguientemente, este tipo de arte solo puede ver la luz gracias a ese fondo institucional que no es sino la esencia del arte mismo. De hecho, lo primero que puede leerse cuando uno accede al sitio web de este museo es lo siguiente: “Museo de arte no visible: una institución para la creación y exhibición de arte no visible”³⁸. El hecho de que ellos mismos consideren ese espacio como una institución “para la creación y exhibición” de arte pone el foco de atención sobre aquello que constituye –según la I.T.A.– la esencia del arte, a saber, el procedimiento, la acción, esa suerte de “hacer” respecto a algunos objetos o entidades que los transmuta en obras de arte.

Concluimos este apartado confiando en haber expresado con claridad la naturaleza y el sentido de esta noción de “artefactualidad” de la que Dickie se servirá para desarrollar las diferentes versiones de la Teoría Institucional. Si bien el significado que Dickie atribuye a este concepto no es el habitual, la modificación que sobre él realiza responde a la necesidad de desarrollar una teoría que pueda dar cuenta de los avances, innovaciones e imprevisibles progresos que pueden lograr los artistas al crear arte nuevo. La Teoría Institucional, por lo tanto, a pesar de explicitar condiciones necesarias del arte, no cae en esa normatividad propia de las teorías estéticas tradicionales, sino que, al considerar la acción social humana como la verdadera substancia del arte, limita su alcance a un ámbito descriptivo que en absoluto supone impedimento alguno para la innovación en el arte –como se ha visto con el ejemplo del arte no visible³⁹.

El estatus de candidato para la apreciación

Pasemos ahora a examinar la segunda cláusula presente en las tres primeras versiones de la Teoría Institucional. Lo primero que advertimos es que es en ella donde Dickie introduce los cambios más sustanciales entre unas formulaciones y otras. A pesar de ello, hay un fragmento de esta segunda cláusula que se mantiene constante en las tres versiones: “conferir el estatus de candidato para la apreciación”. En este fragmento encontramos tres nociones que requieren de una explicación ulterior: (1) conferir el estatus, (2) ser un candidato y (3) apreciación.

Comenzaremos por el segundo de ellos, dada la brevedad con la que Dickie comenta esta noción. La justificación que nos brinda acerca del porqué de la inclusión de dicha noción tiene que ver con la distinción, ya comentada anteriormente, entre el sentido descriptivo y el sentido evaluativo

³⁸ *Ibid.* Redacción original en inglés: “*Museum of non visible art: an institution for making and exhibiting non-visible art*”.

³⁹ Ciertamente, este tipo de arte parece haber sido abandonado por sus autores, pues no encontramos en su página web obras posteriores al año de su nacimiento (2011). No obstante, la originalidad de la idea que subyace a este tipo de obras (más allá de ciertas extravagancias presentes en algunas de ellas) supone un importante acicate para la reflexión sobre la naturaleza del arte. Es por ello que, a pesar de su poca relevancia social, hemos creído oportuno incluir aquí una referencia a este.

del concepto de arte. Según Dickie, si nuestro interés es desarrollar una definición completa del sentido descriptivo (o clasificatorio) de arte, en ella no podemos introducir elemento evaluativo alguno, como resulta obvio. Sin embargo, al estar presente también en la definición la noción de apreciación, debemos andarnos con pies de plomo para asegurarnos de mantener en todo momento una posición evaluativamente neutral. Si la definición propuesta por Dickie hubiese sido tal que así: “una obra de arte en sentido descriptivo es (1) un artefacto (2) al cual una persona o personas actuando en nombre de una cierta institución social (el mundo del arte) le ha conferido el estatus de ser digno de apreciación”, entonces en ella se habrían mezclado ambos sentidos de arte, dando lugar a una definición confusa y, hartamente restrictiva. Al introducir la condición de ser un candidato Dickie se cubre las espaldas ante posibles casos de obras de arte que no son apreciadas nunca. De este modo, consigue alcanzar una definición en la que, si bien la apreciación es una parte fundamental de la misma, no lo es en la medida suficiente como para imponer un criterio evaluativo del arte dentro de ella. En palabras de nuestro filósofo: “La definición [de obra de arte] no requiere que una obra de arte sea realmente apreciada, incluso por una sola persona. El hecho es que muchas obras de arte, quizás la mayoría, no son apreciadas. Es importante no erigir dentro de la definición del sentido clasificatorio de «obra de arte» ninguna propiedad de valor, tal como la apreciación real”⁴⁰. La inclusión de la condición de ser un candidato responde, por tanto, a la necesidad de poder hablar de obras de arte no apreciadas por nadie. No obstante, este hecho nos conduce a la conclusión de que las obras de arte han de poseer cierto valor potencial, que quizás nunca sea realizado, pero sobre el que pueda fundamentarse esa posible apreciación.

Pasemos ahora a comentar la tercera de las nociones presentes en el fragmento destacado más arriba, la noción de “apreciación”, dejando para el final el análisis de la primera de ellas, que, como veremos, nos conducirá demasiado lejos de la definición.

Ciertamente, situándonos en un plano comportamental, parece que nadie nos rebatiría si dijésemos que nuestra actitud normal frente a una obra de arte es una actitud de contemplación que entraña apreciación. Cuando uno visita un museo o asiste a un auditorio se sitúa ante la obra en una actitud predispuesta a la apreciación. Lógicamente, desde el punto de vista de la Teoría Institucional este hecho tendría que ver con la naturaleza procedimental del mundo del arte, dentro del cual podemos hallar diversos roles que definen diferentes prácticas y comportamientos. En referencia a estos roles, y a las prácticas que los acompañan y definen, la apreciación no supondría más que la actitud previamente establecida de uno de ellos: el del espectador. A pesar de que el mundo del arte está formado por un gran número de roles definidos, tales como artistas, público, directores de museos, marchantes, galeristas, coleccionistas, críticos de arte, filósofos del arte y un largo etcétera, Dickie asegura que existe un núcleo mínimo, en el sentido de indispensable, sin el que no podríamos hablar de algo así como un “mundo del arte”, en el sentido institucional en el que él emplea esta expresión. Este núcleo está formado por tres roles específicos: artistas, público y “presentadores”.

⁴⁰ DICKIE, “*What is Art? An Institutional Analysis*”, p. 433. Traducción propia. Cita original: “*The definition does not require that a work of art actually be appreciated, even by a person. The fact is that many, perhaps most, works of art go unappreciated. It is important not to build into the definition of the classificatory sense of «work of art» value properties such as actual appreciation*”.

Los artistas son aquellos que producen artefactos calificados como obras de arte; el público está conformado por aquellas personas ante las que se exponen dichos artefactos; por último, los presentadores (*presenters*, tal y como los denomina Dickie en inglés) son aquellos que posibilitan esa exposición de la obra de los artistas ante el público (directores de museos, de teatros, de galerías de arte, de salas de exposiciones...). Así lo expone el propio Dickie: “[...], hay un núcleo mínimo [...] sin el cual el mundo del arte no existiría. Este núcleo esencial está formado por artistas que crean las obras, «presentadores» para presentar las obras y «asistentes» que aprecian las obras”⁴¹. De modo que esta noción de apreciación entronca directamente con ese “núcleo mínimo” o “núcleo esencial” del mundo del arte, en tanto que constituye la actividad propia de un de los roles de dicho núcleo.

¿Cómo ha de ser esta apreciación? Esta ha de ser la siguiente pregunta que nos hagamos, en pos de no dinamitar el enfoque institucional que hemos ido describiendo hasta aquí. Dickie, consciente del peligro potencial para la I.T.A. que puede traer consigo una malinterpretación de este concepto, se cuida mucho de identificar esta apreciación con alguna suerte de experiencia estética. Si pudiéramos justificar plenamente la existencia de este tipo de experiencia no habría necesidad de ningún otro tipo de teoría acerca del arte, ni tampoco de la Teoría Institucional. Nos explicamos. Si en el curso de la investigación y teorización acerca del arte se pudiera concluir con rotundidad la existencia de un tipo especial de experiencia causada tan solo ante la contemplación de obras de arte, dicha experiencia podría tomarse como el criterio a partir del cual construir una definición satisfactoria de la noción de “obra de arte”. De ser esto así, quedaría anulada la necesidad de probar un enfoque institucional para abordar la tarea de analizar el fenómeno del arte. Así pues, repetimos, ¿cómo ha de ser esa apreciación? ¿Debe entenderse como una apreciación especial, dado que nos encontramos dentro del ámbito del mundo del arte o, por el contrario, ha de concebirse como una apreciación neutral, aplicable tanto dentro como fuera de esta institución? La respuesta que dará Dickie discurrirá por esta segunda vía: “[...], no creo que haya ninguna razón para pensar que existe un tipo especial de apreciación estética. Todo lo que se entiende por «apreciación» en la definición es algo así como «experimentar las cualidades de algo que uno encuentra digno o valioso»”⁴². La apreciación de la que nos hablará Dickie, por tanto, no será de una naturaleza especial por estar vinculada con el arte, sino que, al contrario, esta puede ser aplicada tanto dentro como fuera de la esfera del arte.

Ciertamente, este es uno de los puntos de la Teoría Institucional que más polémica suscitan no solo entre los filósofos, sino también entre las gentes interesadas en la cuestión artística. En una época como la nuestra, en la que la filosofía de corte existencialista se hace notar en casi todos los aspectos de la vida, el arte suponía para muchos una excepción, habiéndose convertido en el bastión inexpugnable donde se resguardaba la capacidad trascendental del ser humano. Muchos son los que a

⁴¹ *Íbid.*, p. 431. Traducción propia. Cita original: “[...], there is a minimum core [...] without which the Artworld would not exist. This essential core consists of artists who create works, «presenters» to present the works, and «goers» who appreciate the works”.

⁴² *Íbid.*, p. 433. Traducción propia. Cita original: “[...], I do not think there is any reason to think that there is a special kind of aesthetic appreciation. All that is meant by «appreciation» in the definition is something like «in experiencing the qualities of a thing one finds them worthy or valuable»”.

día de hoy ven en el arte una especie de salvación del hombre, un sucedáneo de lo que en tiempos pasados pudo ser la espiritualidad religiosa. Lógicamente, este tipo de realidad cuasi mística, abridora de mundos y orientada hacia la trascendencia es defendida por aquellos que así sienten el arte con el mismo fervor religioso con el que otrora se defendía la verdad revelada. Por tanto, desde esta perspectiva, al arte no le correspondería una apreciación vulgar, destinada a objetos cotidianos, sino un tipo especial de apreciación, otorgado solo a él en su condición de vía hacia la trascendencia. Si bien es cierto que esta visión tan apasionada y fervorosa del arte puede que quizás no sea compartida por la mayoría de las gentes, no lo es menos el hecho de que la decepción generalizada que suscita la noción de apreciación postulada por Dickie hunde sus raíces en ella. En algún momento casi todos nos habremos sentidos embargados de emoción al escuchar un pasaje musical, ver un fragmento de una obra de teatro, contemplar una fotografía, etc. ¿Acaso está planteando Dickie que dicha emoción, efectivamente sentida, sea falsa o impostada? Ya lo decíamos antes: no. La Teoría Institucional no niega ni la existencia ni la veracidad de dichas emociones. Lo que sí que niega es la premisa según la cual esas emociones solo podrían ser causadas por obras de arte. Según Dickie, la apreciación del arte diferirá de la apreciación de cosas que no son arte en el hecho de que el objeto al que se dirigen una y otra pertenecen a clases distintas. De ello se concluye que no existen dos clases distintas de apreciación, sino tan solo una, aplicable tanto dentro de la infraestructura institucional en la que la obra de arte se incrusta, como fuera de ella. Es el mundo del arte el que marca la diferencia entre la apreciación del arte y la apreciación de no-arte, y no la existencia de diferentes tipos de apreciación.

Sin embargo, apenas se ha dado ningún tipo de argumento en contra de esta supuesta apreciación estética, sino que lo que nos hemos limitado a decir es que la existencia de un tipo de apreciación tal supondría un peligro para el enfoque institucional. Los mayores argumentos que Dickie esgrime contra este tipo de apreciación o experiencia estética los encontramos en su artículo “*Beardley’s Phantom Aesthetic Experience*”, en el que someterá a crítica la noción de experiencia estética postulada por el filósofo Monroe Beardsley. Este artículo del año 1965 —es decir, cuatro años antes de que la primera versión de la I.T.A. viese la luz— resulta en algunos de sus puntos clave, devastador, como el propio Beardsley hubo de reconocer en la contrarréplica con la que trató de salvar su visión de este concepto. En líneas generales, el ataque de Dickie a la postura de Beardsley se basará en la inexactitud con la que, en ocasiones, este remitirá indistintamente al objeto causante de la experiencia estética —la obra de arte— y al efecto causado por ella —la experiencia en sí misma—.

Una de las propiedades que Beardsley emplea para caracterizar esta experiencia estética es la de unidad: para que una experiencia pueda ser considerada “estética” ha de cumplir la condición de ser unitaria, lo que para Beardsley puede traducirse por ser coherente y completa. La argumentación que Beardsley brinde sobre la coherencia y la completitud de la experiencia será el blanco de las críticas de Dickie. Y es que, ciertamente, el empleo que hace Beardsley de la noción de “experiencia estética” será cuanto menos confuso. En primer lugar, respecto a la coherencia, Dickie comenzará su crítica comentando dos citas de Beardsley de las que extraerá la conclusión de que dos son las cosas que se nos presentan como unificadas: el objeto estético que es percibido y la experiencia estética causada por este. En otras palabras, que la experiencia estética, entendida como un *efecto* causado por un objeto percibido, no puede identificarse con el propio objeto. Hablar de experiencia estética es, por lo tanto, hablar de los efectos de una causa. El problema está, nos dice Dickie, en que

Beardsley confunde las propiedades de la causa con las propiedades del efecto. Así, para explicar la coherencia de la experiencia estética, Beardsley la caracterizará como una cierta continuidad de desarrollo sin espacios vacíos, una suerte de acumulación ordenada de energía dirigida a un clímax. Mas como señalará Dickie, estas son propiedades perceptuales del objeto “obra de arte”, esto es, de la causa, y no del efecto que supuestamente le sigue. Por consiguiente, en ningún caso queda justificada la idea de la unidad de la experiencia estética en el sentido de coherencia.

En el caso de la completitud ocurrirá algo parecido. Beardsley hablará de la completitud de dos maneras distintas. La primera, completitud en tanto que equilibrio entre fuerzas opuestas entre sí; la segunda, completitud en el sentido de realización de ciertas expectativas. Respecto del equilibrio entre fuerzas opuestas Beardsley dirá, siguiendo al lingüista británico Ivor Armstrong Richards, que una experiencia es completa si en ella se da un cierto balance de impulsos emocionales, cada uno de los cuales ha de apuntar en dirección opuesta respecto del otro. Así, por ejemplo, ante la contemplación de una injusticia durante la representación de una tragedia, uno sentiría el impulso de actuar en favor del damnificado. Mas si dicha acción no se lleva a cabo es porque ese impulso inicial se ve contrarrestado por otro que impele a hacer exactamente lo contrario, un impulso de terror causado también por esa situación de injusticia representada en la obra. Así pues, según Beardsley (y Richards), la razón por la que no bajamos al escenario del teatro al contemplar semejantes situaciones radicaría en ese equilibrio de impulsos emocionales opuestos. La respuesta de Dickie será breve y contundente. La razón por la que nadie baja al escenario durante una representación de teatro es porque eso va contra las normas de tal situación. El reconocimiento por parte de los espectadores de una determinada situación social en la que les es requerido un comportamiento específico basta para explicar su inacción.

Así pues, ni surge este balance de fuerzas opuestas ni existe una necesidad teórica que lo justifique. Respecto de la completitud en el sentido de realización de ciertas expectativas Beardsley cae en un error similar al cometido en el caso de la coherencia. Según él, al contemplar o escuchar una obra de arte temporal –una pieza de música, una película, una obra de teatro, una novela, etc.– se generan en nosotros unas expectativas originadas por la captación de un conjunto incompleto de elementos en la obra. Piénsese, por ejemplo, en el instante en que, al escuchar una cadencia musical, sentimos impacientes la necesidad de un último sonido que resuelva la tensión acumulada en su transcurso. Esa cadencia, dice Beardsley, iría generando una expectación en nosotros, la cual se vería resuelta en el preciso instante en que escucháramos el sonido correspondiente, generándose así un proceso que podría entenderse unitario, en tanto que completo, es decir, resuelto. Sin embargo, la comprensión de la necesidad de ese sonido antes de que llegue, y de su función resolutoria una vez ha llegado, no tiene que ver con los efectos producidos por este. El hecho de alcanzar esa resolución tras el transcurso de ese proceso cadencial supone “una comprensión de la unidad de la obra de arte, no un efecto causado por ella”⁴³. Como mucho, lo que se puede suponer es que, de manera análoga al modo en que ese conjunto incompleto de elementos genera una cierta expectación en nosotros, la

⁴³ George DICKIE, “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, en *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, nº 5, 1965, pp. 129-136. Traducción propia. Cita original: “[...] is a comprehension of unity in the work of art, not an effect caused by it”, p. 133.

resolución que completa dicho conjunto puede causar una sensación de satisfacción. De este modo, se podría hablar de procesos de expectación y satisfacción, pero, ¿podríamos considerarlos procesos completos en el sentido de estar unificados? Parece que para poder hacerlo necesitaríamos establecer una conexión entre ellos y la resolución de los conjuntos de elementos incompletos en la obra. Es decir, que dichos procesos de expectación y satisfacción deberían estar ordenados de forma idéntica a como lo están los tonos o las acciones narradas en una pieza musical o una novela, respectivamente. Sin embargo, resulta evidente que una conexión de tal tipo entre procesos de expectación y satisfacción y los elementos de la obra no tiene por qué darse necesariamente. Perfectamente una cadencia musical podría pasar inadvertida para un oyente concreto, o un determinado pasaje podría no suscitar expectación alguna en el transcurso de una trama literaria. De todo ello se concluye que no existe tal asociación y que, por ende, esos procesos de expectación y satisfacción no pueden entenderse como un tipo especial de experiencia, causada por un tipo especial de objeto, a saber, las obras de arte. Nuevamente, vemos que Beardsley confunde las propiedades de la causa con las del efecto, siendo así que lo que él viene a denominar la completitud de la experiencia estética es en realidad la experiencia de la completitud de la obra de arte. Concluimos con esto el análisis de la noción de apreciación, el cual nos ha llevado bastante lejos. Baste recordar lo esencial: que no existe ningún tipo de experiencia estética o apreciación estética distinta de la apreciación que podemos aplicar a objetos no artísticos. En la medida en que uno puede encontrar valiosas las cualidades de un objeto cualquiera podemos ya hablar de apreciación. Y es precisamente esa noción general (no específica) de apreciación la que Dickie insertará en las diversas versiones de su Teoría Institucional.

Pasemos ahora a comentar la noción que nos falta: la concesión de un estatus. Tres son las cuestiones fundamentales relativas a esta expresión que requieren de una respuesta, a saber, (1) ¿a qué se refiere Dickie con el término “estatus”?, (2) ¿cómo se puede conferir dicho estatus?, y por último, (3) ¿quién puede conferirlo? Procedamos ordenadamente y tratemos de encontrar solución a todas ellas.

(1) ¿A qué se refiere Dickie con el término “estatus”? Esta palabra puede dar lugar a confusiones ya que una de sus connotaciones tiene que ver con la mayor o menor categoría de alguien o algo. Es decir, que pudiera ser que a través de esta noción se colara dentro de la definición el sentido evaluativo del arte. Nada más lejos de la realidad. Con este término Dickie tan solo intenta hacer referencia a la situación relativa de un determinado objeto (aquel que es candidato para la apreciación) dentro de un marco de referencia dado. En otras palabras, la noción de estatus no ha de entenderse como garante de la nobleza o calidad del arte, sino tan solo como el indicador de una posición concreta dentro de la estructura definida por la institución del mundo del arte.

(2) ¿Cómo se puede conferir este estatus? Este punto es en verdad una de las bases de la I.T.A., ya que apunta directamente a su naturaleza socio-antropológica. Para explicar el proceso por el cual alguien puede conferir este estatus Dickie se vale de ejemplos procedentes de ámbitos

ajenos al mundo del arte. Nos hablará en concreto de “ciertas acciones legales del estado”⁴⁴, tales como el nombramiento de un caballero por parte de un rey, la acusación sobre alguien por parte del gran jurado, la cualificación otorgada sobre alguien por parte del presidente de la junta electoral para postular a un cargo, o la declaración de un ministro sobre una pareja a la que confiere el estatus de matrimonio. En todas estas situaciones existe una suerte de acto por medio del cual uno o varios sujetos adquieren unas cualidades nuevas en relación a la estructura legal en la que se enmarca dicho acto. El sujeto, por supuesto, sigue siendo el mismo, mas no su situación relativa respecto del marco legislativo en el que ocurren estos actos. Así, dentro de la práctica habitual de un juicio oral, no es lo mismo ser requerido por el tribunal en calidad de testigo que en calidad de acusado (o imputado), ya que de ese hecho se derivan distintos protocolos de acción que han de acatar todas las partes involucradas en él. De manera análoga cuando alguien confiere el estatus de obra de arte a un artefacto, lo sitúa en un lugar específico dentro de una estructura social dada, e impone un determinado comportamiento ante él.

Sin embargo, y he aquí uno de los mayores focos de malentendidos, el sistema legal supone una institución rígida, en la que los roles de sus miembros están bien definidos, y en la que los procedimientos y comportamientos requeridos vienen precisados de antemano, siendo además de carácter inflexible. Lamentablemente ni existen tales procedimientos inflexibles en el mundo del arte, ni sus roles, aun existiendo, parecen basarse en diferentes grados de autoridad, como sí ocurre dentro de la institución legislativa. Además, en todos los ejemplos anteriores se da la circunstancia de que para realizar esta concesión de un estatus se requiere de una ceremonia que lo legitima. Así pues, se nos plantean dos alternativas: o asumimos la existencia de alguna ceremonia o algún otro tipo de acto semejante dentro del funcionamiento habitual del mundo del arte; o, prescindiendo de este acto, buscamos alguna otra forma de acción que legitime dicha concesión de un estatus. Por supuesto Dickie descartará la primera vía, dada su evidente falsedad. El mundo del arte no funciona por medio de este tipo de ceremonias. Ciertamente es que una exposición constituye una suerte de acto, y que erróneamente alguien podría concebirlo de manera análoga a las ceremonias del sistema legal, pero no hay base ninguna para mantener esta opinión. En los ejemplos de índole legal expuestos más arriba, el “objeto” sobre el que se confería un cierto estatus carecía de dicho estatus al comienzo de la ceremonia; en cambio, en una exposición los objetos expuestos son ya obras de arte desde un inicio. No existe dentro de la exposición un momento claro y distintivo en el que el objeto adquiriera el estatus que se le confiere, sino que de entrada ya lo posee —en caso contrario dicho objeto no formaría parte de la exposición. La exposición no es más que la presentación ante el público de un objeto calificado como obra de arte.

Como decíamos, Dickie rechazará de plano la existencia de este tipo de ceremonias dentro del mundo del arte, e intentará justificar su postura aduciendo nuevos ejemplos ajenos al sistema legal: “Los ejemplos ofrecidos sugieren que la pompa y la ceremonia son requeridos para establecer un estatus legal, pero esto no es así, aunque por supuesto se presupone la existencia de un sistema legal. Por ejemplo, en algunas jurisdicciones la unión de hecho es posible (se adquiere un estatus

⁴⁴ DICKIE, “*What is Art?...*”, p. 431. Traducción propia. Cita original: “[*The most clear-cut examples of the conferring of status are*] certain legal actions of the state”.

legal) sin ceremonia. La concesión de un doctorado sobre alguien por parte de una universidad, la elección de alguien como presidente [de una entidad], y la declaración de un objeto como una reliquia de la Iglesia son ejemplos en los que una persona o personas confieren un estatus no legal sobre otras personas o cosas. En tales casos algún sistema social u otro debe existir como marco de referencia dentro del cual la concesión tiene lugar, pero al igual que antes, no se requiere de ninguna ceremonia para establecer ese estatus”⁴⁵.

Sin embargo, ninguno de estos ejemplos termina de convencernos completamente, ya que, si bien es posible que en ellos no exista una ceremonia tan formal como la de los ejemplos del sistema legal, no lo es menos el hecho de que todas esas concesiones se realizan por medio de una acción determinada fácilmente identificable. En el caso del alumno que consigue su doctorado (y situándonos en el hipotético caso de que no hubiera realizado una defensa pública de su tesis doctoral) el trabajo de ese alumno tiene que haber sido evaluado por los profesionales competentes y es precisamente la aprobación de estos lo que confiere el estatus de doctor al aspirante. De manera análoga, a efectos de registro público, esa unión de hecho de la que nos habla Dickie deberá contar al menos con la firma de algún empleado del estado encargado de certificar que el proceso se ha llevado a cabo correctamente. Por último, en el ejemplo de la reliquia, resulta claro que tan solo alguna autoridad del cuerpo eclesiástico tiene la potestad para realizar esa concesión, de tal modo que se requeriría del dictamen positivo de esa autoridad para dar por conferido el estatus pretendido. En definitiva, sucede que en todos los ejemplos anteriores es posible señalar el momento exacto en el que se confiere el estatus, aun no existiendo esa “pompa y ceremonia” de la que pretende alejarse Dickie. Sin embargo, ¿podemos entender de la misma forma el funcionamiento del mundo del arte? En absoluto. No parece posible que podamos señalar con precisión cómo, cuándo y en qué circunstancias se produce la susodicha concesión del estatus de obra de arte.

Este hecho ha contribuido de manera notable a la expansión de una mala comprensión de la Teoría Institucional, plasmada con gran precisión por Tom Wolfe en su libro *La palabra pintada*. La crítica de Wolfe se basa en una reducción al absurdo. Si el mundo del arte funcionara al modo de otras instituciones sociales, con sus reuniones y tomas de decisión respecto a qué es una obra de arte y qué no lo es, entonces pudiera ser que dichas decisiones estuvieran tomadas de manera arbitraria o, por el contrario, que estuvieran basadas en una serie de criterios colectivos. De seguir esta segunda vía, dichos criterios en base a los cuales los integrantes del mundo del arte determinan qué es el arte serían, en última instancia, la esencia del mismo, y no su entorno institucional como

⁴⁵ *Íbid.*, p. 431. Traducción propia. Cita original: “*The examples given suggest that pomp and ceremony are required to establish legal status, but this is not so, although of course a legal system is presupposed. For example, in some jurisdictions common-law marriage is possible –a legal status acquired without ceremony. The conferring of a PhD degree on someone by a university, the election of someone as president of the Rotary, and the declaring of an object as a relic of the church are example in which a person or persons confer(s) nonlegal status on persons or things. In such cases some social system or other must exist as the framework within which the conferring takes place, but, as before, ceremony is not required to establish status*”.

afirma Dickie. Es decir, que si entendemos el mundo del arte como una institución en sentido rígido, entonces no habría necesidad de la Teoría Institucional. Por supuesto, Dickie explicita en varias ocasiones que el mundo del arte no puede concebirse al modo de una institución como la del sistema legal, en la que los procedimientos son rígidos y están codificados claramente. La crítica de Wolfe, por consiguiente, no resulta pertinente ya que se basa en una malinterpretación de la naturaleza institucional planteada por Dickie. Mas el hecho de que la crítica no sea pertinente no implica que la teoría no sea defectuosa. Lo cierto es que en su intento por clarificar esa concesión de un estatus Dickie no logra esclarecer suficientemente esta noción. Antes decíamos que en caso de no poder encontrar dentro del mundo del arte un equivalente a esas ceremonias o actos celebrados en otras instituciones para conferir cierto estatus, habríamos de buscar otra manera de legitimar esta concesión. Desgraciadamente, Dickie tan solo añadirá lo siguiente: “Algunos sentirán que esta noción de la concesión de un estatus es excesivamente vaga. Ciertamente esta noción no es tan clara como la concesión de un estatus dentro del sistema legal, donde los procedimientos y las líneas de autoridad están explícitamente definidas e incorporadas en la ley. Las contrapartes en el mundo del arte de los procedimientos y líneas de autoridad específicas no están codificadas en ningún sitio, y el mundo del arte lleva su negocio al nivel de la práctica habitual”⁴⁶. O dicho de otro modo, que la única manera de justificar esta concesión del estatus de candidato para la apreciación es recurriendo a la “práctica habitual” del mundo del arte. ¿Cuál es exactamente esta práctica? Dickie no nos dirá nada al respecto. Tan solo nos advertirá que “nada garantiza que cualquier cosa que hagamos con una obra de arte arroje luz sobre el concepto de arte”⁴⁷.

En conclusión, respecto a la cuestión acerca de cómo se confiere el estatus de candidato para la apreciación la respuesta de Dickie resulta a todo punto confusa e ineficaz. Ni queda clara la acción (o acciones) por medio de la(s) cual(es) se realiza esta concesión, ni tampoco queda legitimado el empleo de esta terminología por su parte. De la existencia de una cierta institución social (el mundo del arte) no se sigue que sea necesaria la inclusión de algo así como una concesión de un determinado estatus para explicar la creación artística.

(3) ¿Quién puede conferir el estatus de candidato para la apreciación? Esta pregunta resulta de vital importancia para comprender qué tipo de entidad tiene Dickie en mente cuando nos habla del mundo del arte. A causa del lenguaje excesivamente formal empleado por él, y a tenor de todo lo dicho anteriormente, uno podría pensar que sería necesario gozar de cierta autoridad para poder realizar esta concesión de un estatus, enlazando así con la propuesta institucional defendida por Stephen Davies que veíamos en el primer capítulo. Dickie, en cambio rechazará esta

⁴⁶ *Ibid.*, p. 431. Cita original: “Some may feel that the notion of conferring status within the Artworld is excessively vague. Certainly this notion is not as clear-cut as the conferring of status within the legal system, where procedures and lines of authority are explicitly defined and incorporated into law. The counterparts in the Artworld to specified procedures and lines of authority are nowhere codified, and the Artworld carries on its business at the level of customary practice”.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 429. Traducción propia. Cita original: “[...] no thing guarantees that any given thing we might do [...] with a work of art will throw light on the concept of art”.

introducción de la noción de autoridad dentro de su versión de la Teoría Institucional, argumentando que en el comportamiento habitual de los miembros del mundo del arte no se da dicha autoridad. Parece exagerado afirmar que la actitud silenciosa que uno mantiene cuando se encuentra en un teatro disfrutando de una representación teatral esté causada por una falta de autoridad frente a la figura de los actores, quienes sí pueden hablar y moverse sobre el escenario. Resulta más verosímil concebir que dicha actitud se adecúa a la norma preestablecida para esa circunstancia –del mismo modo que el actor situado encima del escenario acata la práctica a él designada: actuar. En otras palabras, que la diferencia definitoria entre los roles que componen el mundo del arte no está basada en un diferente grado de autoridad los unos respecto de los otros, sino más bien en la actividad que dentro de la institución desempeña cada uno.

Descartando, pues, la autoridad como criterio por el cual distinguir a la persona a la que le corresponde conferir un estatus, nos queda observar la acción definitoria de cada uno de los miembros del mundo del arte. Y, llegados aquí, resulta evidente que es al artista a quien le corresponde realizar la susodicha concesión, pues esta no es otra cosa más que la propia creación artística. Sin embargo, Dickie no será completamente claro en este punto (o al menos no tan claro como a él le gustaría). Fijémonos en las tres versiones de la definición de obra de arte que ofrecíamos al inicio de este capítulo, y más concretamente en el comienzo de la segunda cláusula de todas ellas. En la primera versión Dickie nos habla de “una sociedad o un subgrupo de una sociedad” como el autor de esta concesión, mientras que en las dos formulaciones posteriores nos hablará de “una persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)”. ¿A qué se debe este cambio? Dickie realiza esta modificación en respuesta a las críticas que la primera versión de la I.T.A. había suscitado entre los filósofos del arte. Ciertamente, hablar de “una sociedad o un subgrupo de la sociedad” parece remitir a una suerte de camarilla que actuara al modo de cualquier otra institución social, con sus tomas de decisión, sus reuniones, asambleas, actas, ceremonias de ingreso... El artista, por lo tanto, parece estar ausente de esta primera definición, lo que condujo a la propagación de una malinterpretación de la Teoría Institucional de Dickie como la expuesta por Wolfe. En favor de Dickie debemos decir que, si bien es cierto que en esta primera definición de obra de arte no hay referencia alguna al artista, poco después de ofrecerla alega lo siguiente: “El estatus, por lo tanto, debe ser conferido por el hecho de que una sola persona trate un artefacto como un candidato para la apreciación, generalmente el propio artista, aunque no siempre”⁴⁸. Queda claro que Dickie tiene en mente al artista como autor principal de esta concesión de un estatus, mas al no introducirlo en la definición deja abierta la puerta a otro tipo de interpretaciones más rígidas acerca de la naturaleza y características del mundo del arte, como la de Wolfe.

Para solventar este problema Dickie decidió cambiar la expresión “una sociedad o un subgrupo de una sociedad” por “una persona o personas actuando de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)”. Pero el remedio fue peor que la enfermedad. Al introducir este cambio Dickie acentuó el carácter excesivamente formal de la definición, potenciando así la tergiversación.

⁴⁸ DICKIE, “*Defining Art*”, p. 254. Traducción propia. Cita original: “*The status, therefore, must be conferrable by a single person’s treating an artifact as a candidate for appreciation, usually the artist himself, although not always*”.

Él mismo reconoce lo desafortunado de esta modificación en su libro *El círculo del arte*. Hablando sobre las modificaciones que a lo largo del tiempo ha ido experimentando la teoría, manifiesta lo siguiente: “Pronto me di cuenta de que esta formulación [la primera] sugería claramente que es algún tipo de grupo social, actuando como un todo, el que crea el arte, una conclusión que ciertamente yo no había pretendido. En consecuencia, modifiqué la segunda condición para que dijese «al cual alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación». Al corregir este problema y al usar la expresión «que actúan de parte de», desafortunadamente, reforcé la expresión, que ya sonaba demasiado formal, «conferido el estatus...»⁴⁹. Coincidimos plenamente con esta opinión. Si bien por un lado la modificación permite que se hable de “una persona o personas”, con lo que se pretende hacer alusión directa a los artistas como creadores de arte, por el otro, al incluir la expresión “actuar de parte de” se acrecienta esa concepción del mundo del arte como una institución rígida, cerrada, capaz de operar como un todo. Se deduce de todo ello que, a pesar de las especificaciones que Dickie realiza en cada artículo tras la presentación de las definiciones, la visión general que se extendió de la I.T.A. fue esta concepción rígida, y que, por consiguiente, gran parte de los argumentos que apoyaban dicha concepción los facilitó él mismo al emplear ese tipo de expresiones demasiado formales.

Esta cuestión acerca de quién ha de conferir el estatus está íntimamente relacionada con la cuestión anterior en torno a los procedimientos por los cuales se puede realizar esta concesión, ya que ambas cuestiones apuntan directamente a ese fondo institucional dentro del cual queda enmarcada toda la actividad artística (desde la creación, hasta la exposición, la crítica y la teorización sobre el arte). Es por ello que Dickie empleará aquí los mismos ejemplos aducidos anteriormente, relativos todos ellos al sistema legal. La celebración de una unión de hecho, la obtención de un título de doctorado, la elección de un presidente dentro de una entidad, etc. Más allá de la cuestión acerca de la necesidad (o no) de cierta ceremonia para realizar esta concesión, en todos ellos existe una única persona que, en nombre de toda la institución a la que representa, confiere el estatus correspondiente. En el caso de la unión de hecho sería el trabajador público pertinente (un juez o un alcalde, por ejemplo); en el caso del doctorado, el rector de la universidad; y en el caso de la elección de un presidente dentro de una entidad, y suponiendo que dicha elección se haya producido por votación, sería el presidente de la mesa electoral el único con la potestad suficiente como para conferir ese estatus. Pero nada semejante parece suceder dentro del mundo del arte durante el proceso de creación artística.

El artista no actúa propiamente en nombre de todo un colectivo, como sí sucede en los ejemplos citados, sino que más bien, en la mayoría de los casos parece limitarse a crear un tipo de artefacto por medio de una determinada acción. Existen otros casos especiales en los que no se puede decir que el artista sea el creador del objeto, aunque sí de la obra de arte. Piénsese, por ejemplo, en los *ready-mades* duchampianos. Pero incluso aquí, a pesar de que el artista no cree propiamente el artefacto expuesto, no se puede decir que esté actuando en nombre de institución ninguna. Él crea la obra de arte sin necesidad de modificar el cuerpo de un objeto cualquiera ya creado (el ejemplo más

⁴⁹ George DICKIE, *El círculo del arte*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005, p. 21.

claro de esto es la obra *Bottle Rack* de Duchamp), mas en ningún momento parece estar actuando de parte de nadie. Que las acciones de un artista se enmarquen dentro de una estructura social dedicada a la creación y exhibición de arte no supone que el artista actúe de parte de nadie en el momento de crear arte, sino tan solo que su acción está socialmente acotada por una serie de dinámicas preestablecidas dentro de una comunidad.

Por lo tanto, se concluye que, a pesar de las modificaciones insertadas en las diferentes versiones de la Teoría Institucional, Dickie no consigue formular correctamente la naturaleza de esa institución del mundo del arte, ni tampoco el papel que dentro de esta juegan los artistas. Los ejemplos aducidos por él, además, no resultan excesivamente acertados, ya que generan no pocos malentendidos. En definitiva, si bien la Teoría Institucional parece captar una cierta intuición acerca del funcionamiento del arte, en muchas ocasiones resulta verdaderamente desconcertante dado el lenguaje y los ejemplos utilizados por su autor. Dickie, consciente de estas debilidades, buscará nuevas formas de hacer explícito ese mundo del arte sin caer en los errores y fallas de estas tres primeras formulaciones, lo que le conducirá a una reformada Teoría Institucional, en la que se presentarán cinco definiciones interrelacionadas entre sí, a saber: artista, obra de arte, público, mundo del arte y sistema del mundo del arte. A esta nueva versión de la I.T.A. dedicaremos íntegramente el tercer capítulo de nuestro trabajo. Pero antes de pasar a él, hagamos un breve resumen de los puntos más importantes tratados en este capítulo, así como de las críticas que recibieron estas tres primeras versiones de la teoría.

Conclusiones y críticas

Lo primero que deberíamos tener asentado tras analizar estas tres primeras definiciones que Dickie nos da de la noción de obra de arte –y que tomadas en conjunto podríamos calificar como una primera fase de la I.T.A, en comparación con la segunda fase que abordaremos en el siguiente capítulo– es que en todo momento nuestro filósofo intenta mantener un sentido evaluativamente neutral de esta noción. En otras palabras, Dickie trata de excluir de la definición cualquier elemento que pueda dar a entender que la calidad de algo ha de ser tenida en cuenta a la hora de catalogarla bajo la denominación de “obra de arte”. En verdad, este sentido descriptivo o no evaluativo es raro dentro del habla cotidiana. Generalmente cuando nos referimos a un objeto en términos de arte lo hacemos con la intención de alabarlo. Incluso empleamos este sentido evaluativo para ironizar. Por ejemplo, piénsese en una persona que entra en un museo de arte contemporáneo por vez primera y que, tras atravesar varias salas, con cierto desdén comenta a su acompañante: “¡Y esto es arte!”. Claramente, lo que este individuo intenta comunicar es exactamente lo contrario de lo que ha dicho, mas esto solo puede comprenderse si uno entiende que se está empleando el sentido evaluativo de “arte”. De no ser así, la frase carecería de interés alguno, ya que tan solo se estaría recalcando un hecho harto evidente. De modo que este sentido evaluativo parece ser el más normal dentro del habla coloquial. Entonces ¿por qué Dickie pretende construir su teoría en torno a un uso que rara vez es empleado? Él contestará a esta pregunta alegando que en caso contrario las expresiones “buen arte” y “mal arte” estarían faltas de sentido, ya que la primera sería redundante y la segunda una contradicción.

En este punto debemos remarcar lo novedosa que resulta la Teoría Institucional en comparación con otras teorías artísticas. Tomar como base un sentido descriptivo de arte supone rechazar de entrada una cierta perspectiva teleológica que aún hoy es mantenida por muchas personas. No son pocos los que consideran que, dados los desarrollos actuales del arte, este necesita ser salvado, o si se prefiere, redireccionado, pues parece haberse alejado de su verdadero fin. Esta es la forma de pensar acerca del arte a la que la I.T.A. se enfrenta de pleno. Ni la historia del arte ni el arte mismo persiguen fin alguno. El arte tan solo es una actividad más dentro del seno de una sociedad dada. Es importante advertir que con esta frase no se pretende dar a entender que el arte carezca de importancia. Nada más lejos de la realidad, el arte puede llegar a ser lo más importante en la vida de muchas personas. Lo único que se quiere decir es que: primero, el arte requiere de una sociedad para poder darse, y segundo, que en tanto que actividad social no goza de primacía alguna sobre ninguna otra actividad. En definitiva, que Dickie pretende presentar una teoría del arte exenta de cualquier revestimiento sacro.

Otro de los puntos clave de esta perspectiva institucional del arte es la insistencia en el carácter artefactual del arte. La artefactualidad, como vimos, resulta ser un punto verdaderamente problemático, sobre todo en el caso de objetos que no son producidos por medio de una técnica concreta, pero que aun así pueden ser considerados arte. Anteriormente hacíamos mención al ejemplo empleado por Weitz referente a un trozo de madera que por cuya forma pudiera ser calificado como arte. La conclusión a la que llegamos fue que Dickie no entiende por artefactualidad la propiedad de un objeto según la cual este sería producido por la mano del hombre, sino que para él consiste en una condición que un objeto cualquiera puede adquirir en función de qué se haga con él. En este sentido decíamos que si alguien tomara una hoja caída de un árbol y la colgara en la pared de su casa a modo de exposición artística, este acto sería suficiente para dar por conferida la susodicha artefactualidad sobre ese objeto. A este respecto, nos preguntábamos por los límites de esta artefactualidad poniendo sobre la mesa el ejemplo del *arte no visible* (*MONA: museum of non-visible art*), llegando a la conclusión de que, en tanto en cuanto este arte se basa en la descripción de obras imaginadas, puede concebirse este acto de describir como el proceso por el cual determinados pensamientos, ideas, fantasías, etc. adquieren la condición de artefactos. En relación a esto, nos gustaría comentar aquí un brevísimo artículo de Dickie que, si bien no versa en exclusiva acerca de la I.T.A., guarda una estrecha relación con ella. Se trata de su artículo “*What is Anti-Art?*”, publicado originalmente en 1975, es decir, tras haber presentado ya las tres primeras definiciones de la Teoría Institucional. En él Dickie trata de caracterizar aquello que algunos teóricos denominan “anti-arte”. Este concepto no se refiere a objetos no artísticos, sino a objetos que son diametralmente lo opuesto al arte.

Pero, ¿realmente existe esta clase de objetos? Dickie analiza cuatro posibles significados para esta noción de anti-arte. El primero, obras de arte cuya creación sea fruto del azar; segundo, obras de arte con un contenido absolutamente bizarro y distinto de cualquier otro objeto que podamos calificar como arte; tercero, los *ready-mades* duchampianos y las obras de los dadaístas; y cuarto, acciones que no dan como resultado la producción de ningún objeto. Ciertamente, el término “objeto” empleado en esta cuarta opción podría confundir a más de uno, ya que, ¿qué tipo de objeto es una pieza de música o una representación teatral? Así pues, resultará más claro hablar de “artefacto” (en el sentido de Dickie) en lugar de “objeto”. Las dos primeras opciones son rápidamente descartadas

por Dickie como candidatas al título de anti-arte, ya que fácilmente pueden ser comprendidas como arte dentro del marco institucional del mundo del arte. El hecho de que en la producción de una obra haya intervenido el azar, o de que su contenido sea completamente extraño respecto del de otras piezas, no contradice ninguna de las cláusulas presentadas en la definición institucional de “obra de arte”. Con los *ready-mades* y las acciones que no dan lugar a artefacto alguno, sin embargo, ocurre algo distinto. En el caso de los *ready-mades*, Dickie asevera que caen del lado del arte si son concebidos como declaraciones. Los objetos en sí que constituyen este tipo de obras suelen ser artilugios cotidianos, carentes de cualquier cualidad o valor por la que debamos admirarlos. Mas justamente en este gesto de reivindicar dentro del espacio propio para la admiración un lugar para objetos vulgares se da esa declaración por la que estos adquieren su estatus de arte. Estas serán las palabras de Dickie: “¿Cómo puede ser un *ready-made* [...] una obra de arte? La respuesta que daría es que los *ready-mades* duchampianos adquieren su estatus de arte debido a sus *declaraciones*. [...]. Cuando Duchamp declaró que sus *ready-mades* eran arte y los introdujo en exposiciones de arte realizó un acto público y cuasi oficial que lo enredó en un marco de referencia institucional, independientemente y a pesar de su intención satírica. Cualesquiera que fueran sus intenciones, Duchamp logró conferir el estatus de arte a sus *ready-mades* [...]. Así es como obtenemos *objetos* que son *obras de arte* pero a los que no merece la pena contemplar”⁵⁰. Así pues, es ese “enredo” con el mundo del arte lo que hace que esta clase de objetos adquieran su carácter declarativo, y por ende, que puedan constituirse en verdaderas obras de arte.

Sin embargo, en el caso de las acciones a las que no les sigue artefacto ninguno, Dickie opinará de manera distinta. Por medio de dos ejemplos, uno real y el otro ficticio, Dickie argumentará que dichas acciones sí pueden ser consideradas como anti-arte. El protagonista del ejemplo real es el artista neoyorquino Vito Acconci, quien periódicamente notificaba al mundo del arte (vía mail) que en ciertas fechas se subiría *x* número de veces a un taburete en su estudio, y que dicha obra podría verse a las horas designadas por él. El ejemplo ficticio trata sobre un supuesto artista (Zero) autor de una obra consistente en hacer declaraciones acerca de futuros actos para luego no realizar acto alguno. Se da por supuesto, claro está, que Acconci sí realizaba los actos prometidos en sus mails. A pesar de que existe una diferencia entre ambas “obras” –ya que en el caso de Acconci sí se da la acción anunciada, mientras que en el de Zero no– Dickie resuelve de igual manera las dos situaciones. En su opinión, estas dos obras pondrían en funcionamiento la maquinaria del mundo del arte, y en tanto que tal deberían entenderse como “arte”; mas al no dejar tras de sí artefacto alguno, esto es, al no ser productivas en ningún sentido imaginable, ambas obras merecen ser consideradas como lo contrario del arte, es decir, como anti-arte. El anti-arte, por lo tanto, sería toda

⁵⁰ George DICKIE, “What Is Anti-Art?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, nº 4, 1975, pp. 419-421. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “How can a «ready-made» [...] be a work of art? The answer I would give is that Duchamp’s «ready-mades» acquired the status of art because of his declarations. [...]. When Duchamp declared that his «ready-mades» were works of art and entered them in art shows he committed a public and quasi-official act which enmeshed him in an institutional framework, independently of and in spite of his satirical motive. Whatever his intention or intentions, Duchamp succeeded in conferring the status of art on his «ready-mades» [...]. This, then is how we get objects which are works of art but which are not worth looking at”, pp. 420-421.

acción que pusiera en marcha la infraestructura del mundo del arte pero que no produjera artefacto ninguno.

Sin embargo, un juego muy curioso se da entre este anti-arte y el arte no-visible mencionado anteriormente. En el caso del segundo, sí se da un artefacto resultante: la descripción de la obra. Mas, ¿por qué habría de entenderse que las obras de Acconci o Zero no producirían artefacto ninguno? El simple hecho de reseñar las obras de Acconci en un artículo ¿no podría ser considerado ya un producto de su acción? En otras palabras, ¿no podría entenderse como el artefacto resultante la reacción suscitada por esas acciones y declaraciones? En definitiva, lo que nos estamos preguntando es si cabe la posibilidad de que la actividad propia del mundo del arte se constituya ella misma en obra de arte. ¿Puede el mundo del arte plegarse sobre sí mismo? O dicho de otro modo ¿puede ser autorreferencial? Lejos de ser esta una cuestión auxiliar o extrema dentro de la Teoría Institucional, en verdad, entronca con la naturaleza misma de esta condición de artefactualidad. Recordemos que la noción de artefactualidad presentada por Dickie tiene que ver con el tipo de acciones que se realizan con o sobre determinados objetos, ya sean estos de tipo natural o producidos por el ser humano. Qué sea lo que hagamos con el trozo de madera o con la hoja de árbol caída determinará su condición de artefacto.

Supongamos que decidimos recoger la hoja para exponerla en la pared de nuestra casa. Con esta acción estaríamos confiriendo la artefactualidad a dicho objeto y al mismo tiempo estaría convirtiéndose en obra de arte. Pero entonces, la circularidad se nos muestra de manera clara, pues, ¿qué ocurrió primero?, ¿la hoja se transformó en obra de arte por ser ya un artefacto o, por el contrario, adquirió la artefactualidad al convertirse previamente en obra de arte? Además, ¿en qué momento exacto se produjo una cosa o la otra?, ¿se constituyó en artefacto al tomarla de la mano y en obra de arte al colgarla en la pared?, ¿o más bien tuvo que darse todo el proceso de recogerla y colgarla para considerar que se había transmutado en una cosa o en la otra (si no en ambas simultáneamente)? El carácter circular de este hecho resulta más que evidente, y es precisamente a causa de él por lo que se generan todas estas cuestiones sorprendentes y complejas. Asumir que con este conjunto de acciones –a saber, recoger un objeto de la calle y colgarlo en la pared– se pueden atribuir simultáneamente sobre un objeto cualquiera las dos cláusulas de las que nos habla la definición de obra de arte supone llevar al colapso la propia definición. Desarrollemos un poco más este punto.

Un objeto puede adquirir la artefactualidad en función de lo que se haga con él. Así, por ejemplo, si utilizo la hoja de nuestro ejemplo para abanicarme en un día caluroso, esta habría adquirido por medio de dicha acción su carácter artefactual. Sin embargo, si aceptamos que el hecho de colgarla en la pared también le confiere esta condición de ser un artefacto, entonces anulamos la necesidad de esta cláusula, ya que cualquier objeto que exhibamos con ánimo de ser contemplado, es decir, cualquier objeto que insertemos dentro de un marco expositivo y que consideremos candidato para la apreciación, se transformaría automáticamente en un artefacto. De ser esto así, ¿qué utilidad tiene la cláusula de la artefactualidad dentro de la definición? Pues esta parece depender lógicamente de la otra. Si al conferir el estatus de candidato de apreciación sobre un objeto (por ser expuesto en una pared), este adquiere inmediatamente carácter de artefacto, no se precisaría de la primera cláusula de la definición, pues estaría implícita en la segunda. Y si para evitar esta opción se alega que primero ha de configurarse dicho objeto como artefacto, y que tan solo después de esto es posible

conferirle el estatus de candidato para la apreciación, entonces preguntamos ¿en qué momento exacto la hoja de nuestro ejemplo se hizo artefacto sin ser aún obra de arte?

Resulta evidente que en este punto la Teoría Institucional se pliega sobre sí misma, ya que la acción a través de la que un objeto puede adquirir la condición de artefacto se solapa con aquella por medio de la cual se le puede conferir el estatus de candidato para la apreciación. Este hecho se genera, a nuestro modo de ver, por la modificación que Dickie introduce en la noción habitual de “artefacto”, modificación ya comentada detalladamente más arriba. Al considerar como artefactos aquellos objetos (naturales o no) que empleemos en alguna acción determinada se deja abierta la posibilidad de crear una especie de bucle lógico-artístico, ya que ¿qué ocurre si dicha acción tiene que ver precisamente con la creación y/o presentación de un objeto como obra de arte? El carácter circular de la definición institucional del arte que nos brinda Dickie se muestra aquí sin camuflaje alguno. Simultáneamente, parece generarse una curiosa paradoja respecto del alcance de la Teoría Institucional. Intuitivamente la I.T.A. parece ser una teoría idónea para explicar determinados casos especiales de obras de arte, como por ejemplo los *ready-mades* duchampianos. En la medida en que se entiende que dichas obras –algunas de ellas íntegramente constituidas por objetos cotidianos sobre los que no se ha realizado alteración alguna– quedan conformadas como obras de arte precisamente por esa estructura institucional dentro de la cual adquieren su propio carácter declarativo, pareciera que la propuesta institucional de Dickie fuera la idónea para entender este tipo de arte. Sin embargo, teniendo en cuenta lo que acabamos de decir acerca de la circularidad de esta teoría, es justamente este arte el que queda comprometido, ya que es en él donde la definición parece colapsar consigo misma.

La obra de arte parece transformarse en un simple reflejo de ese fondo institucional, en la medida en que la acción por medio de la cual la obra es creada tan solo adquiere su sentido si dicha obra termina por existir efectivamente. Y al revés, es justamente la existencia de esa obra de arte (recordemos, ese arte de un tipo especial) la que pone de manifiesto esa acción institucional, tan solo comprensible dentro del ámbito de la institución del mundo del arte. En definitiva, los límites entre la obra de arte y el mundo del arte parecen diluirse hasta el punto de no poder separar al uno del otro, como si de la misma entidad se tratase. La obra de arte no sería más que el reflejo del mundo del arte, y, a la inversa, el mundo del arte, una extensión de la obra. En caso de aceptar plenamente esta circularidad que acabamos de describir, y volviendo al caso del anti-arte, Dickie no tendría motivo alguno para calificar como anti-arte las *performances* de Acconci o las (ficticias) declaraciones de Zero. Simplemente, estas obras serían un tipo diferente de arte que reflejaría aún con más nitidez y precisión los entresijos de la institución del mundo del arte.

Acerca de esta circularidad de la Teoría Institucional Dickie mantiene distintas opiniones. En un primer momento, en el artículo “*Defining Art*” niega que exista tal circularidad dentro de la teoría. Analizando la noción de apreciación, Dickie alega lo siguiente: “El tipo de apreciación que tengo en mente es simplemente el tipo característico de nuestra experiencia de pinturas, poesía, novelas y similares. Esta observación parece colapsar la definición en circularidad pero no lo hace, ya que «obra de arte» (el término definido) no aparece en la explicación de la apreciación, sino que solo

aparecen subconceptos”⁵¹. Y dicho esto Dickie pasa a comentar otra cuestión completamente distinta.

En “*What is Art? An Institutional Analysis*”, en cambio, Dickie cambia de parecer respecto de la naturaleza circular de su teoría, llegando a reconocer que, “estrictamente hablando”⁵², la definición sí es circular. Sin embargo, tratará de reducir los efectos negativos de esta circularidad argumentando que no se trata de una circularidad pequeña y viciosa, sino que en su desarrollo se ofrece una gran cantidad de información. En sus propias palabras: “Si yo hubiese dicho algo así como que «una obra de arte es un artefacto sobre el que un estatus ha sido conferido por el mundo del arte» y después solo hubiera dicho del mundo del arte que él confiere el estatus de candidato para la apreciación, entonces la definición sería viciosamente circular porque el círculo sería demasiado pequeño y *poco informativo*. [...]. El círculo que yo he recorrido no es pequeño ni poco informativo. Si, en última instancia, el mundo del arte no puede ser descrito independientemente del arte, esto es, si la descripción contiene referencias a historiadores de arte, reporteros del arte, obras de teatro, teatros, etc., entonces, estrictamente hablando, la definición es circular. Sin embargo, no es viciosa, porque toda la explicación donde se inserta la definición contiene una gran cantidad de información sobre el mundo del arte”⁵³. De modo que, esta circularidad queda presentada por Dickie como una especie de mal menor, un daño colateral al que no hay que dedicar demasiada atención: “uno no debe centrarse exclusivamente en la definición: lo importante es ver que el arte es un concepto institucional y esto requiere ver la definición en el contexto de toda la explicación”⁵⁴. Así pues, si bien Dickie reconoce la circularidad de su teoría, en su opinión esta no resulta perniciosa en modo alguno, ya que, a cambio, nos suministra una gran cantidad de información. No obstante, esta cuestión de la circularidad volverá a aparecer en el siguiente capítulo con un nuevo aspecto.

Concluimos, al fin, este segundo capítulo advirtiéndole que, si bien la propuesta de Dickie resulta verdaderamente esclarecedora en algunos puntos e intuitivamente muy sensata, simultáneamente da lugar a una gran cantidad de confusiones, debido a las expresiones

⁵¹ DICKIE, “*Defining Art*”, p. 255. Traducción propia. Cita original: “*The kind of appreciation I have in mind is simply the kind characteristic of our experiences of paintings, poetry, novels, and the like. This remark seems to collapse the definition into circularity, but it does not because «work of art» (the term defined) does not appear in the explanation of appreciation, only subconcept terms appear*”.

⁵² DICKIE, “*What is Art?...*”, p. 434.

⁵³ *Íbid.*, p. 434. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “*If I had said something like «A work of art is an artifact on which a status have been conferred by the artworld» and then said of the artworld only that it confers the status of candidacy for appreciation, then the definition would be viciously circular because the circle would be so small and uninformative. [...] The circle I have run is not small and it is not uninformative. If, in the end, the artworld cannot be described independently of art, that is, if the description contains references to art historians, art reporters, plays, theaters, and so on, then the definition strictly speaking is circular. It is not, however, viciously so, because the whole account in which the definition is embedded contains a great deal of information about the artworld*”.

⁵⁴ *Íbid.*, p. 434. Traducción propia. Cita original: “*One must not focus narrowly in the definition alone: for what is important to see is that art is an institutional concept and this requires seeing the definition in the context of the whole account*”.

excesivamente formales que hay en ella. En el ámbito académico pocos serán quienes secunden esta teoría. Monroe Beardsley, Arthur Danto, Morris Weitz, Paul Ziff, William E. Kennick... son solo algunos nombres de los filósofos que se opondrán explícitamente a los planteamientos de Dickie; y quienes, por el contrario, suscriban esta teoría (como Stephen Davies o Jerrold Levinson) no la aceptarán íntegramente, sino que buscarán alternativas para evitar los problemas de los que adolecen estas tres primeras versiones. A este hecho se le sumará la extensión alcanzada por la visión que de esta teoría ofrecerá Tom Wolfe, visión que, aun no siendo fiel a la realidad, como ya vimos, será comúnmente aceptada por quienes se opongan a esta perspectiva institucional del arte. Debido a todo ello, Dickie caerá en la cuenta de la necesidad de reformular su teoría. Esta reformulación tendrá como propósito fundamental hacer explícita de forma clara la naturaleza institucional del arte. Para lograr tal objetivo Dickie ya no se centrará exclusivamente en la definición de obra de arte, sino que tratará de dar visibilidad al conjunto del mundo del arte por medio de cinco definiciones interrelacionadas entre sí. En este sentido, podemos afirmar que esta segunda fase de la Teoría Institucional es, desde el punto de vista de su formulación, más completa que la primera fase analizada en este capítulo. Adentrémonos en ella.

Capítulo III *El círculo del arte*

Como ya adelantábamos antes, en este capítulo trataremos la última formulación que Dickie nos ofreció de la Teoría Institucional. Esta versión aparece en su libro *El círculo del Arte*⁵⁵. En él Dickie realiza una retrospectiva de su teoría, y revisa varios puntos de la misma, a fin de explicar mejor todos aquellos pasajes que en las versiones anteriores fueron causa de confusiones y tergiversaciones. Se nota que en esta última versión Dickie puso un especial énfasis en la clarificación de algunos conceptos clave. Así, por ejemplo, si en los artículos anteriores no dedicaba más que algunas líneas a la cuestión de la artefactualidad, ahora dedicará a este asunto todo un capítulo de los seis que componen el libro. Nos encontramos, por lo tanto, con una teoría mucho más consolidada, aunque no por ello exenta de puntos débiles.

Procederemos de igual modo que en el capítulo anterior. Primero expondremos las cinco definiciones en las que se resumirá esta última formulación de la teoría y después pasaremos a analizar su contenido. Además, por mantener una cierta continuidad con el segundo capítulo, intentaremos organizar este en apartados similares a los de aquel, aunque, advertimos, no siempre será posible. Así pues, sin mayor introducción, veamos las cinco definiciones:

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

A simple vista se ve el cambio radical que supone esta versión de la I.T.A. respecto de las tres anteriores. No sin motivo esta última versión dista veintitrés años respecto de la presentada en *Art and the Aesthetics* (la última de las tres formulaciones vistas en el capítulo anterior).

No obstante, a pesar del cambio de apariencia, varios componentes de la teoría se mantendrán incólumes en esta nueva versión. Así, por ejemplo, a pesar de no hacer referencia explícita a ello, Dickie mantendrá esa idea de construir una teoría estética que hable del arte en sentido descriptivo. Se mantendrá, por lo tanto, la distinción entre el sentido evaluativo y el sentido descriptivo de la noción de “obra de arte” y de “arte” en general, comentada ya al comienzo del segundo capítulo. El hecho de que en esta ocasión Dickie no lo incorpore en ninguna de las definiciones se debe a que de todas ellas, tomadas en conjunto, se deduce tal sentido descriptivo. Las cinco definiciones, puestas en

⁵⁵ Publicado originalmente en el año 1997 con el título de *The Art Circle*.

conexión las unas con las otras, proporcionan una muestra clara de esa institución del mundo del arte en la cual tiene lugar la creación y distribución de arte. Ningún componente evaluativo tiene influencia alguna en la existencia de dicha institución. Es decir, que tal y como afirmábamos antes, la institución existe independientemente de cualquier valoración que podamos hacer de las obras de arte. La institución simplemente supone el fondo estructural que posibilita la existencia de obras de arte, y por tanto, no tiene vinculación ninguna con la calidad de dichas obras. Es por ello que no hay necesidad de explicitar ese sentido descriptivo en ninguna de las cinco definiciones, pues dicho sentido viene implícito en la naturaleza de la institución a la que estas se refieren. Consiguientemente, no añadiremos nada en este punto respecto de lo que ya se dijo en el capítulo previo. Más adelante, no obstante, sí que dedicaremos algunas palabras a la cuestión acerca de cómo se pueden evaluar obras de arte concretas desde el prisma de la Teoría Institucional.

Artefactualidad como uso

Pasemos a comentar nuevamente la cuestión de la artefactualidad, pues esta vuelve a hacer su aparición en esta nueva formulación de la I.T.A., más concretamente en la definición de obra de arte. Una vez más, Dickie se enfrentará a esa *nueva concepción del arte*, mas en esta ocasión no tratará exclusivamente con las tesis de Beardsley, sino también con las del filósofo Paul Ziff. Su crítica será mucho más exhaustiva que la realizada en los artículos anteriores. Comentarla íntegramente en este trabajo nos alejaría en exceso de nuestro objetivo. Trataremos, por tanto, de dar cuenta de los puntos fundamentales de dicha crítica, seleccionando siempre aquellas ideas que no hayan sido ya comentadas en el capítulo anterior.

En su artículo “*The Role of theory in Aesthetics*” Weitz afirma que las nociones de “arte” y de “obra de arte” no pueden entenderse en términos de condiciones necesarias y suficientes. En otras palabras, que su uso no viene marcado por una definición cerrada, sino que depende de las circunstancias concretas en las que se realice dicho uso y de nuestra capacidad de decisión. Así lo expresa el propio Weitz: “[La pregunta] «¿Es este *collage* una pintura o no?» no descansa sobre ningún conjunto de propiedades necesarias y suficientes de la pintura, sino en si decidimos –¡como de hecho hicimos!– extender la “pintura” para cubrir este caso”⁵⁶. Como ya decíamos en el capítulo anterior, para Weitz solo podremos comprender y emplear correctamente las nociones de “arte” y “obra de arte” si las entendemos como conceptos abiertos que nos insertan en una red de relaciones de semejanza entre unos objetos de una clase determinada. Se concluye, por lo tanto, que la propuesta de Weitz se apoya en dos aspectos clave: la semejanza entre objetos y la *decisión* de emplear la noción de “arte” para referirse a un objeto.

Por su parte, los postulados de Paul Ziff, plasmados mayoritariamente en su artículo “*The Task of Defining a Work of Art*”, se centran en la cuestión de la semejanza. Ziff parte de lo que él

⁵⁶ WEITZ, “*The Role of Theory in Aesthetics*”, p. 32. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “*«Is this collage a painting or not?» does not rest on any set of necessary and sufficient properties of painting but on whether we decide -as we did!- to extend "painting" to cover this case*”.

denomina “casos claros” de obras de arte, y toma como ejemplos de este tipo de casos obras tales como *El rapto de las Sabinas* de Poussin, la *Mona Lisa* de Da Vinci o *La ronda de noche* de Rembrandt. Una vez tenemos un ejemplo de un “caso claro” de obra de arte, a partir de él podemos obtener un conjunto de características con las cuales describir un “caso claro” de obra de arte. Si encontramos algún objeto que cumpla este conjunto de características, o un subconjunto de este, de manera *clara*, entonces, se podría decir de dicho objeto que es una obra de arte. Ziff pone un especial énfasis en que este cumplimiento ha de darse “de manera clara”. En otras palabras, que no ha de generar duda alguna.

Hablando acerca de este caso claro y de las características descubiertas en su análisis Ziff afirma lo siguiente: “El conjunto de características dadas nos proporciona un conjunto de condiciones suficientes para que algo sea una obra de arte. Cualquier cosa que satisfaga claramente estas condiciones puede decirse que es una obra de arte [...]. Es importante advertir que he dicho «que satisfaga claramente estas condiciones». La palabra «claramente» es crucial aquí”⁵⁷. Debemos señalar el hecho de que Ziff no está hablando de condiciones necesarias y suficientes, sino tan solo de “un conjunto de condiciones suficientes”. Ninguna de estas condiciones es, a su juicio, necesaria para que algo sea una obra de arte –ni siquiera la artefactualidad. Debido a ello, Ziff rechazará la posibilidad de definir el arte en términos de condiciones necesarias y suficientes, considerando más viable hablar de similitudes, es decir, hablar de subconjuntos de características compartidos por la obra de arte tomada como ejemplo –el caso claro– y el objeto aspirante a obra de arte: “Ninguna de las características enumeradas es necesariamente una característica de una obra de arte. Pero una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes es simplemente un tipo de definición, una manera de describir el uso de una palabra o una frase. Otro tipo de definición, el que nos interesa aquí, es aquella en términos de varios subconjuntos de un conjunto de características, o dicho en un lenguaje menos exótico, en términos de similitudes con lo que he llamado un caso característico, un caso en el que un conjunto entero de características está ejemplificado”⁵⁸. Así pues, de la teoría de Ziff puede decirse que se base completamente en la semejanza entre casos claros (o característicos) de obras de arte y otros objetos sobre los que se cuestiona si es posible considerar como tales. Dicha semejanza además ha de ser satisfecha por el objeto aspirante a obra de arte de manera clara y evidente.

⁵⁷ Paul ZIFF, “*The Task of Defining a Work of Art*”, en *The Philosophical Review*, vol. 62, nº 1, 1953, pp. 58-78. Traducción propia. Cita original: “*The set of characteristics given provides us a set of sufficient conditions for something’s being a work of art. Anything clearly satisfying these conditions can be said to be a work of art [...]. It is important to notice that I said «clearly satisfying these conditions». The word «clearly» is crucial here*”, p. 62.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64. Traducción propia. Cita original: “*No one of the characteristics listed is necessarily a characteristic of a work of art. But a definition in terms of necessarily and sufficient conditions is merely one kind of definition, one way of describing the use of a word or a phrase. Another kind of definition, and the kind we are here concerned with, is one in terms of various subsets of a set of characteristics, or, in less exotic language, in terms of similarities to what I have call a characteristic case, a case in which an entire set of characteristics is exemplified*”.

Las posiciones de ambos autores serán discutidas por Dickie en lo que respecta a la cuestión de que ninguna condición o característica es necesaria para considerar correctamente algo como obra de arte. En concreto Dickie aseverará, como ya venía haciendo anteriormente, que la artefactualidad sí es una condición necesaria de las obras de arte. Para mostrar esto desarrollará una crítica aplicable a los planteamientos de ambos filósofos. Según Dickie, tanto la teoría de Weitz como la de Ziff –diferenciadas fundamentalmente en la importancia que cada uno concede al grado de semejanza que ha de existir entre los objetos considerados obras de arte– adolecen de una recursión al infinito, si son llevadas hasta sus últimas consecuencias. Esto se ve fácilmente si uno extiende la cuestión de la semejanza al caso característico del que nos habla Ziff. Resulta obvio que si un objeto ha de parecerse a una obra de arte previamente establecida para ser considerado arte, eso sólo puede suceder porque, a su vez, dicha obra previa se asemeja a otra anterior a sí misma. Si decidimos continuar en nuestro camino regresivo, resultará obvio que esta última obra que hemos encontrado se configurará como tal en virtud de su parecido con otra obra anterior; y esta obra-anterior tan solo podrá ser calificada como obra de arte en base a su semejanza con una obra-pretérita; y esta obra-pretérita, en base a su semejanza con otra obra aún-más-pretérita..., y así sucesivamente.

La única manera que habría de parar este camino retrógrado infinito sería estableciendo una suerte de arte primigenio, un momento cero en la historia de arte, en el cual las obras de arte no quedasen constituidas en razón de su mayor o menor grado de similitud con otra obra previa, sino que hubieran de ser consideradas arte por sí mismas⁵⁹. Ciertamente, en caso de existir un tipo de arte así, resulta obvio que este gozaría de una primacía lógica evidente, en la medida en que todo el arte posterior tan solo sería arte en su remisión a él, mientras que este no tendría que remitir a nada ajeno a sí mismo. Pero semejante supuesto no resulta viable para los filósofos de la nueva concepción del arte, ya que en caso de admitirlo ello supondría la intromisión de nuevos criterios de reconocimiento para la constitución e identificación del arte, criterios que quedarían configurados como una definición de arte en términos de condiciones necesarias y suficientes, y que por lo tanto constituirían un cierre del concepto de “arte”. Dicho de otro modo, en caso de que estos filósofos aceptaran la existencia de un tipo de arte primigenio, con ello habrían de desechar su idea de que la noción de “arte” es abierta, dado que existiría (al menos) un sentido cerrado de dicho término.

La respuesta de Dickie a esta cuestión pasará, precisamente, por aceptar la existencia de ese arte primigenio, al cual denominará arte de *no-semejanza* en contraposición al arte de semejanza postulado por Weitz y Ziff. En su opinión “nunca podría haber arte del tipo de la semejanza si no hubiese habido primero arte del tipo de la no-semejanza”⁶⁰. Es decir, que a su modo de ver los planteamientos de Weitz y Ziff encierran dentro de sí la existencia de dicho arte de no-semejanza, aunque ninguno de los dos sea consciente de ello. Una vez hemos llegado aquí, cabría preguntarse por el tipo de objetos que conformarían este núcleo artístico del que se derivaría el resto del arte. ¿Qué características tendrían este tipo de obras de arte? Parece claro, según Dickie, que todas ellas serán artefactos de algún tipo. De hecho, incluso Weitz y Ziff parecen reconocer que cuando se piensa en el arte de modo general a nuestra mente vienen obras tales como cuadros o esculturas, es decir, obras artefactuales. Así lo señala el propio Dickie cuando recoge esta cita de Weitz: “[...] en

⁵⁹ Planteamiento que nos acercaría a las tesis históricas del arte de Levinson vistas en el primer capítulo.

⁶⁰ George DICKIE, *El círculo del arte*, p. 54.

general, cuando describimos algo como una obra de arte, lo hacemos bajo las condiciones de que esté presente algún tipo de artefacto, hecho por la habilidad, la ingenuidad y la imaginación humanas [...]”⁶¹. Así mismo, en lo que respecta a Ziff, baste señalar que los tres ejemplos que ofrece como casos claros de obras de arte corresponden a tres pinturas. De todo esto concluye Dickie que no parece descabellado que el arte artefactual pueda ser concebido como ese arte primigenio, de no-semejanza, en el cual se detendría la recursión al infinito de la que hablábamos antes.

Siguiendo este camino, y situándose en una posición quizás demasiado general, Dickie determinará que, en un sentido amplio, podemos entender todo el arte obtenido por los métodos y técnicas tradicionales –pintura, escultura, música, danza, teatro, literatura y similares– como arte artefactual. De este modo, serían estos métodos y técnicas los que propiamente estarían institucionalizados, siendo así que todo producto obtenido a su través habría de recibir el calificativo de “obra de arte”. Se ve claramente que la actividad de creación de arte vendría regida por una serie de reglas preestablecidas por el propio mundo del arte, esto es, por la institución artística. Un artefacto obtendría su condición de obra de arte si se produjese por medio del procedimiento correcto, es decir, por la técnica preestablecida. Que dicha técnica fuese más o menos flexible en distintos momentos de la historia del arte carece de relevancia para nuestros propósitos. Lo que a nosotros nos interesa es señalar el hecho de que existe un procedimiento institucionalizado que da sentido a una cierta actividad por medio de la cual se pueden crear artefactos a los que nos referimos mediante la categoría de “obra de arte”. De este modo Dickie cree mostrar que la naturaleza del arte es artefactual, dado que a este arte artefactual primigenio remitiría, en última instancia, el arte de semejanza. Consiguientemente, sería el mundo del arte el que, por medio de la fijación de determinadas técnicas, posibilitaría la creación de arte. Que el arte posterior no esté basado en esas técnicas tradicionales se explicaría también por la intercesión del mundo del arte. Tras los avances correspondientes sucedidos en la historia del arte, nuevas técnicas irían aflorando y se irían consolidando como procedimientos válidos para la creación de nuevo arte, en base a su semejanza con el arte artefactual. Así pues, sería nuevamente el mundo del arte el que posibilitara la aparición de este arte de semejanza.

Pero al llegar a este punto una curiosa incógnita se despierta en la mente del lector, y es que la noción de “artefacto” parece haber cambiado respecto del sentido que Dickie le atribuía en la etapa anterior de la I.T.A. Pareciera que ahora Dickie estuviera empleando el término de artefacto para referirse a objetos fabricados por el hombre. En otras palabras, que Dickie estaría empleando el sentido habitual de la noción de “artefacto”, aquel empleado por Weitz en el ejemplo del trozo de madera. Y para sorpresa del lector nos encontramos con que, en efecto, así es. Reflexionando acerca de las consideraciones que arrojó acerca de esta noción en su libro *Art and the Aesthetics*, Dickie confiesa esto: “Ahora creo que fue un error pensar que la artefactualidad puede ser conferida; simplemente, no es el tipo de cosa que pueda conferirse: un artefacto debe ser hecho de algún modo”⁶². Así pues, todo parece indicar que Dickie ha regresado a un modo más tradicional de teorizar acerca del arte, según el cual un objeto de tipo natural como un trozo de madera o una hoja

⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶² *Ibid.*, p. 68.

de un árbol no podrían llegar a ser artefactos, ni por ende, tampoco obras de arte. Pero nada más lejos de la realidad. Si bien el cambio de Dickie parece ser profundo según es anunciado por él, pronto se ve que tan solo es un cambio aparente, referido únicamente al modo de referirse a esta condición de artefactualidad. No volverá a emplear la expresión de “artefactualidad conferida”, sino que a partir de entonces nos hablará de “modos de *conseguir* la artefactualidad”⁶³. Sin embargo, estos modos de conseguir la artefactualidad nos conducirán de nuevo a la dimensión de la acción, pues dicha artefactualidad tendrá que ver (como ya se afirmaba en *Art and the Aesthetics*) con lo que sea que hagamos con determinados objetos.

Una vez más Dickie volverá a traer a colación el ejemplo del trozo de madera colgado en la pared, y dirá que, en tanto en cuanto el trozo es insertado dentro de un contexto artístico concreto, este consigue el carácter artefactual, dado que queda convertido en un objeto complejo, es decir, en un objeto que ha sufrido algún cambio por manos de un agente. Obviamente, este cambio no tiene por qué ser relativo a ninguna de las características o propiedades perceptuales del objeto, sino más bien a su posición dentro de un marco de referencia concreto. En este sentido Dickie matiza que para conseguir este carácter artefactual no basta con coger un trozo de madera del suelo y colgarlo en la pared, sino que hace falta algo más. Ese “algo más” radica justamente en el contexto institucional en el que ha de enmarcarse la acción, para que por medio de ella se consiga la artefactualidad. Dickie lo explica así: “Si un trozo de madera fuese recogido y colgado de una pared sin ningún contexto artístico y solo para quitarlo del camino (siendo la pared un lugar conveniente para colocarlo), no habría razón para pensar que se ha hecho un artefacto; el trozo de madera no habría llegado a ser parte de un objeto más complejo”⁶⁴. Así pues, se requiere que el objeto sea introducido dentro de un contexto artístico determinado para poder suponerle atribuida la modificación pertinente gracias a la cual este objeto conseguiría convertirse en un artefacto. Dicho de otro modo, al colgar el trozo de madera en la pared el agente que hubiera realizado esta acción habría tenido que desarrollarla con la *intención* de mostrar las características de dicho objeto, del mismo modo en que se exponen las características de una pintura en una galería de arte. En conclusión, y siendo todo lo rigurosos posible, apenas nada ha cambiado respecto del sentido que Dickie atribuía ya a la noción de “artefacto”, pues esta sigue estando vinculada a la acción del hombre, sin estar acotada a su capacidad productora. Ese “hacer” propio de la artefactualidad no tiene que ver exclusivamente con la producción humana, sino que guarda una estrecha relación con la cuestión acerca de qué tipo de acciones llevamos a cabo con los objetos.

No obstante, con esta nueva formulación de sus tesis acerca de la artefactualidad, la postura de Dickie muestra de forma evidente su dependencia respecto de la noción de intención. Todo el sentido del ejemplo del trozo de madera descansa sobre la base de dicho concepto, pues lo único que aporta un significado artístico al hecho de recoger un trozo de madera y colgarlo en una pared es la intención con la cual se llevó a cabo dicha acción. Sin esa intención dicha acción no adquiriría nunca su sentido pleno dentro del mundo del arte. Esta conclusión estaba ya implícita en las tres primeras formulaciones de la I.T.A., más concretamente desde el momento en que la condición de ser un

⁶³ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

artefacto quedaba vinculada a la acción humana. Sin embargo, esta nueva formulación expone este hecho de manera completamente explícita. La intención se configura, por lo tanto, en la piedra angular de la creación artística. Siguiendo la línea de pensamiento de Dickie, no profundizaremos más acerca del papel que juega esta noción de intención dentro del ámbito artístico, pues tampoco él le concede mayor importancia. Así pues, pasaremos ahora a analizar otras características de las cinco definiciones propuestas por nuestro filósofo.

Práctica institucionalizada

A diferencia de lo que ocurre con la noción de artefactualidad, que sí es mantenida en esta nueva versión de la teoría institucional, la expresión “conferir el estatus de candidato para la apreciación” desaparecerá en esta última formulación. Tal y como vimos en el capítulo anterior, el empleo de esta expresión hizo que muchos académicos malinterpretaran ese trasfondo institucional del que hablaba Dickie. Además, los ejemplos que nuestro filósofo propuso para confeccionar una cierta imagen de esa institución contribuyeron a extender una visión demasiado formal del mundo del arte, pues todos se referían a instituciones cuyas acciones y procedimientos eran rígidos y estaban preestablecidos de manera explícita. Todo ello condujo a Dickie a considerar necesaria la expulsión de esta expresión del núcleo de su teoría. Así pues, ¿cómo se explicará ahora la creación de la obra de arte por parte de un artista? Para poder contestar a esta pregunta correctamente habremos de centrarnos en las tres primeras definiciones propuestas por Dickie, a saber, las de *artista*, *obra de arte* y *público*.

Dickie define al *artista* diciendo de él que “es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte”⁶⁵. De esta definición llama la atención la intromisión de un concepto que, si bien ya estaba presente anteriormente en la teoría, cobra ahora un valor protagónico del que carecía antes. Se trata de la noción de “entendimiento”. Con ella Dickie se refiere directamente a la intención del propio artista, y a su comprensión del medio con el que trabaja. Sin ese entendimiento no se podría hablar, propiamente, de la creación de obra alguna, ya que esta posee un carácter intencional. Así pues, aunque durante el proceso de creación de una obra de arte se den ciertos desarrollos o circunstancias azarosas, “la obra como un todo no es accidental”⁶⁶. Su creación exige de la existencia dentro de la mente del artista de un cierto conocimiento acerca del medio artístico en el que se inserta la obra. Sin embargo, esta introducción del entendimiento dentro de la definición podría traer consigo algunas incógnitas. Tomando como ejemplo el teatro, uno podría considerar que un constructor de decorados participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte y que, en tanto que tal, él también debería ser considerado tan artista como el dramaturgo, el director o los actores que dan vida a la obra teatral. Mas algo parece chirriar si admitimos esta conclusión. Sin menoscabo de la importante labor del constructor de decorados, parece que su actividad es de un tipo distinto que la de los actores, el director o el escritor. Dickie resuelve este asunto matizando que el entendimiento propio del artista ha de ser una cierta

⁶⁵ *Íbid.*, p. 114.

⁶⁶ *Íbid.*, p. 115.

comprensión de “la idea general del arte y la idea particular del medio con el que trabaja”⁶⁷. Es decir, que para que el artista pueda desarrollar su actividad creadora de forma plena ha de poseer ese conocimiento acerca del arte, y de la disciplina artística concreta dentro de la que esta se enmarca. Por supuesto, el constructor de escenarios puede poseer también este tipo de conocimiento, mas, como señala Dickie, “no se requiere tal conocimiento para llevar a cabo la función que constituye su participación en el proceso artístico”⁶⁸. Es decir, que el constructor podría carecer de tal conocimiento y tal circunstancia no afectaría a la creación de la obra. En cambio, si el artista careciera de ese entendimiento, la obra no llegaría a crearse nunca.

Una conclusión que se sigue de esta idea de entendimiento es que las obras de arte tan solo pueden ser creadas por seres humanos. Parece complicado poder afirmar con rotundidad que un animal pueda poseer “la idea general del arte y la idea particular del medio con el que trabaja”. Por supuesto, nadie niega que en la mente de los animales se den ciertas ideas relativas a la actividad artística que están desarrollando. Lo que afirmamos es que dichas ideas no serían del mismo tipo que aquellas otras presentes en la mente humana, ya que resulta difícil imaginar que esos animales sean capaces de concebir todo el trasfondo social e institucional en el que se inserta su actividad artística. Dicho de otro modo, que la idea general del arte, entendido este en términos institucionales, no parece estar presente dentro de la mente de un animal, dado que dicha institución es exclusiva de las sociedades humanas. Ciertamente, esta podría parecer una observación superflua y carente de profundidad. En verdad, consideramos que su alcance no es mucho, dado que para subsanarla bastaría con introducir una cláusula dentro de la definición que remitiera directa y explícitamente a esta circunstancia. Si la hemos introducido aquí es porque en los artículos en los que Dickie expone las primeras versiones de la I.T.A. es él quien saca a colación esta cuestión. Tanto en “*Defining Art*” como en el capítulo perteneciente al libro *Art and the Aesthetics*, nuestro filósofo pone el ejemplo de las pinturas producidas por un chimpancé del zoológico de Baltimore llamado Betsy. Al parecer las obras de Betsy (junto con las de otros chimpancés) fueron expuestas en el Museo Field de Historia Natural en Chicago. Mas, a su modo de ver, esto no las convierte en obras de arte, ya que dicho museo no está concebido para la exposición de arte, sino para la exposición de objetos pertenecientes al campo científico de la historia natural. Si dichas obras hubiesen sido expuestas en el Instituto de Arte de Chicago –dice Dickie– serían consideradas obras de arte, dado que habrían sido insertadas en ese marco de referencia del mundo del arte y, por ende, quedarían constituidas como objetos artísticos.

Así pues, parece que con esta nueva formulación de la Teoría Institucional no sería posible llegar a una conclusión semejante, ya que difícilmente podríamos dar por satisfecha la cláusula del entendimiento introducida en la noción del término “artista”. Repetimos, esta crítica apenas tiene mayor trascendencia, puesto que es fácilmente subsanable, mas hemos considerado oportuno concederle un espacio en este trabajo con el fin de mantener un cierto grado de exhaustividad y rigor, ya que pone de manifiesto ciertas diferencias entre las dos fases de la Teoría Institucional. Dicho esto, pasemos a comentar la noción de “obra de arte”.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 114.

Dickie nos habla de la *obra de arte* en términos de “un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”⁶⁹. Como ya se dijo, se mantiene la condición de ser un artefacto, pero se eliminan expresiones tales como “conferir el estatus” o “candidato para la apreciación”. Respecto de la primera debemos decir que su exclusión responde a un intento de Dickie por aligerar la formalidad del lenguaje empleado para exponer los entresijos de su teoría. Se eliminan así todos aquellos malentendidos similares a los de Wolfe. Respecto de la expresión “candidato para la apreciación”, su eliminación tiene que ver con la distinción entre el sentido evaluativo y el sentido descriptivo del arte. Al introducir esta expresión, las anteriores formulaciones pretendían incluir el sentido evaluativo dentro de la teoría, pero sin otorgarle un papel central. Se hablaba de “candidato”, es decir, de una suerte de pretensión de apreciación, mas no de una apreciación real. Sin embargo, esta insinuación de la existencia de algún tipo de apreciación puede traer consigo algunos inconvenientes, ya que de ella puede deducirse que la obra ha de ser creada con el propósito de que sea apreciada. Es decir, que pareciera que las obras de arte debieran poseer un componente evaluativo mínimo. Pero, si aceptamos esto, ¿por qué no podríamos definir el arte en base a este componente evaluativo? En *Art and the Aesthetics* Dickie afirma que “toda obra de arte debe tener algún valor potencial mínimo”⁷⁰. Si Dickie creyera en serio que todas las obras han de poseer este valor potencial mínimo, no habría motivo alguno por el que intentar definir el arte en términos institucionales. Bastaría con definir las condiciones necesarias y suficientes de ese valor mínimo, manteniéndose así el modo tradicional de teorizar sobre el arte. Advuértase que, en la medida en que Dickie habla de un valor *potencial*, el sentido evaluativo del arte queda alejado del núcleo de la Teoría Institucional, siendo simplemente un componente auxiliar. Para que se entienda mejor nuestra crítica debemos aclarar que no estamos diciendo que los sentidos descriptivo y evaluativo colapsen en este punto. Lo que decimos es que si asumimos la existencia de semejante componente de valor, entonces no sería necesario definir el arte en términos institucionales, ya que este podría ser definido en base a ese valor potencial mínimo.

Para ejemplificar mejor esto tomemos por caso la obra de Robert Morris *Litanies*. En ella se nos muestra una escultura conformada por una tabla de madera de la que pende un llavero de latón con veintisiete llaves y una cerradura también de latón. Lo curioso de esta obra no estriba, sin embargo, en sus materiales, o en el hecho de que cada llave lleve inscrita una palabra perteneciente a un texto de Marcel Duchamp. Lo verdaderamente curioso de esta obra es que va acompañada de un documento oficial –firmado por un notario– en el que el artista afirma haber retirado de la obra todo contenido y cualidad estética. Así pues, en caso de que exista algún tipo de apreciación hacia esta obra, dicha apreciación no está causada por ningún componente de valor puesto ahí por el autor. Por medio de ese documento queda patente que en la intención del autor no hay ningún interés por este tipo de cualidades o contenido estético. Si existe alguna apreciación, proseguimos, esta debe ser interpuesta por el público, es decir, por quien recibe y contempla la obra. Son sus ojos los que encuentran algo digno de apreciación allí donde el autor no ha querido introducir nada semejante.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁰ DICKIE, “*What is Art?...*”, p. 434. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “[... I am saying that] every work of art must have some minimal potential value or worthiness”.

Se podría objetar contra nuestra crítica que podría existir una apreciación que no estuviera basada en ningún tipo de contenido o cualidad estética. Sin embargo, cuando Dickie nos habla de la apreciación parece entenderla como una apreciación perceptual, acotada al ámbito de lo sensible. Es decir, a pesar de que Dickie no caracteriza la apreciación de obras de arte de un modo particular frente a la apreciación en general, su uso de este término invita a pensar que cuando nos habla de la apreciación de las cualidades de una cosa, se refiere a sus cualidades sensibles. Esto queda demostrado cuando, discutiendo la afirmación de Ted Cohen de que la obra duchampiana *Fuente* no puede ser apreciada, Dickie alega lo siguiente: “Pero por qué no podrían ser apreciadas las cualidades ordinarias de *Fuente* –su reluciente superficie blanca, la profundidad revelada cuando refleja imágenes de objetos circundantes, su forma ovalada y agradable. [...]. De manera similar, chinchetas, sobres y tenedores de plástico tienen cualidades que pueden ser apreciadas si uno hace el esfuerzo de centrar la atención sobre ellos. Uno de los valores de la fotografía es su capacidad para centrarse y resaltar las cualidades de los objetos ordinarios. Y lo mismo se puede hacer sin los beneficios de la fotografía con solo mirar”⁷¹.

Si aquello digno de apreciación puede descubrirse “con solo mirar”, resulta obvio que se trata de una apreciación sensible, basada en las cualidades y propiedades perceptuales de los objetos, es decir, en sus cualidades estéticas. Y justamente este tipo de cualidades son las que Morris retira de su obra *Litanies*. Luego, ¿qué ocurre con esta obra? ¿La descartamos por carecer de cualquier cualidad estética apreciable?, ¿o mejor ignoramos la intención del autor y asumimos que, a pesar de su documento declarativo, la obra sí posee esas cualidades estéticas? Y en caso de optar por esta última opción ¿hasta qué punto son relevantes entonces las intenciones del autor? Pues, como se vio anteriormente, la Teoría Institucional se apoya en gran medida en la noción de intencionalidad. ¿Acaso la intención del autor no es importante en lo que respecta a la cuestión de las cualidades estéticas de su obra? ¿Es ese tema competencia exclusiva del público? Sin duda son muchas más las incógnitas que las ventajas explicativas derivadas de esta intromisión de la noción de apreciación dentro de la teoría. Desde esta óptica, por lo tanto, resulta completamente coherente desterrar esta noción fuera del corpus teórico. Con ello no pretende decirse que las obras de arte no puedan ser apreciadas. Semejante afirmación sería absurda, pues desvirtuaría por completo una de las características generales del arte. Nos limitamos a afirmar que el hecho de asumir que las obras de arte pueden ser apreciadas, esto es, que sobre ellas cabe aplicar una mirada evaluativa, no implica la existencia de ningún “valor potencial mínimo”. No todas las obras de arte pueden ser apreciadas, o al menos no en el sentido sensitivo, perceptual, estético..., y en tanto que tal, no hay razón para incluir referencia alguna a esta apreciación dentro de la definición de “obra de arte”.

Es por todo ello por lo que la definición de este término dentro del ámbito de la nueva Teoría Institucional remite exclusivamente “a la posición que ocupa [la propia obra de arte] dentro de una

⁷¹ *Ibid.*, p. 433. Traducción propia. Cita original: “But why cannot the ordinary qualities of Fountain –its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surroundings objects, its pleasing oval shape– be appreciated. [...]. Similarly, thumbtacks, envelopes, and plastic forks have qualities that can be appreciated if one makes the effort to focus attentions on them. One of the values of photography is its ability to focus on and bring out the qualities of quite ordinary objects. And the same sort of thing can be done without the benefit of photography by just looking”.

práctica cultural”⁷² determinada. En ella tan solo se nos habla del contexto dentro del cual se inserta la creación de la obra. Un contexto marcado por un fuerte carácter expositivo, pues requisito indispensable para la creación de una obra de arte es que esta vaya destinada a un público específico, un público del mundo del arte.

Pasamos, por tanto, a analizar la noción de *público* que nos suministra Dickie. De ella nos dice que “es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado”⁷³. Al igual que lo que ocurría con la noción de “apreciación” en la anterior formulación de la I.T.A., que no era exclusiva del ámbito artístico, la noción de público que nos presenta aquí Dickie tampoco se limitará al terreno del mundo del arte, sino que servirá para identificar a todo tipo de públicos. No obstante, a pesar de la generalidad de este concepto, en su aplicación al ámbito artístico uno podría pensar que con esta nueva versión de la Teoría Institucional tan solo es posible calificar como obras de arte aquellos artefactos que sean expuestos en museos, galerías de arte, salas de exposiciones, teatros, auditorios, salas de cine y similares, es decir, aquellos que se encuentren dentro de una organización u entidad concreta dedicada a la exposición de arte. ¿Qué ocurriría con todas esas obras que, por un motivo o por otro, no alcanzan un público mayoritario y tan solo son contempladas por el propio artista que las creó? ¿Habríamos de negar su condición de obra artística? La respuesta de Dickie a esta última cuestión será negativa. En su opinión sí que quedarían constituidas como obras de arte a pesar de no alcanzar como público a ninguna otra persona distinta del artista. Para justificar esta conclusión Dickie alegará que, a pesar de que una obra no alcance ningún público –ya sea porque ningún museo quiera exponerla o porque el artista decida no exponer públicamente su obra, es decir, porque cree la obra con la intención de mantenerla oculta– presupone, no obstante, un público, en la medida en que, por un lado, es presentable a un público, y por el otro, “es una cosa del tipo de las que tienen por objetivo la exhibición ante un público”⁷⁴. Es decir, que la noción de “público” va ínsita en la noción de “obra de arte”.

De ello se deduce que cualquier artefacto creado por medio de los métodos tradicionales se configura como obra de arte automáticamente, encuentre o no un público ante el que presentarse, dado que pertenecería a la clase de cosas del tipo del que acostumbra a presentarse ante un público. La noción de público, por lo tanto, no implica la existencia de un público real, esto es, de facto. Su propósito consiste en catalogar un objeto dentro de una clase de objetos determinada, emparentándolo con los miembros de dicha clase. Desde esta perspectiva, esta noción de público podría vincularse con la de semejanza, debido a su función “emparentadora”. Así pues, el público de una obra de arte bien podría estar formado únicamente por su autor, mas esto no impediría en modo alguno que el objeto se constituyera efectivamente en obra de arte. No obstante, encontramos aquí una recursión al infinito similar a la que Dickie denunciaba antes en los postulados de Weitz y Ziff. Que la noción de “público” vaya implícita en la de “obra de arte” –en el sentido de que la obra presupone un público en tanto en cuanto es una cosa del tipo de las que tiene por objetivo la

⁷² DICKIE, *El círculo del arte*, p. 77.

⁷³ *Íbid.*, p. 116.

⁷⁴ *Íbid.*, p. 97.

exhibición ante un público— solo es posible si asumimos la existencia de obras de arte anteriores que fueron expuestas a un público, ya que en caso contrario no habría motivo alguno para pensar que dicho objeto ha de ser exhibido ante nadie. Pero esas obras de arte anteriores tan solo pudieron constituirse como tales en la medida en que se asemejaban a otras obras de arte previas a ellas mismas, las cuales a su vez también fueron exhibidas ante un público. Y lo mismo podríamos decir de estas obras de arte previas. Si seguimos un número indefinido de veces realizando el mismo proceso llegamos a una regresión al infinito, como ya ocurría con Weitz y con Ziff y su nueva concepción del arte. Por el momento no ahondaremos más en esta regresión. Más adelante veremos cómo entronca con la esencia de la institución artística.

Tomadas en conjunto, estas tres definiciones resumen de un plumazo lo que Dickie había calificado anteriormente como el “núcleo mínimo” (o “núcleo esencial”) del mundo del arte, compuesto por artistas, “presentadores” de arte y asistentes o público del arte. Ciertamente es que estos “presentadores” (directores de museo, de teatros, de auditorios, etc.) no son definidos de forma autónoma y explícita, como sí lo son los artistas y los asistentes (el público), mas su existencia queda implícita en la definición de “obra de arte”, dado el carácter esencialmente expositivo propio de las obras de arte puesto de manifiesto en esta definición. Sin embargo, en esta nueva fase de desarrollo de la I.T.A., Dickie cambia su opinión acerca de este núcleo mínimo del mundo del arte. A su parecer ya no será necesaria la figura del “presentador” dentro de este núcleo, sino que bastará con el artista, el público y la relación que une a ambos recíprocamente: “El artista y el público, en relación, pueden denominarse, como hice en una ocasión⁷⁵, «el grupo de presentación». Un grupo de presentación es, de hecho, el marco mínimo para la creación del arte”⁷⁶. La expulsión del “presentador” de este núcleo esencial del mundo del arte viene causada por el intento de Dickie por alejar su teoría de determinadas concepciones erróneas de la noción de “institución”.

En el capítulo cuarto de *El círculo del arte*, titulado “La naturaleza institucional del arte”, Dickie repasa algunas de las críticas más certeras que otros filósofos dirigieron a sus anteriores formulaciones de la Teoría Institucional. Entre estas críticas, Dickie enfrenta la levantada por Monroe Beardsley, quien en su artículo “*Is Art Essentially Institutional?*” acusa a Dickie de emplear de manera incoherente el término de institución para referir al mundo del arte. La crítica de Beardsley se basa en la separación que este pensador establece entre los conceptos de “tipo-institución” y “ejemplar-institución”. El primer concepto será usado por Beardsley para referir a acciones o prácticas socialmente establecidas, tales como el matrimonio, las reglas de un juego, contar historias, etc. El segundo, por su parte, referirá a organizaciones sociales, tales como la Iglesia católica, McDonald’s, el Real Madrid Club de Fútbol o la Orquesta Filarmónica de Viena. Esta noción de “ejemplar-institución”, vendría a significar lo que coloquialmente entendemos por el término de institución. Cuando en el habla cotidiana alguien emplea este término, generalmente se refiere a algún tipo de entidad social, como una empresa, un club o una organización estructurada de forma definida y con una función clara. Beardsley atacará a Dickie afirmando que cuando este habla del mundo del arte en términos institucionales intercambia de manera injustificada el sentido del

⁷⁵ En *Art and the Aesthetics*, como ya vimos.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

“tipo-institución” y el del “ejemplar-institución”. Por un lado, Dickie presenta el mundo del arte en términos de práctica social establecida –lo cual encajaría con el “tipo-institución”–, pero por otro lado, al introducir expresiones tales como “conferir” o “actuar de parte de”, pareciera que estuviera refiriéndose a un “ejemplar-institución”. Para confirmar esta crítica baste recordar el tipo de ejemplos propuestos por Dickie para caracterizar el mundo del arte, todos ellos pertenecientes a organizaciones sociales firmemente estructuradas, como el sistema legal o el sistema educativo universitario.

Tras esta crítica Dickie no puede por menos que reconocer su empleo inexacto del término “institución”: “La formulación de la teoría institucional que he dado no es coherente. Las expresiones de la definición puestas en cuestión son demasiado formales y son apropiadas sólo para los grupos del tipo que Beardsley denomina ejemplares-institución”⁷⁷. Consecuentemente, como ya avanzábamos antes, Dickie procurará aligerar la formalidad de la I.T.A. con esta nueva versión. Su propósito será caracterizar el mundo del arte exclusivamente en términos de práctica cultural y no como entidad social más o menos consolidada: “[...] lo que ahora quiero dar a entender con la aproximación institucional es la idea de que una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultura, la cual es, por supuesto, y usando la terminología de Beardsley, un tipo-institución”⁷⁸. Por tanto, la eliminación de la figura del “presentador” del núcleo mínimo del mundo del arte responde a este intento por “desformalizar” la Teoría Institucional. El artista y el público, puestos en relación recíproca el uno con el otro, dan cuenta suficiente de esta práctica de crear objetos del tipo de aquellos que son creados con el propósito de ser exhibidos. Que dicha relación se dé dentro de una determinada entidad social estructurada, tal como un museo, una fundación de arte o una sala de conciertos, no resulta relevante a efectos de caracterizar la práctica definitoria del arte. Bien pueden imaginarse circunstancias en las que esta relación se da de forma ajena a cualquier “ejemplar-institución”. Piénsese, por ejemplo, en un músico o un pintor callejeros, que exponen sus habilidades creativas directamente ante el público, sin necesidad de introducirse en ningún tipo de organización social. ¿Acaso alguien rechazaría calificar de arte sus producciones por el mero hecho de haber sido expuestas sin la mediación de una de estas instituciones (en el sentido de “ejemplar-institución”)? Sin duda, tal cosa parece descabellada.

La noción de práctica se configurará, por lo tanto, como el centro gravitacional de esta nueva versión de la Teoría Institucional. Nada justifica ya una (mala) interpretación de la teoría semejante a la de Wolfe, pues la noción de institución ha sido despojada completamente de cualquier referencia a entidad u organización social estructurada alguna. Esta noción ha de entenderse dentro del ámbito de la I.T.A. con el significado del “tipo-institución”, esto es, en términos de una práctica institucionalizada. Por supuesto, esta práctica no solo queda definida en relación a artistas y público, sino también para todos y cada uno de los roles que componen el mundo del arte más allá de su núcleo mínimo: coleccionistas, marchantes, teóricos de arte, críticos, profesores de arte, directores de centros dedicados a la presentación de arte... Su inserción dentro del mundo del arte tiene que ver no con su mayor o menor grado de colaboración con alguna entidad artística, sino con la existencia de

⁷⁷ *Íbid.*, p. 77.

⁷⁸ *Íbid.*, p. 77.

una práctica preestablecida socialmente para cada uno de ellos. Dicha práctica será definitoria de dichos roles, en la medida en que acote su ámbito de acción habitual. En otras palabras, que cada uno de esos roles quedará identificado por medio de la práctica institucionalizada que se le asigne.

Por supuesto, si los roles implican determinadas prácticas institucionalizadas asociadas a ellos, de ello se deduce que para poder adquirir ese rol uno debe adquirir cierto tipo de conocimiento relativo a dicha práctica. Pensemos, por ejemplo, en una persona que jamás hubiera visto una representación teatral, y que careciese por completo de cualquier idea acerca de esta disciplina artística. Una persona que no supiera qué es un actor, ni qué significa interpretar un papel, etc. Imaginemos que esa persona es llevada a un teatro para ver una representación de la obra de Buero Vallejo *El tragaluz*. No parece irracional pensar que cuando esta persona vea cómo El Padre mata a su hijo Vicente quede completamente escandalizada, pensando que acaba de presenciar un asesinato real. E incluso se sorprenderá por la impasividad del resto del público, dada su negativa a socorrer al maltrecho Vicente. Cómo reaccionaría él en semejante situación –si tratase de subir al escenario para ayudar a la víctima o más bien permaneciere en su butaca paralizado por el miedo o por el sentido del ridículo– no podríamos saberlo, pues dicha reacción vendría condicionada por la personalidad de ese individuo, la cual desconocemos. Lo que sí que parece que queda claro es que su incomprensión viene causada por su ignorancia respecto de algunos aspectos clave del teatro, como por ejemplo qué significa que un actor interprete un papel –para lo cual se requeriría conocer qué significa ser un actor y qué es un papel. Es por ello que Dickie no caracteriza al público como un conjunto de personas ante las que se presenta un determinado objeto, sino que añade que estas han de estar “hasta cierto punto preparadas para comprender” el objeto que les es presentado. Y esto ocurre no solo con el público, sino con todos los roles pertenecientes al mundo del arte, pues todos entrañan un determinado tipo de conocimiento necesario para el buen desarrollo de la práctica que los define (recordemos cómo Dickie nos decía del artista que participa *con entendimiento* en la creación de una obra de arte). La realización de esta práctica institucionalizada, en conclusión, precisa de un determinado tipo de conocimiento. Sin este conocimiento, no sería posible encarnar un rol concreto. Así pues, siguiendo con el ejemplo anterior, en caso de que una persona tal existiera, esta no formaría parte del público del mundo del arte, debido a su desconocimiento respecto de la práctica habitual del teatro.

Cuál deba ser el conocimiento exacto que se deba poseer para encarnar cualquiera de los roles es algo que no nos compete decir a nosotros como filósofos del arte, y sobre lo que Dickie no se pronuncia en ningún momento. En realidad, bien pensado sería difícil determinar quién debería dictaminar tal cosa, si es que asumimos que debiera ser dictaminada explícitamente, dado que eso supondría el reconocimiento de una suerte de autoridad entre los roles que componen el mundo del arte. Autoridad que, como vimos en el primer capítulo, es rechazada por Dickie en su respuesta a las críticas recibidas por parte de Stephen Davies. No obstante, dicho conocimiento no solo sirve para llevar a cabo la práctica definitoria de cada rol, sino que además hace las veces de articulación entre el presente y el pasado del arte, es decir, entre la práctica actual y las prácticas sucesivas que se han ido dando a lo largo de la historia del arte.

Con esta nueva enfatización de la dimensión práctica de la I.T.A. se acentúa de manera notable su carácter procedimental. Hacer una obra de arte supone seguir un determinado procedimiento, esto es, una serie de reglas no escritas que permiten identificar a la persona que las

sigue como artista. Por supuesto, sería un error concebir tales reglas como una serie de mandatos estatutarios de obligado cumplimiento, dado que el mundo del arte entendido como una institución no posee la rigidez suficiente para tal cosa. Dicho de otro modo, que no se puede pretender enunciar una lista de reglas específicas y concretas que, tomadas en conjunto, puedan entenderse como la práctica institucionalizada del artista, esto es, como una suerte de manual de usuario para quien quiera constituirse como tal. Al contrario, las reglas de las que nos hablará Dickie vendrán implícitas en las definiciones anteriormente ofrecidas y serán de carácter general.

Respecto de estas reglas Dickie dirá lo siguiente: “Las reglas del hacer arte están implícitas en la explicación de la creación del arte de *Art and the Aesthetics*, por cuanto la explicación hace afirmaciones sobre las condiciones necesarias del hacer arte. Formular una condición necesaria para una actividad es un modo de formular una regla para dedicarse a esa actividad”⁷⁹. De modo que todo aquello que se presente en cualquiera de las cinco definiciones como una condición necesaria para hacer arte podrá reformularse en términos de regla procedimental. Siguiendo esta línea Dickie afirmará que “[...] ser un artefacto es una condición necesaria para ser una obra de arte. Esta afirmación implica una regla de hacer arte: si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando un artefacto”⁸⁰, entendiendo por artefacto, claro está, el significado que ya hemos especificado antes. Poco después añadirá “otra regla del hacer arte: si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte”⁸¹. Esta segunda regla tiene que ver, como resulta obvio, con la cuestión de la semejanza entre las obras de arte. Hacer una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte quiere decir hacer una cosa que se asemeje de algún modo a alguna obra previa.

Lo ventajoso de la formulación de Dickie es que no requiere especificar en qué sentido o de qué manera ha de asemejarse un objeto a una obra de arte previa, dado que no es la semejanza lo esencial de la definición (de hecho este término ni siquiera aparece en ella). Lo esencial es que esta semejanza ha de darse para con un objeto ya inserto en el ámbito del mundo del arte. Es decir que al crear arte debemos hacerlo teniendo en cuenta ya la práctica habitual de la propia institución artística. En definitiva, retornamos a la tesis fundamental de la Teoría Institucional: la esencia del arte no radica en su contenido o en su significado, sino en el marco de referencia, el fondo institucional, que posibilita la existencia de objetos denominados “obras de arte”. Sin este fondo institucional ningún interés tendría la semejanza a la que nos referíamos antes.

Concluimos este apartado confiando en haber mostrado de forma clara cómo esta nueva versión de la I.T.A. se centra en la dimensión práctica de la noción de “institución”, despojándose de cualquier otro tipo de significado que haga referencia a lo que Beardsley denomina “ejemplar-institución”. Es la práctica institucionalizada en una sociedad la que conforma la esencia del arte. Sin esta práctica no sería posible el arte, o al menos no en el modo en que lo conocemos hoy en día –modo que es el que interesa a Dickie explicar con su teoría. Pasemos ahora a analizar las otras dos definiciones que aún nos quedan.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

La naturaleza circular del arte

Si bien es cierto que, tal y como es formulada ahora, la I.T.A. ha de entenderse en términos de práctica institucionalizada, no lo es menos que dichas prácticas se dan mayoritariamente en el contexto de entidades sociales del tipo “ejemplar-institución”. Nos referimos aquí a los museos, salas de exposición, teatros, auditorios, salas de conciertos y, en definitiva, a toda organización destinada a la presentación de obras de arte. Siendo estas entidades aquellas en las que propiamente se da esa práctica de la que hablábamos en el apartado anterior, será conveniente especificar qué tipo de relación guardan las unas con las otras. Para ello Dickie dedicará unas cuantas páginas de su libro a tratar de caracterizar el mundo del arte. De hecho, ese (“El mundo del arte”) será el título del quinto capítulo.

Ciertamente la expresión “mundo del arte” posee un carácter demasiado general. Repasemos la definición exacta que nos brinda Dickie: “el *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte”⁸². Difícilmente se puede imaginar alguna definición más genérica que esta. Y sin embargo, a pesar de ello, sí que consigue dar alguna información, si uno se toma la molestia de preguntarse por el significado de la expresión “sistema del mundo del arte”. Un *sistema del mundo del arte* es, según Dickie, “un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte”⁸³. Aquí se produce el cierre del círculo que nos prometía el título del libro. En la definición de “sistema del mundo del arte” se produce una regresión a los cuatro conceptos previos ya definidos que nos habían conducido hasta aquí. Más adelante analizaremos este cierre circular, mas por el momento centrémonos en estas dos nociones.

Propiamente hablando, a lo que Dickie pretende referirse por medio de la expresión “sistema del mundo del arte” es aquello que Beardsley denomina “ejemplar-institución”, esto es, una organización social estructurada, con sus reglas y disposiciones internas. Por poner un ejemplo, el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español sería un sistema del mundo del arte. Por supuesto, resulta obvio que toda entidad dedicada a la presentación de arte caería bajo esta denominación. Y, en verdad, Dickie parece centrarse solo en este tipo de entidades, mas la definición por él presentada permite la aplicación de esta expresión a más organizaciones de este tipo. Piénsese en una cafetería que, a modo de propaganda, y como un medio para ganar mayor visibilidad y aumentar su clientela, decide exponer periódicamente pinturas creadas por artistas locales. Desde este momento, de esta entidad podría predicarse que es un sistema del mundo del arte, sino en su totalidad, al menos sí en buena parte. Dado que su función no es únicamente la de presentar obras de arte, y puesto que, de hecho, esta no es siquiera su función principal, resultaría absurdo considerarla exactamente igual a un museo. Pero no sería disparatado decir de ella que, parcialmente, realiza la misma práctica llevada a cabo por los sistemas del mundo del arte, y en tanto que tal, que ella misma es, en parte, un sistema más del mundo del arte. Lo mismo podría decirse de centros cívicos o casas culturales donde se llevan a cabo exposiciones, representaciones teatrales, conciertos y cosas por el estilo. En tanto que todos ellos funcionan como marcos para la presentación de obras de arte por parte de algún(os) artista(s) a un público del mundo del arte, quedan constituidos como nuevos

⁸² *Íbid.*, p. 116.

⁸³ *Íbid.*, p. 117.

sistemas del mundo del arte. Incluso algo similar podría aducirse respecto de las nuevas redes sociales, en especial de aquellas que limitan sus vías de comunicación a alguna disciplina artística en concreto, tal y como *Spotify* lo hace con la música o *Instagram* con la fotografía. Por supuesto, no estamos aseverando que dichas redes cumplan exactamente con la misma función que las instituciones tradicionales de presentación de obras de arte. Tan solo decimos que buena parte de su actividad podría entenderse bajo esta terminación de “sistema del mundo del arte”.

No obstante, como ya decíamos, Dickie ni siquiera se acerca a tratar tales cuestiones en sus obras, y limitará su reflexión al ámbito de las entidades habituales para la presentación de arte. Por supuesto, en ellas se dan generalmente una conjunción de acciones distintas. Así, en el teatro, generalmente, encontramos que algunas personas que encarnan el rol de artista lo hacen por medio de acciones bien diferenciadas entre sí, tales como actuar interpretando un papel, escribir el guion de la obra, o dirigir la representación. Algo similar ocurre durante los conciertos y funciones de índole musical. En muchas de ellas quien compone, quien interpreta y quien dirige (en el caso de una banda o una orquesta) son personas distintas, mas todas ellas subsumidas bajo el mismo rol de artista. El hecho de que este sea el caso general no impide, claro está, que en ocasiones una misma persona pueda desempeñar dos o más actividades diferentes –piénsese, por ejemplo, en un músico que componga e interprete el día del estreno su propia pieza.

Sin ningún género de duda, las actividades de los miembros del mundo del arte están regidas en buena parte por convenciones. Convenciones tales como que tanto el director como los músicos de una orquesta clásica deban vestir de etiqueta durante su función (e incluso, en determinados contextos, también el público). Para una correcta caracterización de la Teoría Institucional es importante señalar que la esencia institucional que constituye la naturaleza propia del arte no puede reducirse ni identificarse con tales convenciones. Las convenciones surgen dentro del contexto particular del desarrollo histórico de una entidad para la presentación de arte concreta. Mas la práctica institucionalizada que subyace al hacer arte –y que, recordemos, constituye su esencia– bien podría mantenerse sin la presencia de estas convenciones, o con otras completamente distintas.

Las convenciones, por lo tanto, no pueden confundirse con las reglas del hacer arte deducidas anteriormente a tenor de las cinco definiciones ofrecidas por Dickie. Así se expresa respecto de este punto nuestro filósofo: “Hay reglas de tipos muy diferentes dentro de la institución del arte. Hay reglas convencionales que derivan de las diversas convenciones empleadas al presentar y crear arte. Sin embargo, están las reglas más básicas que gobiernan el compromiso con una actividad artística, y estas reglas no son convencionales”⁸⁴. Las reglas a las que se refiere Dickie aquí son las dos reglas comentadas en el apartado anterior, la regla del artefacto –si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando un artefacto– y la de la semejanza –si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando un objeto del tipo del que se expone ante un público del mundo del arte. Dichas reglas expresan, según Dickie, “el compromiso con una actividad artística”, es decir, que se dan de manera previa a los sistemas del mundo del arte. La diferencia fundamental entre las convenciones y las reglas es que las primeras podrían darse de otra manera, mientras que estas últimas no.

⁸⁴ *Íbid.*, p. 106.

Para ilustrar mejor esta diferencia tomemos uno de los ejemplos que utiliza el propio Dickie. Usualmente, las pinturas que se exponen en museos y galerías de arte se exponen colgadas de la pared, con su reverso pegado a esta, de modo tal que a la mirada del público solo quede visible su cara frontal, en la que de hecho se encuentra la creación del artista. Pero esto bien podría darse de otro modo. Por ejemplo, los cuadros podrían colocarse justamente al revés, con el reverso en dirección opuesta a la pared; o podrían colgarse del techo de tal modo que quedarán suspendidos en el centro de la sala. De primeras, esta última alternativa parece más eficiente que la primera. Pero más allá de su grado de eficiencia, lo que nos interesa destacar es que tan viables resultan estas alternativas como la práctica que habitualmente se da en la gran mayoría de los museos de todo el mundo. Por supuesto, cada una de ellas obligaría al desarrollo de nuevas convenciones en lo referente a la actividad del público. Así, por ejemplo, en el primer caso pudiera ser que, acompañando a cada cuadro, el público encontrara una pequeña placa con alguna información respecto de la obra (título, nombre del artista, técnica empleada durante la creación, tema principal...). Ante esta información, una persona que estuviera realmente interesada en ver el cuadro podría indicárselo a algún tipo de asistente u operario para que esta lo volteara durante unos instantes y así poder contemplar la obra. De este modo, la experiencia en los museos sería radicalmente distinta, pues en lugar de pasar por todas las obras expuestas, el “consumidor” tan solo vería aquellas en las que estuviera interesado. En el segundo caso, la contemplación de la pintura se asemejaría a la contemplación de la escultura, en la que en muchas ocasiones existe la posibilidad de rodear la pieza completamente para observarla desde todos los ángulos posibles. Este cambio en la convención respecto de la colocación de los cuadros dentro del museo no solo modificaría las convenciones asociadas a la actitud del público, sino también a aquellas otras presentes durante el proceso de creación, pues esta situación podría dar lugar al desarrollo de un nuevo tipo de pinturas en las que el lienzo estuviera pintado por ambos lados.

Como puede verse, las convenciones, interrelacionadas unas con otras, bien podrían sustituirse por otras nuevas. Pero este hecho no afectaría en nada a las reglas básicas del hacer arte, pues en cualquier caso el artista seguiría creando artefactos del tipo del que se presentan ante el público del mundo del arte. Este es el compromiso al que se refiere Dickie. En este sentido, las convenciones se sitúan en un lugar de dependencia lógica respecto de dichas reglas, ya que sin estas aquellas no existirían. Las convenciones, por lo tanto, son algo normal dentro de cualquier sistema del mundo del arte, mas no constituyen la esencia de la práctica institucionalizada que trata de poner de manifiesto esta teoría.

Quizás esta cita recoja de manera clara esta conclusión: “[...] hay un *algo* primario dentro del cual las convenciones del tipo ya descrito tienen un lugar. Lo que es primario es la comprensión compartida por todos los que están implicados, de que están comprometidos en una actividad o práctica establecida, dentro de la cual hay una variedad de roles diferentes: roles del creador, roles del presentador y roles del «consumidor»”⁸⁵. La comprensión juega un papel fundamental en ese compromiso con una práctica establecida. Si no existiera esta comprensión, la práctica en sí quedaría carente de todo sentido y supondría un desconcierto absoluto a ojos de cualquiera. Los sistemas del

⁸⁵ *Íbid.*, p. 105. La cursiva corresponde al texto original.

mundo del arte, por lo tanto, tan solo son comprensibles bajo el prisma de esta comprensión que involucra a todos los miembros del mundo del arte, desde artistas hasta público, pasando por presentadores, críticos, teóricos, guías, ayudantes, productores, financiadores, coleccionistas, etc.

El mundo del arte, definido por Dickie como la totalidad de los sistemas del mundo del arte, podría entenderse como el conjunto de todos los roles interrelacionados entre sí que se dan encuentro en su compromiso con la actividad artística. Dicho conjunto estaría gobernado por reglas convencionales, susceptibles de ser modificadas con el paso del tiempo, y por reglas no convencionales, o básicas, cuya comprensión se presupone necesaria para el mantenimiento de la práctica artística.

Y es justo aquí, en esta visión global del mundo del arte en la que cada elemento queda interrelacionado con todos los demás, donde mejor se puede percibir el carácter circular de la teoría. Todos los elementos constituyentes de este mundo del arte se apoyan recíprocamente los unos sobre los otros. No hay en su interior un suelo que pueda servir de base sobre la que cimentar el resto de la teoría. Esta propiedad será ahora por primera vez defendida por Dickie. Estas serán sus palabras exactas: “La serie de definiciones no nos ha llevado estrato tras estrato hasta alcanzar el lecho de roca. La definición «final», la de «sistema del mundo del arte», simplemente se remonta atrás y emplea todos los términos centrales previos: «artista», «obra de arte», «público», y «mundo del arte». ¿Qué hay que hacer con esta circularidad descarada? [...] Si, no obstante, las definiciones reflejan apropiadamente la *naturaleza flexional* de la empresa del arte, entonces no son lógicamente defectuosas”⁸⁶ (las cursivas no pertenecen a la cita original). En otras palabras, Dickie no solo cree estar definiendo el arte, sino que a su modo de ver, también nos está ofreciendo la propia naturaleza del arte, por así decirlo, la estructura metafísica que diferencia el ser del arte del ser de cualquier otra cosa.

Así pues, esa circularidad que ya señalábamos al término del capítulo anterior, y que en el contexto de *Art and the Aesthetics* era calificada por nuestro filósofo como una especie de daño colateral, como un mal menor inevitable desde la perspectiva institucional, será ahora llevada por bandera y defendida como la verdadera naturaleza del arte. El sentido de la práctica artística, por ende, no podrá hallarse fuera de sí misma, sino que será ella la que se proporcione su propio sentido, siempre y cuando la contemplemos a través del prisma de la institución. La práctica artística, por sí sola, carece de sentido. Es justamente en su capacidad para constituir un marco esencial dentro del cual reunir las actividades del público y de los artistas donde encontramos el significado pleno de dicha práctica. Si careciésemos de ese marco, acciones tales como componer una pieza musical, pintar un cuadro, esculpir una escultura, escribir un drama, o colgar una hoja de la pared, no podrían ser comprendidas en absoluto. Su existencia misma depende de la existencia de un marco social que aporte algún significado a estas actividades; y al mismo tiempo, este marco solo puede deducirse lógicamente a partir de la existencia de obras de arte creadas por artistas y “consumidas” por un público.

⁸⁶ *Íbid.*, p. 117.

Dickie añadirá que esta naturaleza flexible del arte (un claro eufemismo con el que intenta rebajar las consecuencias negativas que para muchos pensadores tienen las explicaciones circulares) se muestra de manera clara en la forma en la que en nuestra sociedad somos instruidos en la empresa del arte. Así se expresa nuestro filósofo respecto de esta cuestión: “no aprendemos sobre el arte a partir de teorías o definiciones de filósofos; sus comentarios serían ininteligibles si no supiésemos ya algo sobre arte. Aprendemos sobre el arte de diferentes modos, pero lo hacemos invariablemente a una tierna edad. Frecuentemente se les enseña a los niños cosas sobre el arte al mostrárseles cómo hacer obras para exhibir. [...] *¿Qué es lo que enseña tal instrucción?* Aprendemos que en la empresa artística está implicado un complejo de cosas interrelacionadas: artistas (uno mismo, otros niños, hombres que vivieron hace mucho tiempo), obras (el cuadro bonito, los cuadros de figuras religiosas), un público del mundo del arte (la madre, los otros niños, el profesor, la gente que va a las iglesias). También aprendemos que pueden reservarse lugares especiales para la exhibición de las obras (la puerta de la nevera de casa, el tablón de la escuela, las paredes de una iglesia). Considerado de un modo más abstracto, *¿qué es lo que tal instrucción nos enseña?* Se nos enseña sobre el agente, el artefacto y el público, todo al mismo tiempo, y esto no es accidental, porque los diversos elementos del mundo del arte *no existen independientemente unos de otros*. [...] Cuando llegamos a saber que un objeto es una obra de arte, o incluso sólo a ver un objeto como una obra de arte (quizá erróneamente), lo incluimos en cierto tipo de rol cultural”⁸⁷ (de nuevo, la cursiva es nuestra).

La obra de arte, por consiguiente, queda definida en base a la posición que ocupa dentro de una determinada práctica cultural, esto es, a su rol cultural. Y la práctica, por sí sola, no puede entenderse íntegramente si de ella desgajamos separadamente sus elementos constituyentes. Como ya se advertía en la “Nota preliminar” que encabezaba este escrito, para comprender cada parte habremos de tener presente una idea de todo el conjunto, y viceversa, el conjunto tan solo se entenderá una vez se hallan puesto en relación todas las partes. A causa de ello, la I.T.A. será susceptible de ser llevada a aquella regresión al infinito que destacábamos un poco más arriba (página 63). Como puede verse, dicha regresión es inevitable, en la medida en que es fruto de la propia naturaleza circular del arte.

Esta será la naturaleza institucional que a ojos de Dickie poseerá el arte. Desde esta óptica se comprende mucho mejor la distinción que dejábamos establecida desde el principio entre el sentido evaluativo y el sentido clasificatorio o descriptivo del arte. Entendido como una práctica el arte no tiene que ver con un grado mínimo de calidad o valor, sino tan solo con el buen desenvolvimiento de dicha práctica. No obstante, muchos serán los académicos que, defendiendo la inserción del uso evaluativo del arte dentro de la esencia del mismo, acusen a la Teoría Institucional de desatender por completo este aspecto, sin duda presente en nuestro trato diario con la realidad artística. Que la naturaleza del arte sea, según Dickie, comprensible únicamente por medio del uso descriptivo del arte no impide que este pueda ser evaluado. Tan solo significa que dicha evaluación no es suficiente para dar cuenta de la extrema diversidad de objetos sobre los que se aplica el calificativo de “arte”. Para clarificar su opinión al respecto Dickie desarrollará una propuesta acerca de cómo evaluar el

⁸⁷ *Íbid.*, pp. 118-119.

arte, basada en la comparación de matrices de valor. Lo hará primero en su libro *Evaluating Art*, y posteriormente es *Art and Value*.

Lo que Dickie propondrá será lo siguiente: dada una determinada obra, una persona interesada en evaluarla habrá de identificar en ella tantas propiedades dignas de valor como pueda. Imaginemos, por caso, que distingue tres propiedades (A, B y C). El siguiente paso que deberá realizar será asignar un valor numérico al mayor o menor grado de satisfacción de dichas propiedades por parte de la obra en cuestión, valor que habrá de integrarse en una escala gradual. Así pues, siendo 1 la calificación peor y 5 la mejor, esta persona deberá calificar cada una de las propiedades con la escala de números que va desde el 1 hasta el 5. Supongamos que, tras su calificación, obtiene por resultado que la obra *X* tiene la siguiente matriz: (A1, B4, C5). Para saber si dicho resultado es bueno o no, añade Dickie, habría que construir la matriz completa con todos los valores posibles, y ver en qué posición se encuentra la obra en cuestión. Si se encontrara en la zona alta de la tabla podríamos afirmar que se trata de una buena obra, incluso excelente; si estuviera en la zona media, se trataría de una obra mediocre; y, por último, si se encontrara en la zona baja habríamos de concluir que la obra es mala. Por supuesto, la elección de las propiedades a tener en cuenta en la evaluación compete exclusivamente al sujeto que se dispone a llevarla a cabo, siendo así que si dos personas distintas evaluaran la misma pieza es muy probable que cada una evaluara en ella propiedades diferentes. Lo que Dickie trata de poner de manifiesto con esta propuesta es, precisamente, lo limitados que estamos a la hora de encontrar una forma satisfactoria de evaluar el arte. En sus propias palabras: “En general, mi discusión acerca de las matrices comparadas y las evaluaciones específicas [...] muestra cómo son de limitadas las comparaciones de valor de las obras de arte, y cómo las evaluaciones específicas de las obras de arte son meramente aproximadas, no precisas”⁸⁸. En otras palabras, que en ningún caso la cuestión del valor de las obras de arte puede servir como punto de partida para lograr un entendimiento pleno de la naturaleza del mismo.

No obstante, a raíz de las críticas despertadas por esta última formulación de la I.T.A. en torno a este tema, Dickie propone modificar ligeramente la definición de obra de arte, para dar cabida al componente evaluativo. La definición quedaría tal que así: “una obra de arte en el sentido clasificatorio es un artefacto *evaluable* de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”⁸⁹. De esta manera se especifica que el objeto denominado obra de arte es susceptible de ser evaluado, más la evaluación no pasa a formar parte de la definición como condición necesaria.

Al incluir el término “evaluable”, la definición se aproxima mucho a aquellas primeras versiones de la I.T.A. tratadas en el capítulo segundo, pues dicho término vendría a comportarse como un sinónimo de la expresión “candidato para la apreciación”. Su función vendría a ser la de hacer explícita la posibilidad de percibir ciertas propiedades dignas de valor o admiración en las obras de arte, pero de tal manera que dichas propiedades no se configuren como parte esencial de la

⁸⁸ DICKIE, *Art and Value*, p. 89. Traducción propia. Cita original: “*In general, my discussion of comparison matrices and specific evaluations [...] shows how very limited comparisons of the value of works of art are and how merely approximate –not precise– specific evaluations of works of art are*”.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107. Traducción propia. La cursiva corresponde al texto original. Cita original: “*A work of art in the classificatory sense is an evaluable artifact of kind created to be presented to an artworld public*”.

obra. Dickie, consciente de esta similitud con las anteriores formulaciones de la Teoría Institucional, alega lo siguiente: “Observo que la inyección de la «evaluabilidad» dentro de la ecuación se remonta a mi uso de «candidato para la apreciación» en las primeras encarnaciones de la teoría institucional, aunque las dos nociones no son idénticas”⁹⁰, mas no nos vuelve a decir nada al respecto. Es decir, que ni especifica la diferencia entre las dos nociones ni parece excesivamente preocupado por este regreso a las primeras formulaciones de la teoría. Así pues, del mismo modo que el mundo del arte, Dickie realiza un círculo en su andadura intelectual, y finalmente termina por regresar a planteamientos similares a aquellos de los que partía en un comienzo, al menos en lo que respecta a los sentidos descriptivo y evaluativo del arte.

A lo largo de esta travesía teórica muchas han sido las modificaciones, matizaciones, exclusiones e inclusiones que hemos analizado, mas la idea subyacente a todas las formulaciones de la Teoría Institucional ha permanecido inmutable tras estos cambios. Cerramos el cuerpo de este trabajo reiterando una vez más esta tesis fundamental: aquello que constituye el arte, en el sentido clasificatorio del término, no está en las obras de arte en sí, sino en el contexto social gobernado por reglas que regulan las prácticas de creación, distribución y consumo del arte. Son esas reglas las que constituyen las prácticas que posibilitan la existencia del arte, y en tanto que tal, la naturaleza de este remite directamente a ellas, esto es, al fondo institucional dentro del cual las obras de arte ocupan un lugar muy específico.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 107. Traducción propia. Cita original: “I note in passing that the injection of evaluability into the equation harks back to my use of «candidate for appreciation» in the earlier incarnations of the institutional theory, although the two notions are not identical”.

Conclusiones generales y críticas propias

En este apéndice final nos permitiremos el lujo de lanzar, de manera muy breve, nuestras propias críticas y consideraciones acerca de la Teoría Institucional del Arte. A nuestro juicio, la poca consideración que en el ámbito de la filosofía europea se le concede a esta teoría viene determinada en gran medida por el escaso conocimiento que se posee de ella. La frivolidad con la que muchas personas, incluidos no pocos académico dedicados a la filosofía del arte, la despachan sin mayor contemplación es cuanto menos inquietante. La reducción simplista que muchos hacen, según la cual la Teoría Institucional postularía algo así como que un objeto sería una obra de arte por el hecho de estar en un museo, y por medio de la cual tratan de ridiculizar esta teoría tildándola de excesivamente ingenua, no hace sino poner de manifiesto la poca seriedad con la que a menudo se la trata. Esperamos haber elaborado un texto lo suficientemente completo como para que todo aquel que lo lea deseche de inmediato ese tipo de reducción y no pierda tiempo en intentar rebatirla. De nada sirve hablar a quien de entrada rechaza escuchar.

No obstante, a pesar de lo dicho, debemos precisar que no suscribimos completamente los planteamientos de Dickie. O mejor dicho, aun estando de acuerdo en la mayor parte, consideramos que su teoría todavía está inconclusa. Intentaremos explicarnos a este respecto. A nuestro juicio, la intuición más innovadora, vigorizante y acertada de la I.T.A. es aquella que afirma la naturaleza circular del arte. En otras palabras, que con esta última formulación de la teoría, Dickie dio con algo verdaderamente revelador acerca del ser del arte. Respecto de esta idea no podemos sino suscribirla por completo. Mas en la teoría de Dickie encontramos dos carencias: ni se explica de dónde surge esta circularidad, ni tampoco se nos dice nada acerca de su sentido. A tenor del origen de la circularidad, es de suponer que esta haya constituido la naturaleza del arte desde sus orígenes, pero, ¿cómo es posible explicar el surgimiento de una práctica semejante, en la que se dan unas acciones y unos roles bien definidos socialmente e interrelacionados los unos con los otros? ¿Debemos suponer que esta institución del mundo del arte surgió de golpe o que, por el contrario, fue formándose gradualmente, a partir de otras prácticas sociales ajenas al arte pero similares en algún grado, como determinados cultos religiosos de las primeras sociedades humanas, por ejemplo? Una investigación histórica respecto de estas cuestiones que tomara como premisas las tesis institucionales de Dickie podría arrojar nueva luz sobre esta circularidad, ayudándonos así a comprender mejor esta noción.

En relación a la segunda carencia, íntimamente relacionada con la primera, podríamos formular nuestra crítica de la siguiente forma: una vez aceptamos la naturaleza institucional del arte, y por ende, su circularidad intrínseca, cabría preguntarse por el sentido de la empresa artística tomada de manera global. ¿Cuál es el motivo que mantiene viva esta práctica?, ¿para qué sirve?, ¿cuál es su sentido? Generalmente una actividad cualquiera viene motivada por una serie de razones que nos impelen a llevarla a cabo en lugar de permanecer estáticos, siendo esta serie de razones la base para dotar de un sentido a la actividad en sí. Siguiendo este argumento ¿cuáles serían las razones que condujeron a los hombres a desarrollar esta práctica artística institucionalizada? ¿Es esta práctica fruto de alguna suerte de impulso innato por crear objetos o por buscar nuevas formas de comunicación (lo cual contradeciría el espíritu profundamente cultural de la Teoría Institucional presentada por Dickie)?, ¿o más bien no supone más que una herramienta de cohesión social de gran

utilidad para el desarrollo y crecimiento de los pueblos? Esta cuestión del sentido, propiamente hablando, escaparía del ámbito de la filosofía del arte, y vincularía la Teoría Institucional con cuestiones de carácter más antropológico o incluso metafísico, dependiendo de la vertiente que siguiéramos al tratar de responder a esta cuestión.

Además de las líneas de investigación abiertas con cada una de las críticas señaladas, podrían también realizarse estudios filosófico-historiológicos acerca del desarrollo y las modificaciones producidas en las prácticas y roles habituales dentro de una disciplina artística determinada. Y de manera análoga podría también adoptarse una perspectiva institucional para abordar el estudio del surgimiento y consolidación de disciplinas artísticas recientes, tales como la fotografía o el cine, lo cual nos derivaría sin ninguna duda a reflexiones cercanas a la filosofía política. En definitiva, son muchas las puertas abiertas que ofrece esta teoría, hecho por el cual debería ser tomada más en cuenta por los estudiosos de todas las ramas de la filosofía.

Damos por finalizado el presente trabajo con la confianza de haber cumplido con los propósitos marcados al comienzo. Se ha repasado el recorrido descrito por la Teoría Institucional a lo largo de sus, aproximadamente, cincuenta años de vida, poniendo en relación las modificaciones sufridas con las críticas que le iban saliendo al paso. Asimismo, se han puesto de manifiesto las causas y consecuencias de tales modificaciones y se han hecho explícitas las bases teóricas sobre las que se apoyó Dickie para construir su teoría. Nos hubiera gustado haber podido imprimir un poco más de dinamismo en la redacción de un tema tan apasionante como es la definición de la noción de “arte”, mas nos hemos decantado por un tono más formal a fin de mantener la exhaustividad y el rigor que nos autoimponíamos antes de emprender este proyecto. Que hayamos conseguido alcanzar tales niveles de exhaustividad y rigor deberán juzgarlo otros.

Bibliografía

- BEARDSLEY, Monroe C. (1969). “*Aesthetic Experience Regained*”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, nº 1, pp. 3-11.
- CASTRO, Sixto J. (2013). “George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas”, en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 12, pp. 1-19.
- (2004). “La problemática definición de arte”, en *Estudios Filosóficos*, nº 53, pp. 333-355.
- DANTO, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- (1964). “*The Artworld*”, en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº 19, *American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting*, pp. 571-584.
- DAVIES, Stephen (1988). “*A Defence of the Institutional Definition of Art*”, en *Southern Journal of Philosophy*, nº 26, pp. 307-324.
- DICKIE, George (2001). *Art and Value*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- (1965). “*Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience*”, en *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, nº 5, pp. 129-136.
- (1974). “*Beardsley’s Theory of Aesthetic Experience*”, en *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 8, nº 2, pp. 13-23.
- (1969). “*Defining Art*”, en *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, nº 3, pp. 253-256.
- (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- (1975). “*What is Anti-Art?*”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, nº 4, pp. 419-421.
- (1974). “*What is Art? An Institutional Analysis*”, en *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- GOODMAN, Nelson (1990). “¿Cuándo hay arte?”, en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- HEIDEGGER, Martin (2016). *El origen de la obra de arte*. Madrid: La Oficina Ediciones.
- LANGER, Susanne K. (1957). *Problems of Art*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- LEVINSON, Jerrold (1979). “*Defining Art Historically*”, en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, nº 3, pp. 232-250.

SCHOPENHAUER, Arthur (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza Editorial.

WEITZ, Morris (1956). “*The Role of Theory in Aesthetics*”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, nº 1, pp. 27-35.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2014). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Gredos.

ZIFF, Paul (1953). “*The Task of Defining a Work of Art*”, en *The philosophical review*, Vol. 62, nº 1, pp. 58-78.

