

JORGE LUIS ROGGERO

UBA - CEF/ANCBA - CONICET

LA VIGENCIA DE LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE COMO DIAGNÓSTICO

jorgeluisroggero@gmail.com

Recepción: Octubre 2018

Aceptación: Diciembre 2018

RESUMEN

A cincuenta años de su creación, luego de numerosas críticas y objeciones, la aproximación institucional al arte aún parece tener algo que decir. Este artículo se propone indicar la vigencia de esta propuesta respecto de la escena artística actual. Más allá de la insatisfacción que puede experimentarse frente a un “mundo del arte” elitista y que ha devenido uno de los negocios más rentables de la actualidad, sostengo que la teoría institucional ofrece el diagnóstico más preciso del modo en que el arte circula en nuestro tiempo, a partir del cual puede ensayarse una crítica.

PALABRAS CLAVE

Teoría institucional del arte, mundo del arte, Dickie, Danto.

RESUMO

Cinquenta anos após sua criação, depois de inúmeras críticas e objeções, a abordagem institucional da arte ainda parece ter algo a dizer. Este artigo tem como objetivo avaliar a validade desta proposta em relação ao cenário artístico atual. Além da insatisfação que pode ser experimentada diante de um "mundo da arte" elitista e que se tornou um dos negócios mais lucrativos do presente, sustento que a teoria institucional oferece o diagnóstico mais preciso da maneira pela qual a arte circula na sociedade de nosso tempo, a partir do qual uma crítica pode ser tentada.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria institucional da arte, mundo da arte, Dickie, Danto.

Este artículo se propone indicar, desde el punto de vista de la filosofía continental, la pertinencia de la teoría institucional del arte. Esta teoría surge en el marco de la “estética analítica”: ¿cuál puede ser su relevancia para un enfoque continental del fenómeno artístico que no comparte sus supuestos ni su metodología? Autores como Jacques Derrida o Pierre Bourdieu, ¿acaso no refieren suficientemente al carácter institucional del arte? ¿Por qué es necesario recurrir a una propuesta que pertenece a la corriente filosófica contraria?

La respuesta es sencilla: sostengo que la teoría institucional del arte ofrece la descripción más precisa de cómo se comporta el “mundo del arte” actual. En este sentido, ella constituye el diagnóstico más adecuado, capaz de operar como punto de partida para cualquier crítica.

Para comprender el alcance de estas afirmaciones, será necesario indagar detenidamente en el desarrollo histórico de esta corriente estética, en sus problemas y en sus formulaciones más características. Con este objetivo, en primer lugar describiré el contexto de la estética analítica en el que surge la teoría institucional. En segundo lugar, analizaré su propuesta más representativa: la enunciada por George T. Dickie. En un tercer apartado, examinaré la noción de “mundo del arte” de Arthur C. Danto y su adopción por parte de la teoría institucional. En un cuarto apartado, revisaré algunas modificaciones introducidas en la última y definitiva versión de la teoría institucional formulada por Dickie en *The Art Circle*. En un quinto apartado, haré un balance de los aciertos y los retrocesos de la versión definitiva y presentaré las sugerencias de Timothy Binkley. Finalmente, propondré algunas conclusiones respecto de su actualidad como diagnóstico.

1. LA ESTÉTICA ANALÍTICA

El arte del siglo XX se caracterizó por un continuo y vertiginoso cambio, sin precedentes en la historia. Los movimientos artísticos se sucedían, uno tras otro, en períodos de tiempo cada vez más reducidos. Sus revolucionarias propuestas eran reemplazadas por las siguientes antes de que pudieran ser asimiladas. Esta permanente exposición al *shock of the new*¹ dejó al hombre contemporáneo en un estado de perplejidad frente al arte. Su desconcierto se tradujo en una creciente dificultad para identificar cuándo se estaba frente a una obra de arte.

En la primera mitad del siglo, la teoría estética buscó dar respuesta a la perplejidad a través de la formulación de una definición esencial —en términos de condiciones necesarias y suficientes— que permitiera identificar el arte. Sin embargo, todas las definiciones ensayadas adolecían de cierta insuficiencia mostrándose incapaces de ser aplicadas a las nuevas tendencias emergentes. Cada una de ellas pretendía ser una exposición completa de las características definitorias de todas las obras de arte pero, indefectiblemente, cada una de ellas dejaba algo

afuera que las otras suponían esencial. Cada nuevo movimiento artístico exigía una nueva definición.

Consecuentemente, en la década del cincuenta, un grupo de filósofos comenzó a preguntarse si no había alguna razón filosófica que explicara estos constantes fracasos en los intentos de encontrar una definición del arte. En abril de 1950, Arnold Isenberg escribe su “Analytic philosophy and the study of art: a report to the Rockefeller Foundation”. El texto demanda la claridad y el rigor del análisis para terminar con la “informalidad” y el “amateurismo” en que se encuentran los estudios estéticos. Aunque el *report* fue publicado recién en 1987, y en una versión acotada,² circuló de manera privada entre los autores de la primera compilación de textos de estética analítica publicada en 1954: W. Elton (ed.), *Aesthetics and language*. La dirección indicada por Isenberg era expresamente asumida por Elton en su introducción al volumen:

La presente colección se propone diagnosticar y clarificar algunas confusiones estéticas, que principalmente tienen un origen lingüístico. Ésta emplea, en su mayoría, métodos de análisis que predominan en las facultades de filosofía de Oxford, Cambridge, y Londres, así como en ciertas academias en Australasia y Estados Unidos.³

La forma de salir de la “edad de piedra de la estética”⁴ es aplicando el método del análisis lingüístico. Anita Silvers enuncia con claridad tres puntos claves en los que estos primeros autores analíticos concuerdan:

1. La estética debe ser reformada reemplazando sus típicas oscuras y confusas ideas por ideas claras.
2. La estética debe ser reformada prohibiendo la práctica de generalizar intuiciones obtenidas de la experiencia de obras de arte particulares y luego esperar que esas generalizaciones funcionen como reglas en argumentos estéticos.
3. La estética debe ser reformada reconociendo que el arte no admite propiedades esenciales.⁵

Es característico de estos autores su rechazo a la estética idealista (particularmente representada en la obra de Benedetto Croce y R. G. Collingwood) por considerarla una estética metafísica, es decir, una estética que utiliza un lenguaje pretencioso y vacío. Terminar con la *dreariness*⁶ (monotonía, apatía, desgano) de la estética exige reparar en el uso del lenguaje estético y dejar de utilizarlo en forma acrítica. Y, principalmente, hay que abandonar los intentos de dar una definición del arte. En este sentido, Paul Ziff enfatiza:

¿Qué está haciendo un esteta cuando ofrece una única definición de obra de arte? Debería estar claro que no está describiendo el uso real de la expresión. [...] Esta expresión es y ha sido usada de muchas maneras. Ninguna definición puede reflejar este múltiple y variado uso. Por el contrario, el esteta está describiendo uno de los usos, tal vez nuevo, de la locución “obra de arte”, el cual, ya sea implícita o explícitamente, él sostiene como el uso más razonable.⁷

El texto más representativo de esta “primera generación”⁸ de la estética analítica es probablemente “The Role of Theory in Aesthetics” de Morris Weitz. A continuación me detendré en algunas de sus afirmaciones para entender las diferencias pero también las continuidades que la teoría institucional plantea respecto al programa originario de la estética analítica. El texto comienza con una declaración de su propósito: Weitz afirma que el intento de descubrir las condiciones necesarias y suficientes del arte es lógicamente inalcanzable.

La teoría estética es un intento lógicamente vano de definir lo que no puede ser definido, de establecer las propiedades necesarias y suficientes de lo que no tiene propiedades necesarias y suficientes, de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su propio uso revela y demanda su apertura.⁹

La pregunta por la naturaleza del arte debe ser reemplazada por un intento de elucidar el uso concreto del concepto de arte para poder dar una descripción lógica del real funcionamiento del concepto y de las condiciones en las que lo usamos. Nuestro concepto de arte da cuenta de una práctica del arte que está siempre abierta a la posibilidad del cambio, de la novedad, de la extensión a otros casos. Así, Weitz postula su “argumento del concepto abierto”:

“Arte” es un concepto abierto. Nuevas condiciones (casos) han aparecido constantemente e indudablemente van a seguir apareciendo constantemente; van a emerger nuevas formas de arte, nuevos movimientos, que van a demandar decisiones de parte de aquellos interesados, usualmente críticos profesionales, respecto a si el concepto debe ser extendido o no. [...] El mismo carácter expansivo, aventurero, del arte, sus siempre presentes cambios y creaciones novedosas hacen lógicamente imposible garantizar cualquier conjunto de propiedades definitorias.¹⁰

A diferencia de un concepto cerrado, que establece condiciones de aplicación necesarias y suficientes, un concepto abierto permite que sus condiciones de aplicación sean enmendables y corregibles. Las teorías estéticas intentan cerrar el concepto del arte en tensión con una práctica artística que permanentemente lo re-abre. Sin embargo, el argumento de Weitz no es inductivo sino lógico: las teorías fracasan porque conciben el arte como concepto cerrado. Noël Carroll¹¹ acierta al señalar que se trata de una *reductio ad absurdum* en siete pasos:

1. El arte puede ser expansivo.

2. Por lo tanto, el arte debe ser abierto a la permanente posibilidad del cambio radical, la expansión y la novedad.
3. Si algo es arte, entonces debe estar abierto a la permanente posibilidad del cambio radical, la expansión y la novedad.
4. Si algo es abierto a la permanente posibilidad del cambio radical, la extensión y la novedad, entonces no puede ser definido.
5. Supongamos que el arte puede ser definido.
6. Luego, arte no es un concepto abierto a la permanente posibilidad del cambio radical, la expansión y la novedad.
7. Por lo tanto, el arte no es arte.

Weitz muestra cómo sostener 5 lleva a la conclusión absurda de 7. No es lógicamente posible enunciar una definición esencial del arte.

Ahora bien, aunque estos primeros autores analíticos son marcadamente anti-esencialistas, no por ello hay que creer que se trata de una postura escéptica respecto a la posibilidad de identificar el arte. La estética analítica no pierde de vista el problema al que los intentos esencialistas buscaban dar solución, simplemente consideran que no es necesaria una definición para hacer posible la identificación del arte.

En este sentido, Weitz observa que los argumentos sobre el estatus de una obra de arte generalmente no proceden con definiciones, sino con ejemplos y reflexiones a partir de los ejemplos. Esto lo lleva a recurrir al concepto wittgensteiniano de *Familienähnlichkeiten* (parecidos de familia) enunciado en el §67 de sus *Philosophische Untersuchungen*. En el marco de su explicación del concepto abierto “juego”, Wittgenstein introduce esta noción para responder a la pregunta: “¿qué hay común a todos los juegos?”

...si los miras no verás por cierto algo en común a *todos*, sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos. [...] Vemos una complicada red de parecidos [*Netz von Ähnlichkeiten*] que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y detalle. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión “parecidos de familia”.¹²

El concepto de “arte” es similar al concepto de “juego”. Ambos son conceptos de “textura abierta” para los cuales no es posible encontrar propiedades necesarias y suficientes, sino más bien, una “red de parecidos” que actúan como “parecidos de familia”. Puedo buscar algún caso paradigmático y enumerar algunas condiciones para la aplicación correcta del concepto de arte o de juego, pero no puedo dar una lista exhaustiva de ellas porque siempre está la posibilidad de que

aparezca una nueva. El método de los “parecidos de familia” se amolda bien al argumento del concepto abierto. Mientras que las propiedades esenciales se muestran inaprehensibles, los “parecidos” son algo a lo que tenemos acceso. Esto permite la identificación sin necesidad de postular condiciones necesarias o suficientes.

Entre las objeciones planteadas a este planteo neo-wittgensteiniano, se destacan las enunciadas por Carroll. En primer término, este autor advierte que “arte” no es usado unívocamente en el argumento de Weitz: un sentido refiere a la práctica y otro a la obra de arte. Lo que está abierto al permanente cambio es la práctica del arte, pero esto no es incompatible con un concepto cerrado de arte en el sentido de “obra de arte”, pues son dos planos distintos. Es decir, “concedamos que la práctica del arte es abierta a la permanente posibilidad del cambio radical, la expansión y la innovación. ¿Qué tiene esto que ver con las condiciones requeridas para el estatus de obra de arte?”.¹³

Asimismo, aún si las obras de arte tuvieran propiedades definitorias, esto no excluiría lógicamente la invención de obras de arte nuevas que instanciarían estas propiedades de maneras novedosas e inesperadas. Esto lleva a Carroll a concluir que:

1. Las condiciones necesarias y suficientes no son incompatibles con la expansión e innovación.
2. La apertura del concepto de arte no puede ser absoluta: no cualquier cosa, en cualquier momento y por cualquier motivo, puede ser arte.

Y en este último punto, Carroll se pregunta si el método de los “parecidos de familia” explica realmente cómo discriminamos entre arte y no arte. La utilización de este concepto hecha por los neowittgensteinianos es bastante vaga y amplia. El acento está puesto simplemente en los “parecidos”. En este sentido, todo puede parecerse a todo en algún aspecto. Así, el método de los “parecidos de familia” produce el efecto *here-comes-everything* que toda filosofía del arte busca evitar. El modelo de “parecidos de familia” no puede escapar al siguiente dilema: o utiliza un concepto de semejanza amplio y obtiene como resultado que todo es arte; o restringe la semejanza reintroduciendo algún tipo de condición necesaria o suficiente.

2. LA TEORÍA INSTITUCIONAL

Este es el escenario en el que aparece la teoría institucional del arte. En la década del sesenta, el dilema de la teoría neowittgensteiniana comenzó a hacerse más evidente. El primero en notarlo fue Maurice Mandelbaum en su “Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts” en 1965. La utilización que

hacen los neo-wittgensteinianos de los “parecidos de familia” termina por reducirlos a meros “parecidos”. Los “parecidos de familia” son más que meras semejanzas porque están regidos por la condición necesaria de participar de la misma raíz genética. “Primero caracterizamos la relación de familia en términos de lazos genéticos y luego observamos hasta que punto quienes están relacionados así se parecen entre sí”.¹⁴ Así, los “parecidos de familia” son aquellas propiedades no exhibidas pero determinantes que conviven con las propiedades exhibidas que son los simples “parecidos”.¹⁵

La objeción de Mandelbaum es crucial para entender dos aspectos fundamentales que retomará la teoría institucional del arte:

1. La identificación del estatus de arte puede descansar en una propiedad no exhibida.
2. Hay que reparar el momento de la génesis para identificar el estatus del arte. Claro está que para la teoría institucional esta génesis será social.

En julio de 1969, George T. Dickie publica “Defining Art”, un pequeño artículo con el que nace la teoría institucional del arte propiamente dicha. El artículo comienza con una toma de posición respecto al debate sobre la posibilidad de definir el arte. Dickie se alinea con Margolis y Mandelbaum, rescatando dos ideas que considera fundamentales:

1. La artefactualidad es una condición necesaria para la obra de arte.
2. Las “propiedades no exhibidas” mandelbaumianas son importantes para una definición de obra de arte.

Respecto del primer punto, Dickie sostiene que Weitz se equivoca al descartar la artefactualidad basándose en declaraciones como la siguiente: “Este madero es una bonita escultura”. Weitz confunde el uso evaluativo con el uso descriptivo. Esta locución tiene un carácter evaluativo, pero no descriptivo. Dickie afirma que el uso descriptivo de “obra de arte” se aplica a objetos que pertenecen a cierta categoría de artefactos, mientras que el uso evaluativo puede aplicarse tanto a artefactos como a no artefactos.

Dickie encuentra en la artefactualidad una condición necesaria del arte: el *genus* del arte, y emprende la búsqueda de la *differentia* asumiendo que debe tratarse de una propiedad no exhibida. Dickie asevera que esta segunda condición tiene que ser una propiedad social, relacional, y cita en su favor el artículo de Arthur C. Danto “The Artworld”: “«Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede desvelar¹⁶ —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de historia del arte: un mundo del arte». Lo que el ojo no puede revelar es una compleja característica no exhibida de los artefactos en cuestión”.¹⁷ A reglón seguido, Dickie

propone su primera definición¹⁸ de obra de arte: “Una obra de arte en un sentido descriptivo es (1) un artefacto (2) sobre el que alguna sociedad o algún subgrupo de una sociedad ha conferido el estatus de candidato para la apreciación”.¹⁹

Dickie considera necesario hacer dos aclaraciones. La primera es relativa a la “candidatura para la apreciación”. Dickie señala que su definición no exige la efectiva apreciación, sino que alcanza con que el artefacto sea candidato a la apreciación. Asimismo, tampoco es necesario que todo aspecto del artefacto sea candidato a la apreciación.

La segunda aclaración se refiere al acto de “conferir el estatus”. No hay que imaginar que se trata de algún tipo de ceremonia. El estatus puede ser conferido simplemente por una sola persona que trate al artefacto como candidato a la apreciación, usualmente es el propio artista, pero podría ser otra persona.

Luego de estas indicaciones, Dickie formula cuatro posibles preguntas:

1. La primera es: ¿a qué tipo de apreciación se refiere? Dickie responde que el tipo de apreciación es la característica de nuestras experiencias de pinturas, poesías, novelas, etc. Este es también el motivo por el que la apreciación, por ser demasiado amplia, no sirve para restringir la subclase de artefactos que son obras de arte, y por eso es necesario el acto de “conferir el estatus de candidato”.
2. La segunda pregunta es: “¿Cuál es la diferencia entre «exponer» y «conferir el estatus de candidato»?”.²⁰ La simple exposición no alcanza. Si un vendedor de plomería expone un urinario, éste no se convierte en obra de arte. Esto es así, porque el plomero no está investido con la autoridad de pertenecer al “mundo del arte”. El acto de Duchamp tiene lugar en el marco de una institución con ciertas características.
3. La tercera pregunta es: “¿Por qué los objetos naturales como un madero no pueden convertirse en obras de arte?”.²¹ Dickie responde que es posible que un objeto natural se convierta en arte si éste adquiere la artefactualidad. En ese mismo acto, también adquirirá su estatus de candidato a la apreciación. Por ejemplo, puedo convertir un madero en una obra de arte si lo recojo y lo cuelgo en la pared de mi casa. En este caso, se solapan la artefactualidad con el acto de conferir el estatus.
4. La última pregunta es: ¿cómo debemos considerar una obra hecha por un chimpancé?²² Dickie contesta que todo depende de lo que se haga con la pintura. Si ésta es exhibida en un Museo de Historia Natural, no será arte, pero si es expuesta en un Instituto de Arte, puede ser arte. Nuevamente, el estatus de arte depende del contexto institucional.

Dickie concluye su artículo con una enumeración de cinco diferencias entre su definición y las definiciones tradicionales:

1. Su definición no intenta deslizar una concepción de “buen” arte en la definición de arte.
2. Su definición no esta “sobrecargada” en el sentido señalado por Margolis, pues no recurre a elementos innecesarios.
3. Su definición no contiene mandatos para una teoría metafísica no empírica.
4. Su definición es lo suficientemente amplia como para que aquellas cosas generalmente reconocidas como arte tengan lugar en ella sin restricciones.
5. Su definición tiene en cuenta las prácticas concretas del mundo del arte presente y pasado.

Esta es la primera formulación de la teoría institucional del arte. Como puede observarse, implica una importante ruptura con el programa de la “primera generación” de la estética analítica. En palabras de Dickie:

Puede que no haya ninguna esencia platónica que fije y defina el “arte” y que pueda ser descubierta por la reflexión o la intuición filosóficas, pero esto no significa que no podamos descubrir condiciones necesarias y suficientes del arte por medio de una atención cuidadosa esas actividades humanas que son las artes. La teoría institucional es un intento de formular tales condiciones para el arte.²³

Sin embargo, ¿la ruptura es tal? El texto de Dickie parece ajustarse a los puntos del programa sugeridos por Silvers. Si bien la teoría institucional reconoce la posibilidad de encontrar condiciones necesarias y suficientes del arte, su postura es contraria a admitir propiedades esenciales (pto. 3). Respecto al punto 1, no puede decirse que Dickie no busque reemplazar cualquier oscuridad metafísica con ideas claras, como él mismo expresamente manifiesta: su definición evita ser “sobrecargada”. En relación al punto 2, está menos claro que la teoría institucional no esté incurriendo en esas generalizaciones obtenidas de la experiencia de obras de arte particulares haciéndolas funcionar como reglas en argumentos estéticos. En este sentido, el propio Danto admite:

El [envase de la caja Brillo] de Warhol fue creado para un mundo artístico en disposición de apreciarlo, con arreglo a la formulación de George Dickie en su Teoría Institucional. [...] En honor a la verdad del arte y de la historia, en los sesenta no había *un* Mundo del Arte, sino una serie de grupos de artistas y críticos solapándose entre sí, que en muchos casos estaba dispuesto a proclamar que lo que hacían los otros no era arte en absoluto.²⁴

Según Danto, la teoría de Dickie parece describir adecuadamente cómo se confería el estatus de arte en la década del sesenta. La pregunta es si esta práctica

propia de un momento histórico es reveladora o no de condiciones necesarias y suficientes aplicables a toda la historia del arte.²⁵ Retomaré esta cuestión, pero antes conviene hacer un repaso de las reformulaciones de la teoría que Dickie ha propuesto a lo largo de los años. Esto nos permitirá advertir que en todas permanece el núcleo de la aproximación institucional al arte: “la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional”.²⁶

En 1971, Dickie publica *Aesthetics: an introduction*, allí ofrece la siguiente definición: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) al que alguna persona o personas actuando en nombre de cierta institución (el mundo del arte) le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación”.²⁷ La nueva definición explicita algunas de las aclaraciones que ya figuraban en “Defining art”.

En 1974, con la edición de *Art and the Aesthetic*, Dickie ofrece una tercera versión de su definición: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto y (2) un conjunto de aspectos sobre los cuales se ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan en nombre de una cierta institución social (el mundo del arte)”.²⁸ Esta nueva versión tampoco introduce cambios sustanciales.

Finalmente, en 1984, producto de la numerosas críticas recibidas, Dickie complejiza su teoría presentándola como un conjunto de cinco definiciones que forman el “círculo «no vicioso» del arte”:

Un *artista* es una persona que participa con entendimiento de 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.²⁹

Dickie entiende que este conjunto de definiciones da cuenta de la “naturaleza flexional” del arte, una naturaleza cuyos elementos se co-implican, se presupone y se apoyan mutuamente. De esta manera, Dickie asume de manera explícita la circularidad de su teoría; una circularidad que no es “viciosa”, sino “informativa”. Una definición puede ser circular y, sin embargo, ser de utilidad porque nos provee de información. La “naturaleza flexional” del arte hace que las definiciones de sus conceptos sean circulares. “Lo que realmente tratan de hacer las

definiciones filosóficas de «obra de arte» es, pues, clarificarnos de un modo autoconciente y explícito lo que en algún sentido ya sabemos”.³⁰

Las definiciones de la teoría institucional son circulares, pero informan respecto a la naturaleza social del arte. ¿Es esto suficiente? ¿No está en lo correcto Gerard Vilar cuando sostiene que la teoría institucional es verdadera pero en un sentido trivial?³¹ ¿Cuál es la especificidad del marco institucional indicado que la distingue de otros productos culturales?

3. EL MUNDO DEL ARTE

En 1964, Danto publica su famoso artículo: “The artworld”. Este texto inaugura, junto con el posterior “Defining art”, de Dickie, lo que Francisca Pérez Carreño llama “las teorías sociológicas del arte dentro de la tradición analítica”.³² Dickie ha reconocido en numerosas oportunidades su deuda con Danto.³³ El concepto de “mundo del arte” es expresamente adoptado por Dickie. No obstante, es importante destacar que nunca fue utilizado en el mismo sentido que le da Danto. En palabras de Dickie:

Ambas visiones usan la expresión “el mundo del arte”, pero con ella se quieren decir cosas muy diferentes. Lo que es común a la tesis de Danto y a la teoría institucional es la aseveración de que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una considerable “densidad”. Ambas teorías especifican ricos contextos, pero difieren ampliamente en la naturaleza del contexto.³⁴

A continuación, examinaré en detalle la noción de Danto del “mundo del arte” y su opinión respecto a la apropiación de este concepto por parte de Dickie. El artículo “The artworld” está estructurado en cinco partes. La primera consiste en una introducción en la que Danto formula una fuerte crítica a la teoría platónica de la imitación. Su objetivo es presentar ciertas afirmaciones de la “primera generación” de la estética analítica como deudas de la teoría de la imitación. Danto cita a uno de los autores neo-wittgensteinianos más representativos: William E. Kennick. Dice Kennick: “Podemos separar esos objetos que son obras de arte de los que no lo son porque sabemos castellano [*english*]; esto es, sabemos cómo usar correctamente la palabra «arte» y aplicar la expresión «obra de arte»”.³⁵ La cita es una alusión a Wittgenstein. En el §381 de las *Philosophische Untersuchungen*, Wittgenstein responde a la pregunta: “¿cómo reconozco que este color es rojo?” afirmando que una respuesta sería: “he aprendido castellano [*Deutsch*]”. Tighman ha formulado una lúcida observación a este argumento. Wittgenstein no se está refiriendo a la ubicuidad de nuestro conocimiento de los colores sino, más bien, a que no es posible trazar diferencias descriptibles entre los colores. No hay nada en el color rojo que lo diferencie del azul como sí hay algo en un insecto que lo diferencia de otro.

El arte es más bien como la entomología que como los colores, y no basta siempre con ser un hablante nativo para identificar algo como obra de arte. El arte es un fenómeno cultural notablemente complejo —y existen grados variables de pericia y de especialización en nuestro trato con él que conecta con nuestra aportación de razones y nuestra especificación de diferencias reales.³⁶

Para Danto, Kennick pone en evidencia las implicancias del abandono de la teoría en la estética. El hecho de que la pregunta “¿qué es arte?” pierda su sentido, deja sin una respuesta satisfactoria al problema de la identificación de la obra de arte. Kennick traza un paralelo con la reflexión agustiniana del tiempo:

Sabemos que es el arte cuando nadie nos pregunta que es; esto es sabemos muy bien cómo usar la palabra “arte” y la expresión “obra de arte” correctamente. Y cuando alguien nos pregunta qué es el arte, no lo sabemos; esto es, no podemos producir una simple fórmula, o una compleja, que vaya a exhibir pulcramente la lógica de esta palabra y esta expresión. Es la compulsión a reducir la complejidad de los conceptos estéticos a simplicidad, pulcritud y orden lo que lleva a los estetas al primer error: preguntar qué es el arte y esperar encontrar una respuesta como la que podemos dar a la pregunta: “¿qué es el helio?”.³⁷

Según Danto, Kennick desconoce la perplejidad en que se encuentra el hombre contemporáneo frente al arte. Por el contrario, Danto sostiene que en la actualidad la teoría es indispensable para advertir que uno se encuentra en el terreno del arte. En este sentido, la teoría cumple dos funciones:

1. Epistemológica: las teorías del arte nos ayudan a distinguir las obras de arte de los meros objetos.
2. Ontológica: las teorías artísticas hacen posible el arte.

En la segunda parte, Danto sostiene que la pintura post-impresionista puso en jaque a la teoría imitativa del arte. Los nuevos movimientos artísticos exigían una reforma teórica de considerables proporciones. En una batalla ontológica por demostrar que el arte no es simple imitación, nace la “teoría real del arte”. “Por medio de la teoría, las obras de arte reingresaban al conjunto de cosas que la teoría socrática había buscado expulsar: aunque no *más* reales que las fabricadas por los carpinteros, eran, por lo menos, *no menos* reales”.³⁸

Este reconocimiento ontológico introducía el problema de cómo evitar las confusiones entre un objeto real y una obra de arte. En la tercera parte del artículo, Danto propone su explicación del “es” de la identificación artística. No hay que confundir el objeto real que puede ser una parte de la obra de arte con la obra de arte misma. Danto introduce un personaje imaginario: Testaruda, que afirma frente a una pintura que todo lo que ve es pintura. Testaruda no está aplicando el “es” de la identificación artística y, por este motivo, fracasa en constituir el objeto en obra

de arte. Sin embargo, no hay que confundir la declaración de Testaruda con la de un pintor abstracto que busca afirmar la “fiscalidad” de su pintura en un ambiente teórico e histórico particular. Su afirmación: “Esto es pintura blanca y negra y nada más” utiliza el “es” de la identificación artística, pues “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede desvelar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de historia del arte: un mundo del arte”.³⁹

La cuarta parte presenta el ya célebre argumento de los indiscernibles con el caso de las *Brillo boxes* de Andy Warhol. Danto se pregunta porqué las cajas de Warhol son arte y no lo son las cajas de Brillo que están en el supermercado. La respuesta es la misma que ya había dado: “Lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y la obra de arte que consiste en una caja de Brillo es una cierta teoría del arte”.⁴⁰

En la parte final, Danto ofrece su “matriz de estilo” para el arte. Cada teoría presenta pares de predicados relevantes para el arte. Danto sostiene que es condición necesaria de una obra de arte que al menos un par de predicados relevantes sea razonablemente aplicable a la obra. Asimismo, sólo un predicado del par será aplicable a una obra de arte particular. La innovación en el arte consiste en agregar predicados relevantes a la matriz.

Esta esquematización del texto nos permite ver que la noción de “mundo del arte” es vagamente caracterizada como cierta “atmósfera teórica” enraizada en la historia del arte. La descripción es un poco exigua, pero quizás esté diciendo más de lo que parece a simple vista. En 1990, Danto formuló algunas aclaraciones en su “The art world revisited: comedies of similarity”. Este artículo fue publicado en *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. En la introducción de este libro, Danto se refiere a esa “atmósfera teórica” como: “una atmósfera conceptual, un discurso de razones, compartido con los artistas y con otros individuos que forman parte del mundo del arte”.⁴¹

Danto quiere dejar en claro que la teoría involucrada en la decisión sobre el estatus artístico de un objeto, consiste en un tener razones para tomar esa decisión. Y estas razones se fundan en tener “un conocimiento de con que otras obras es compatible una obra dada, el conocimiento de que otras obras la hacen posible”.⁴² Danto cita la pregunta de Wollheim: “¿Tienen o no tienen que tener razones los representantes del mundo del arte para hacer lo que hacen?”.⁴³ La respuesta es que el “mundo del arte” es un “mundo de razones”. Ser miembro del “mundo del arte” es haber aprendido qué significa participar en el “discurso de razones” de una cultura. No hay *fiat* alguno. Aún cuando pueda haber existido cierto *fiat* por parte de Warhol respecto a sus *Brillo boxes*, el “discurso de razones” del mundo del arte estaba históricamente preparado para aceptar la obra de Warhol en el canon del arte. “Lo que es pasado por alto —explica Danto— es que el discurso de razones es lo

que confiere el estatus de arte sobre lo que de otra manera serían meras cosas, y que el discurso del razones es el mundo del arte interpretado institucionalmente”.⁴⁴

Danto admite en este texto que su teoría es un tipo de teoría institucional pero aclara que su noción de “mundo del arte” es radicalmente opuesta a la de Dickie porque las decisiones del “mundo del arte” de Danto requieren razones. El “mundo del arte” de Dickie, según lo entiende Danto, es una suerte de cuerpo de expertos que confiere el estatus de arte sobre algo mediante una declaración, un *fiat*, que lo convierte en arte. La teoría de Danto es cognitivista: frente a una obra de arte se requiere un conocimiento de su relación con la historia y la teoría, para entenderla como tal.⁴⁵ La teoría de Dickie no contiene este aspecto cognitivista. Danto encuentra cierto paralelo de la teoría de Dickie con el “emotivismo ético” positivista que circunscribía el lenguaje moral al ámbito de las emociones. La diferencia está en que Dickie deriva a la sociología lo que los positivistas derivaban a la psicología. Según Danto, la teoría de Dickie no explica cómo funciona su mundo del arte. Deja sin respuesta preguntas relevantes: ¿cómo se adquiere la membresía del mundo del arte? ¿Quiénes mandan? ¿Por qué actúan como actúan?

En este punto cabe señalar que si bien las “razones” alegadas por Danto son suficientes para evitar la arbitrariedad del *fiat*, no parecen suficientes para escapar a los caprichos del mercado.

4. EL CÍRCULO DEL ARTE

Si bien la caracterización del “mundo del arte” de Dickie hecha por Danto parece acertada respecto a las primeras formulaciones de la teoría institucional, no hay que olvidar que la reformulación definitiva es publicada en 1984 en *The Art Circle*. Allí Dickie sostiene:

En la nueva versión, es el trabajo hecho al crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte el que constituye ese objeto en obra de arte. En consecuencia, no hay necesidad de ningún tipo de concesión de estatus, sea de candidato para la apreciación o de artefactualidad. El único tipo de estatus previsto por la teoría es ahora el estatus de ser arte, que se logra por el uso creativo de un medio.⁴⁶

En este sentido, el “mundo del arte” de Dickie no se comporta arbitrariamente. Aquí tampoco hay *fiat*. La ausencia de teorías como condición para la existencia del arte no significa que no haya condiciones, ni motivos, para la admisión de un objeto en el mundo del arte. Siguiendo la sugerencia de Danto, Dickie incorpora en esta versión el carácter históricamente determinado del artista y el público. Adquirir el estatus de arte implica un “trabajo sobre un medio” “en un marco complejo en el que el artista cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado”.⁴⁷

Con la idea de “trabajo sobre un medio”, Dickie adhiere a la crítica de *humptydumtismo* que Tilghman dirige al arte conceptual. Hay una diferencia entre la *Fuente* de Duchamp y la obra conceptual de Robert Barry que consiste en la simple enunciación de que ella está compuesta por: “todas las cosas que conozco, pero en las cuales no estoy pensando en este momento: 1.36 de la tarde, 15 de junio de 1969, New York”.⁴⁸ Como *Humpty Dumpty*, Barry da el significado que él quiere a la palabra “arte”. Su obra es “arte” simplemente porque él así lo quiere. En el caso de Duchamp todavía se puede considerar que hay un “trabajo sobre un medio”, aunque éste no consista en una habilidad aplicada. La *Fuente* de Duchamp es similar al ejemplo del madero: en ambos casos se da algún tipo de “hacer” humano sobre un objeto físico, aunque ese “hacer” se limite a cambiar de lugar el objeto y exhibirlo a un “mundo del arte”. En el caso de Barry no hay objeto físico y, esto implica la imposibilidad de un “hacer”, en el sentido en que Dickie lo entiende: “la acción de Duchamp es un acto de hacer, mientras que la de Barry es sólo un acto de señalar algo. El espacio que divide ambas acciones marca la diferencia entre hacer arte y sólo decir que uno está haciendo arte”.⁴⁹ Dickie concluye que el simple referirse a algo con cierta intención no puede ser condición suficiente para crear una obra de arte.

En esta versión definitiva, Dickie presenta pues al “mundo del arte” como aquel trasfondo social en el que el arte tiene lugar. El arte es esencialmente institucional. El artista no puede retirarse de la institución del arte, porque la lleva consigo. “El arte no puede existir en el vacío acontextual [...] debe existir en una matriz cultural, como el producto de alguien que desempeña un rol cultural”. Hay un marco mínimo que permanece en la creación del arte, en cualquier circunstancia. Ese marco mínimo tiene que ver con la inscripción del artista en una cultura históricamente desarrollada y con el hecho de que siempre se presupone un público.

Dickie coincide con Danto en que no es posible un “arte por naturaleza”: “Que algo sea una obra de arte depende de un conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le da ese estatus: las obras de arte no son tales por naturaleza. Una rosa es una rosa cualquiera que sea su nombre, pero una obra de arte no”.⁵⁰ La diferencia entre ambos pasa por el tipo de “razones” que hacen del arte un producto socio-cultural. Y nuevamente, entonces, cabe preguntarse si hay razones suficientemente válidas en el “mundo del arte” actual.

5. ACIERTOS Y RETROCESOS. LA PROPUESTA DE TIMOTHY BINKLEY

La versión definitiva de la teoría institucional representa tanto un avance como un retroceso. La explícita asunción de la circularidad y la formulación de una serie de definiciones imbricadas entre sí es un gran acierto. Considero que Dickie

nos “informa” sobre un aspecto de la naturaleza del arte que generalmente se pierde de vista y en este sentido no creo que sea trivial. Ciertamente, el carácter de práctica social del arte exige una estrategia de aproximación más cercana a una elucidación (“de algo que en algún sentido ya sabemos”) que a una estricta teorización. Dickie advierte que este es el camino, más allá de los defectos puntuales que puedan encontrarse en su propuesta concreta. Otro acierto es el nuevo énfasis puesto en el carácter histórico de la institución arte y en la concepción del arte como una práctica que ha emergido en y a través del tiempo en un desarrollo histórico.

Sin embargo, en otros aspectos, la versión definitiva implica un retroceso. Un primer “retroceso” de la versión definitiva es la restricción de la categoría de artefacto por medio de la idea de “trabajo sobre un medio”. La artefactualidad era una acertada manera de salvaguardar el carácter intencional del arte, pero debía restringirse a esta función mínima y no tender a convertirse en una afirmación de la necesidad de un objeto físico. En este punto, la teoría de Danto se adecua mejor a las exigencias del arte contemporáneo ya que entiende la obra de arte como un objeto no físico. En alusión directa a la teoría de Dickie, Danto declara: “Con la llegada del arte conceptual a finales de la década [del sesenta], dejó de ser necesaria la existencia de un objeto material (¿un artefacto?), como tampoco fue necesario que, en caso de que hubiera, éste hubiera sido realizado por el artista”.⁵¹ Ahora bien, como ha señalado Diarmuid Costello,⁵² si bien Danto ha demostrado que las propiedades materiales de una obra no son condición suficiente, esto no implica que no sean necesarias. Aunque también puede replicarse a Costello que éstas sólo son necesarias para cierto tipo de arte. En este sentido, comparto la opinión de María José Alcaráz León⁵³ respecto a cierto prejuicio filosófico presente en estos autores que los lleva a intentar subsumir todas las artes bajo un único principio.

Un segundo “retroceso” es el abandono de la idea de “concesión de estatus”. Si bien Beardsley⁵⁴ tiene razón en que la elección de ciertos términos no es la más adecuada, la idea de “concesión de estatus” permite destacar la ausencia de características esenciales en el arte. Timothy Binkley en “Deciding about art” propone reemplazar la noción de “concesión de estatus” por la de “especificación”. La intención de Binkley no es la de dar una definición, sino más bien una descripción del “estado actual de las instituciones artísticas”. En este sentido, afirma respecto al arte conceptual:

No sé qué decir excepto que están hechas (creadas, realizadas o lo que sea) por gente considerada artista, son tratadas por los críticos como arte, se habla de ellas en libros y revistas que tienen que ver con el arte, son exhibidas en galerías de arte o vinculadas con ellas de otros modos, etcétera. El arte conceptual, como todo arte, está situado dentro de una tradición cultural a partir de la cual se ha desarrollado.⁵⁵

Esto conduce a extremar el sentido de la teoría institucional. “Para crear una obra de arte solamente es necesario *especificar* qué es la obra de arte. [...] El éxito de especificar no es una cuestión de si eres un artista, sino más bien de si conoces y puedes usar convenciones especificadoras existentes o puedes establecer otras nuevas”.⁵⁶ Binkley elimina el requisito de la artefactualidad y enfatiza el componente social de la teoría. Más allá de que la propuesta de Binkley sea o no convincente, exhibe una mayor coherencia que la de Dickie. La búsqueda de una condición independiente al carácter social y previa a la interacción institucional dada en la concesión del estatus encierra una fuerte contradicción. El antiesencialismo de Dickie es incompatible con su afirmación de la artefactualidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Este recorrido por algunos de los textos más significativos de la teoría institucional nos permite tener una mirada más amplia respecto de la pertinencia de este enfoque en el marco de los problemas artísticos del siglo XX. Ciertamente, el arte contemporáneo, tanto el “arte posthistórico” —según la expresión de Danto—, aparecido después del *pop-art*, como las vanguardias modernistas, invitan más que ninguna otra expresión artística histórica a reformular la pregunta filosófica “¿qué es el arte?”. La teoría institucional del arte es un serio intento de dar cuenta del arte contemporáneo y creo que ofrece útiles herramientas para explicar aspectos relevantes de éste. Es absolutamente cierto que el arte es un fenómeno social. Esto es aplicable a toda la historia del arte: el arte siempre ha sido una práctica social que se compone tanto del momento de la creación como del de la recepción, y la obra de arte ha estado siempre determinada por un marco institucional mínimo.

En la actualidad, ese marco institucional opera del modo complejo en que es descrito por Dickie, Danto y Binkley. No se da la arbitrariedad de un *fiat*, porque toda nueva obra de arte debe poder dialogar con el contexto histórico y con las convenciones existentes para poder ser aceptada por el “mundo del arte”. El problema es que la teoría institucional celebra el nuevo estatuto del arte posthistórico como finalmente autónomo, esto es, emancipado de la historia y la política. Esta aclamada nueva libertad que se manifiesta en la pluralidad “democrática” del arte, sancionada por las autoridades que componen el “mundo del arte”, esconde bajo el mito de la autonomía, una dependencia absoluta respecto de la lógica del mercado y el consumismo, que determina en buena medida el contenido de esas convenciones existentes.

Y, sin embargo, ¿no es así como se comporta el arte en la actualidad? ¿No es esta la mejor descripción? Es más, ¿no sigue siendo esta la mejor lectura aun cuando la problemática política está instalada como el tema principal de la obra de muchos artistas consagrados, como pudo observarse en la última *documenta*?⁵⁷ Esta

es precisamente la vigencia de la teoría institucional del arte como diagnóstico. Es necesario volver a preguntarse “¿qué es el arte?”, para lograr advertir la imposibilidad de su autonomía y su relación constitutiva con la historia y la política, pero sin ignorar el modo en que efectivamente opera en nuestro tiempo. Por este motivo son fundamentales los debates en torno a la relación entre arte y política, tales como el de Nicolás Bourriaud y Jacques Rancière respecto de la dimensión política de la estética relacional y de la estética disensual.⁵⁸ No hay un afuera del “mundo del arte”, pero ese “mundo del arte” puede y debe transformarse.

¹ Tomo esta expresión del célebre libro de Ian Dunlop. Cf. DUNLOP, I., *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, American Heritage Press, New York, 1972.

² ISENBERG, A., “Analytic Philosophy and the Study of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46 “Analytic Aesthetics” (1987), 125-136.

³ ELTON, W. (ed.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1954, 1.

⁴ *Ibid.*, 2.

⁵ Cf. SILVERS, A., “Letting the Sunshine in: has Analysis Made Aesthetics Clear?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46 “Analytic Aesthetics” (1987), 138-139.

⁶ J. A. Passmore popularizó esta expresión. Cf. PASSMORE, J. A., “The Dreariness of Aesthetics”, en: ELTON, *Aesthetics and Language*, 36-55.

⁷ ZIFF, P., “The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review*, vol. 62, no. 1 (ene. 1953), 77.

⁸ Salvador Rubio Marco propone dividir la estética analítica en tres generaciones que responden, más que a un criterio cronológico, a una cierta evolución en las aproximaciones a la problemática. La primera generación está compuesta por Morris Weitz, Paul Ziff, W. E. Kennick, Monroe Beardsley; la segunda está representada por Maurice Mandelbaum, George Dickie, Richard Sclafani y Nelson Goodman. Finalmente, en la tercera generación, Rubio ubica a Benjamin Tilghman, Richard Wollheim, Arthur Danto, Jacques Bouveresse, Jerrold Levinson y Noël Carroll. Esta clasificación será un criterio subyacente en este trabajo. Cf. RUBIO MARCO, S., “Introducción”, en: TILGHMAN, B. R., *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*, Universitat de València, Valencia, 2005, 11-47.

⁹ WEITZ, M., “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 1 (sep. 1956), 30.

¹⁰ WEITZ, “The Role of Theory in Aesthetics”, 32. Es llamativo como en este texto Weitz advierte, pero no explora el carácter institucional del arte.

¹¹ Cf. CARROLL, N., *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*, Routledge, London, 1999, 212.

¹² WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas* (ed. bilingüe), Ediciones Altaya, Barcelona, 1999, 86-87.

¹³ CARROLL, *Philosophy of Art*, 219.

¹⁴ MANDELBAUM, M., “Family Resemblances and Generalizations concernig the Arts”, *American Philosophical Quarterly*, no. 2, (1965), 222.

¹⁵ Son esclarecedoras las observaciones de Benjamin Tilghman respecto al verdadero sentido en que Wittgenstein utiliza los “parecidos de familia”: “Wittgenstein no usa el modelo del parecido de familia

como un criterio para identificar a individuos como miembros de una clase, o como una regla para *extender* un concepto hasta abarcar nuevos casos; no juega ningún tipo de papel justificador en su pensamiento. Forma parte, antes bien, de una descripción del lenguaje tal y como es; forma parte de una explicación de lo que podría llamarse la historia natural del lenguaje”. TILGHMAN, *Pero, ¿es esto arte?*, 102-103.

¹⁶ La palabra utilizada por Danto es *descri*, un término arcaico de difícil traducción. La elección de “desvelar” intenta conservar ese espíritu obsoleto y algo de su origen etimológico *descrien* que refiere a “proclamación”, “manifestación” o “revelación”. Asimismo, el término “desvelar”, en su acepción más originaria, contiene tanto la idea de “quitar el velo para ver lo no exhibido” como de “descubrir y poner de manifiesto, hacer visible”. Otras traducciones posibles: “descubrir”, “percibir”. Gerard Vilar propone traducirlo por “denunciar” (cf. VILAR, G., *Las razones del arte*, A. Machado Libros, Madrid, 2005), María José Alcaraz León propone traducirlo por “captar” (ALCARAZ LEÓN, M. J., *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados* [en línea], 2006, 8. <http://www.tesisenred.net/TDR-1102106-101124/index_cs.html> [consulta 31/03/2019]).

¹⁷ DICKIE, G., “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, no. 3 (jul. 1969), 254 (en adelante, DA).

¹⁸ A lo largo de los años, a raíz de diversas críticas recibidas, Dickie ha ido perfeccionando su definición de obra de arte. En este trabajo, nos referiremos a algunas de las versiones posteriores más significativas.

¹⁹ DA, 254.

²⁰ DA, 255.

²¹ Ibid.

²² Cf. DA, 255-256.

²³ DICKIE, G., *The Art Circle. A Theory of Art*, Haven, New York, 1984. Traducción al español: *El círculo del arte: una teoría del arte*, trad.: Sixto J. Castro, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, 17 (en adelante, CA).

²⁴ DANTO, A.C., *The Abuse of Beauty*, Carus Publishing Company, Chicago, 2003, 23 (en adelante, AB).

²⁵ La misma pregunta es formulable respecto de la teoría de Danto.

²⁶ CA, 17.

²⁷ DICKIE, G., *Aesthetics: an introduction*, Pegasus, New York, 1971, 101.

²⁸ DICKIE, G., *Art and the aesthetic: An institutional analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, 34.

²⁹ CA, 114-117.

³⁰ Ibid., 113.

³¹ VILAR, *Las razones del arte*, 93.

³² PÉREZ CARREÑO, F., “La estética analítica”, en: BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Editorial Visor, Madrid, 1996, 90.

³³ En *The Art Circle*, Dickie admite: “durante mucho tiempo consideré la teoría institucional como una suerte de desarrollo honesto de la concepción de Danto del mundo del arte”. CA, 22.

³⁴ Ibid.

³⁵ KENNICK, W. E., “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, *Mind*, New Series, vol. 67, no. 267 (jul. 1958), 321.

³⁶ TILGHMAN, *Pero, ¿es esto arte?*, 108.

³⁷ KENNICK, “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, 322.

³⁸ DANTO, Arthur C., “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, “American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting” (oct. 15, 1964), 574.

³⁹ *Ibid.*, 580.

⁴⁰ *Ibid.*, 581.

⁴¹ DANTO, A. C., “Introduction”, en: DANTO, A. C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, 1995, 5.

⁴² DANTO, A. C. “Historical Museum of Monochrome Art”, en: DANTO, A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997, 165.

⁴³ DANTO, Arthur C., “The art world revisited: comedies of similarity”, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley, 1995, 39 (en adelante, AWR).

⁴⁴ *Ibid.*, 40.

⁴⁵ Este aspecto de la teoría de Danto es particularmente polémico, especialmente cuando se considera que Danto pretende hacer valer esta idea como principio aplicable a toda la historia del arte. Dickie sostiene que se producían obras de arte mucho antes de que los estetas produjeran teorías del arte (cf. CA, 34). Pero incluso para nuestro arte contemporáneo, respecto al cuál está claro que la teoría se ha vuelto muy útil, no parece ser una condición necesaria. Pae White dijo alguna vez: “Mi arte preferido es el arte que no entiendo”. Véase: GRSENICK, U. y RIEMSCHEIDER, B. (eds.), *Art Now: 137 Artists at the Rise of the New Millennium*, Taschen, Berlin, 2002, 534.

⁴⁶ CA, 24.

⁴⁷ *Ibid.*, 97.

⁴⁸ BARRY, R., “Thoughts”, en: BARRY, R., *All the things I know but of which I am not at the moment thinking...*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974.

⁴⁹ *Ibid.*, 90-91.

⁵⁰ AWR, 39.

⁵¹ AB, 25.

⁵² COSTELLO, D., “Intención e interpretación: aporía en la crítica de Danto a la teoría estética”, en: AAVV, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, 234.

⁵³ ALCARÁZ LEÓN, *La teoría del arte de Arthur Danto*, 303.

⁵⁴ Cf. BEARDSLEY, M., “Is Art Essentially Institutional?”, en: AAGAAR-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands, New Jersey, 1979, 194-209.

⁵⁵ BINKLEY, Timothy, “Deciding about Art”, en: AAGAAR-MOGENSEN, *Culture and Art*, 95.

⁵⁶ *Ibid.*, 92-98.

⁵⁷ Tal es el caso de muchas de las obras presentadas en *documenta 14* (2017): *Pipe Hotel* de Hiwa K; *Fluchtzieleuropahavariesschallkörper* de Guillermo Galindo; *Murriland!* de Gordon Hookey; *Atlas Fractured* de Theo Esthetu; *The Disaster of War/Trojan Horse* de Daniel García Andújar; *I, soldier* de Köken Ergun; entre otras.

⁵⁸ Para un análisis del debate cf. KRÖPFL, Cecilia y ROGGERO, Jorge, “La dulce utopía. Arte y política en la estética relacional”, en: CAORSI, Carlos E., NAVIA, Ricardo y MELOGNO, Carlos (compiladores), *Actas del Iº Congreso de Filosofía de la Sociedad Filosófica del Uruguay (SFU)*, SFU, Montevideo, 2012, 609-616.