

George Dickie

Teoría institucional del arte

ESTÉTICA

## Teoría Institucional del Arte

George Dickie

Selección: Elena Oliveras  
Traducción: Graciela de los Reyes  
Traducción para ser utilizada por los  
alumnos de la cátedra de Estética / marzo  
2002.  
George Dickie, *Introduction to Aesthetic,  
An Analytic Approach*, New York, Oxford  
University Press, 1997, p. 82-93.



### CAPÍTULO 8: LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE

Guiado por las ideas del artículo de Mandelbaum y el primer artículo de Danto, comenzando en 1969 con "Definiendo el arte" y terminando en 1974 con *El Arte y la Estética*,<sup>2</sup> desarrollé la primera de dos versiones de la teoría institucional del arte. En respuesta a una variedad de críticas a la primera versión, presenté una versión muy revisada, y creo mejorada, de la teoría institucional del arte en mi libro de 1984, *El círculo del arte*.<sup>3</sup> Daré cuentas de ambas versiones.

Las teorías tradicionales del arte ubican las obras de arte dentro de redes de relaciones enfocadas estrechamente y de manera simple. La teoría de la imitación, por ejemplo, sitúa la obra de arte en una red de tres lugares entre el artista y el tema; y, la teoría de la expresión, ubica la obra de arte en una red de dos lugares, el artista y la obra. Ambas versiones de la teoría institucional intentan ubicar la obra de arte dentro de una red de multi-lugares más compleja que cualquier otra concebida por las numerosas teorías tradicionales. Las redes o contextos de las teorías tradicionales son demasiado "delgadas" para ser suficientes. Ambas versiones de la teoría institucional intentan suministrar un contexto bastante "denso". A la red de relaciones o al contexto dentro del cual una teoría ubica las obras de arte la denominaré "el marco" de esa teoría.

Todas las teorías tradicionales dan por sentado que las obras de arte son artefactos, aunque difieren acerca de la naturaleza de los artefactos. En algún sentido,

entonces, la aproximación institucional es un retorno al modo tradicional de teorización acerca del arte, por cuanto, en ambas versiones, sostengo que las obras de arte son artefactos. Por "artefacto" quiero dar a entender la definición ordinaria del diccionario: "un objeto hecho por el hombre, específicamente, con miras a su uso posterior." Además, aunque un gran número lo es, un artefacto no necesita ser un objeto físico: por ejemplo, un poema no es un objeto físico, pero es, no obstante, un artefacto. Más aún, cosas tales como *performances* o danzas improvisadas son, además, "hechas por el hombre" siendo por consiguiente, artefactos.

De cualquier manera, en la superficie, no hay misterio acerca de la envergadura del arte artfactual;<sup>4</sup> son confeccionados de varios modos tradicionales—pintados, esculpidos, etc. Hay, sin embargo, un enigma acerca de la artfactualidad de algunas obras de arte relativamente recientes: los *ready-mades* de Duchamp, *l'art trouvé*, y otros semejantes. Algunos niegan que tales cosas sean arte porque, afirman, no son artefactos hechos por artistas. Puede demostrarse, creo, que son artefactos de los artistas. Las dos versiones difieren sobre cómo se logra la artfactualidad en los casos de los *ready-mades* de Duchamp y otros ejemplos similares.

## La primera versión

La primera versión de la teoría institucional del arte puede ser resumida en la siguiente definición de mi libro de 1974, *El Arte y la Estética*.

*Una obra de arte, en sentido clasificatorio, es (1) un artefacto, (2) una serie de aspectos que le han sido conferidos por su status de candidata para la apreciación dado por alguna persona o personas actuando en nombre de alguna institución social (el mundo del arte).<sup>5</sup>*

La noción de conferir status es la noción central en esta primera versión. Los ejemplos más obvios y bien definidos de conferir status son ciertas acciones en las que el status legal está implicado. El otorgamiento del título de caballero por parte del rey o un juez que declara a una pareja como marido y mujer, son ejemplos en los que la acción de una persona en nombre de una institución (el estado) confiere status legal. El otorgamiento del grado de Doctor a alguien por una universidad o la elección de alguien como presidente del Rotary son ejemplos en los que una persona o personas confieren un status no legal. Lo que la primera definición institucional de "obra de arte" sugiere es que, así como dos personas pueden adquirir el status de estar casados dentro de un sistema legal, y así como una persona adquiere el status no legal de ser presidente del Rotary, un artefacto puede adquirir el status de candidato para la apreciación dentro del sistema cultural llamado "mundo del arte."

De acuerdo con la primera versión, ¿cómo se confiere el status de candidato para la apreciación? La colocación de un artefacto en un museo de arte como parte de una muestra o una actuación en el teatro son signos seguros de que el status ha sido conferido. Estos dos ejemplos parecen sugerir que se requiere un número de personas para el otorgamiento actual del status en cuestión. Se requiere de un número de personas para constituir la institución cultural del mundo del arte, pero sólo se requiere de una persona para actuar en nombre de o como un agente del mundo del arte y conferir el status de candidato para la apreciación. El status en cuestión es adquirido, típicamente, por el tratamiento singular que hace una persona de un artefacto como candidato para la apreciación. Por supuesto, nada impide a un grupo de personas conferir el status, actuando como artista pero, habitualmente, es conferido por una única persona, que es el artista que crea el artefacto. De hecho, muchas obras de arte nunca han sido vistas por nadie, salvo por las personas que las crearon, pero son, a pesar de eso, obras de arte.

Puede percibirse que la noción de conferir status dentro del mundo del arte, como fue concebida en la primera versión, es excesivamente vaga. Ciertamente, esta noción no está tan bien definida, como el conferir el status dentro del sistema legal, donde los procedimientos y las líneas de la autoridad están explícitamente definidos e incorporados dentro de la ley. La contrapartida en el mundo del arte para especificar los procedimientos y las líneas de autoridad es que éstas no están codificadas, y el mundo del arte mantiene sus negocios en el nivel de las prácticas habituales. A pesar de todo, existe una práctica y ésta define una institución cultural. Semejante institución no necesita tener una constitución establecida formalmente, funcionarios y estatutos para existir y tener la capacidad de conferir status. Algunas instituciones son formales y otras son informales.

Consideremos ahora la noción de apreciación. En la primera versión, la definición de "obra de arte" habla de conferir el status de candidato para la apreciación. Nada se dice acerca de la apreciación real; y esto permite la posibilidad de obras de arte no apreciadas. Es importante no establecer, dentro de la definición del sentido clasificatorio de "obra de arte," propiedades de valor, como la apreciación real; hacer esto haría imposible hablar de obras de arte inapreciadas y dificultaría hablar de "obras de arte" malas y esto es, manifiestamente, indeseable. Cualquier teoría del arte debe preservar algunas características centrales acerca del modo en el que hablamos de arte; y, encontramos que es necesario, a veces, hablar del arte inapreciado y del mal arte. Además, debería señalarse que no todo aspecto de la obra de arte se incluye en la candidatura para la apreciación. Por ejemplo, el color del dorso de una pintura comúnmente no es objeto de apreciación.

La primera versión de la teoría institucional no implica una clase especial de apreciación estética. En la Parte I se argumentó que no existe una clase especial de apreciación estética y que no hay razón para pensar que ella exista. Todo lo que se

quiso dar a entender con "apreciación" en la primera definición, es algo semejante a "experimentando las cualidades de una cosa, uno las encuentra meritorias o estimables."

Ambas versiones de la teoría institucional del arte han sido conscientemente trabajadas teniendo en mente las prácticas del mundo del arte —especialmente los desarrollos de los últimos cien años, más o menos, tales como el dadaísmo, el pop art, *l'art trouvé* y los happenings. La teoría institucional y estos desarrollos formulan numerosas preguntas y algunas de éstas se tratarán aquí.

La primera, si Duchamp puede convertir un urinario, una pala de nieve y un perchero para sombreros en obras de arte, ¿los objetos naturales, como la madera de deriva,<sup>6</sup> no pueden convertirse en obras de arte? Semejantes objetos naturales pueden volverse obras de arte si alguien, de entre un número de cosas, las hace obras de arte. Algo que podría lograr el truco sería recoger un objeto natural, llevarlo a la casa y colgarlo en la pared. Otra sería recogerlo y colocarlo en una exhibición. Se ha dado por sentado, al principio, que la frase de Weitz<sup>7</sup> acerca de la madera de deriva, se refería a un pedazo de madera en su situación ordinaria sobre una playa y no tocada por la mano humana. No hay que olvidar que para que algo sea una obra de arte, en el sentido clasificatorio, no es preciso que tenga algún valor real. Los objetos naturales que se transforman en obras de arte, en el modo en el que estamos tratando son, de acuerdo con la primera versión, artificializados sin el uso de herramientas—la artificialidad está conferida al objeto, más que al trabajo sobre él. Por supuesto, aun si esto es verdad, en la gran mayoría de los trabajos artísticos, la artificialidad se logra por haber sido trabajados, de alguna manera, manualmente. Así, de acuerdo con la primera versión, la artificialidad puede ser realizada de dos maneras completamente diferentes: por haber sido trabajada y por haber sido conferida. En el caso de los *ready-mades* de Duchamp, como *Fuente*, un artefacto sanitario tiene conferida la artificialidad artística y es un doble artefacto.

Observen que, de acuerdo con la primera versión, dos clases de cosas completamente diferentes pueden, supuestamente, ser conferidas: la artificialidad y la candidatura para la apreciación.

La segunda pregunta, que surge frecuentemente en las discusiones del concepto de arte, especialmente relevante en el contexto de la teoría institucional, es "¿cómo vamos a concebir las pinturas realizadas por seres como Betsy, el chimpancé del Zoológico de Baltimore?" Llamar a los productos de Betsy "pinturas" no significa prejuzgar que ellas sean obras de arte; solamente debemos referirnos a ellas de alguna manera. La cuestión de si las pinturas de Betsy son o no son arte, depende de que es lo que se hace con ellas. Por ejemplo, el Museo Field de Historia Natural en Chicago exhibió, una vez, algunas pinturas de chimpancés y de gorilas. En ese caso debemos decir que no son obras de arte. Sin embargo, si hubieran sido exhibidas a algunas millas más allá, en el Chicago Art Institute, *podrían* haber sido obras de arte—las pinturas *podrían* haber sido arte si alguien en el Instituto de Arte hubiera, por decirlo así, corrido

el riesgo. Todo depende de la puesta institucional—una está abierta a la creación artística, la otra no. (Al hablar de puestas institucionales, no me estoy refiriendo al Art Institute como tal, sino a una práctica institucional.) De acuerdo con la primera versión, lo que haría de las pinturas de Betsy obras de arte, sería la concesión de artificialidad y del status de candidatas para la apreciación de las mismas, por parte de algún agente en nombre del mundo del arte. A pesar del hecho de que Betsy hizo la pintura, las obras de arte resultantes no serían las de Betsy, sino las del trabajo de la persona que confiere el status. Betsy no puede conferirlo porque no puede verse a sí misma como un agente del mundo del arte—ella es incapaz de participar (plenamente) en nuestra cultura.

Weitz acusa a la definición de arte, o a sus sub-conceptos, de excluir la creatividad. Alguna de las definiciones tradicionales de arte puede hacerlo, y alguna de las definiciones tradicionales de sus sub-conceptos, probablemente, excluyan la creatividad, pero ninguna de las dos versiones del discurso institucional del arte lo haría. La necesidad de artificialidad no anula la creatividad, ya que la artificialidad es una condición necesaria de la creatividad. ¿Cómo puede haber una instancia de creatividad sin que se produzca algún artefacto de alguna clase? El otro requisito de la primera versión implica que la concesión del status de candidata para la apreciación no es sólo no inhibir la creatividad sino que, de hecho, la fomenta. Puesto que es posible para casi cualquier cosa, sea lo que fuere, el ser usada para hacer arte, la definición no impone restricciones en la creatividad. Probablemente Weitz acierta en que la definición de algunos de los sub-conceptos de arte haya excluido la creatividad pero este peligro es ahora una cosa del pasado. Con la indiferencia instaurada hacia los géneros tradicionales y el clamor por la novedad en arte, ese obstáculo para la creatividad, probablemente, no exista más. Hoy, si una obra nueva e inusual es creada y si es medianamente similar a alguno de los especímenes de un tipo establecido, será incluida dentro de él. Si la nueva obra de arte es muy diferente a cualquier trabajo existente, se creará probablemente un nuevo sub-concepto con posterioridad. Los artistas de hoy no se intimidan fácilmente, y miran los géneros del arte como lineamientos vagos, no como rígidas especificaciones.

La primera versión de la teoría institucional del arte pareciera decir: "Una obra de arte es un objeto del que alguien ha dicho, 'Bautizo a este objeto como una obra de arte.'" Y es aproximadamente así, aunque esto no significa que llegar a ser arte, como concebía la primera versión, sea un asunto simple. En el momento en que se bautiza un niño se tiene como trasfondo la historia y la estructura de la iglesia. Que algo sea arte tiene como trasfondo la complejidad bizantina del mundo del arte. Puede, para algunos, parecer extraño que, en los casos de no-arte tratados, haya maneras en las que el conferir arte sea errónea, mientras que no parece haber manera en la cual el conferir arte involucrado en la producción de arte pueda ser inválida. Por ejemplo, una acusación puede haber sido impropriamente presentada y la persona procesada no debería ser, en realidad, acusada. Pero, nada semejante parece posible en el caso del arte, lo que refleja las diferencias entre el mundo del arte y las instituciones legales. El sistema legal trata

artístico: si uno desea crear una obra de arte, uno debe crear una cosa de una clase que se presenta ante un público del mundo del arte. Estas dos reglas son suficientes en conjunto para hacer obras de arte.

La pregunta, naturalmente, surge acerca de por qué, el marco descrito como institucional, es esencialmente más correcto que cualquier otro. Los marcos de las teorías tradicionales son claramente inadecuados, pero su inadecuación no prueba la exactitud del marco de la presente versión de la teoría institucional. Probar que una teoría es verdadera es notoriamente dificultoso, mientras que probar que una teoría es falsa es a veces fácil de hacer. Puede decirse de la presente versión de la teoría institucional que es una concepción de un marco en el que las obras de arte están claramente encajadas y que ningún otro marco plausible está a la vista...

En la primera versión, hablé mucho acerca de las convenciones y de cómo se involucran en la institución arte. Traté de distinguir entre lo que llamé "convención primaria" y otras a las que llamé "convenciones secundarias", involucradas en la creación y en la presentación del arte. Un ejemplo de estas últimas es la convención teatral occidental de ocultar a los tramoyistas detrás del escenario. Esto contrasta con la convención del teatro clásico chino en el cual el tramoyista aparece sobre el escenario durante la acción de la obra, reacomodando los puntales y el decorado. Estas dos soluciones teatrales diferentes para la misma tarea, sacan a la luz una característica esencial de las convenciones. Cualquier modo convencional de hacer algo puede haber sido hecho de una manera diferente.

El no comprender que las cosas del tipo de las que estamos hablando son convenciones puede desembocar en una teoría confusa. Por ejemplo, hay otra convención en el teatro occidental: que los espectadores no participan en la acción de la obra. Ciertos teóricos de la actitud estética no se dieron cuenta que esta particular convención es una convención y concluyeron que la no-participación de los espectadores es una regla derivada de la conciencia estética y que la regla no debe ser violada. Tales teóricos están horrorizados por el pedido de Peter Pan, a los miembros de la audiencia, de aplaudir para salvar la vida de Campanita. Sin embargo, la solicitud equivale a la introducción de una nueva convención que los niños pequeños, pero no algunos estetas, perciben de inmediato.

Hay innumerables convenciones involucradas en la creación y en la presentación del arte, pero no existe, como declaré en la primera versión, una convención *primaria* respecto de la cual todas las demás sean secundarias. En efecto, en la primera versión, sostuve que no sólo hay muchas convenciones involucradas en la creación y presentación del arte, sino que en el fondo la actividad entera es completamente convencional. Sin embargo, el teatro, la pintura, la escultura y otras expresiones, no son modos de hacer algo que podría ser hecho de otra manera. Por consiguiente, no son convencionales. Pero si bien no existe convención *primaria*, hay un *algo* primario dentro del cual se ubican innumerables convenciones. Lo que es primario es la

comprensión compartida de todos los comprometidos en una actividad establecida o práctica, en la que hay una variedad de roles: del artista, del público, del crítico, del director, del curador, y otros. Nuestro mundo del arte consiste en la totalidad de tales roles, con los del artista y del público en su centro. De una manera más estructurada, describimos el mundo del arte como un conjunto de sistemas individuales, cada uno de los cuales contiene los propios roles específicos del artista y del público, más otros roles. Por ejemplo, la pintura es un sistema del mundo del arte, el teatro es otro, y así sucesivamente.

La institución arte, entonces, involucra reglas de muy diferentes clases. Hay reglas convencionales derivadas de variadas convenciones empleadas en la presentación y la creación del arte. Estas reglas están sujetas a cambio. Hay más reglas básicas que gobiernan el compromiso con una actividad y estas reglas no son convencionales. La regla del artefacto—si uno quiere hacer una obra de arte, uno debe hacerlo creando un artefacto—no es una regla convencional, formula una condición para comprometerse con una cierta clase de práctica.

Como observé anteriormente, la regla del artefacto y la otra regla no-convencional son suficientes para la creación del arte. Y, como cada una de las reglas es necesaria, pueden ser usadas para formular una definición de "obra de arte."

*Una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.*

Esta definición explícitamente contiene los términos "público" y "mundo del arte" y, además, implica las nociones de *artista* y de *sistema del mundo del arte*. Ahora, defino a estos cuatro como sigue:

*Un artista es una persona que participa con entendimiento en la confección de una obra de arte.*

*Un público es un conjunto de personas, cuyos miembros están preparados, hasta cierto grado, para comprender un objeto que les es presentado.*

*El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.*

*Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte.<sup>9</sup>*

Estas cinco definiciones dan la descripción más escueta posible de la institución arte y, de este modo, la presentación más escueta posible de la teoría institucional del arte.

arte enclavadas en sus estructuras no es tan sencillo como "ver" alguna de las otras instituciones humanas en las que estamos más acostumbrados a pensar.

El argumento de Danto de los objetos-visualmente-indiscernibles muestra que las obras de arte existen dentro de un contexto o un marco, pero esto no revela la naturaleza de los elementos que lo componen. Más aún, muchos marcos diferentes son posibles. Cada una de las teorías del arte tradicionales, por ejemplo, implica su propio marco particular. Para dar un ejemplo, la opinión de Susanne Langer de que "el Arte es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano" implica un marco de artista (alguien que crea) y una clase específica de temas (el sentimiento humano). La teoría de Langer y las otras teorías tradicionales, sin embargo, caen fácilmente presas de contraejemplos y, en consecuencia, ninguno de los marcos que ellas implican puede ser el correcto. La razón de que las teorías tradicionales son presas fáciles de contraejemplos es que los marcos implicados por esas teorías están focalizados estrechamente en el artista, mientras que las características más evidentes de las obras de arte tienen que ver con *todos* los elementos del marco que rodean a la obra de arte. Consecuentemente, es muy fácil encontrar obras de arte que carezcan de las propiedades establecidas como universales y delimitadas por una teoría particular tradicional.

En un sentido, los marcos de las teorías tradicionales conducen en la dirección correcta. Las teorías tradicionales conciben el hacer arte como una práctica humana, como un modo establecido de conducta. En consecuencia, el marco de cada una de estas teorías se concibe como un fenómeno cultural que persiste a través del tiempo y es repetible. La persistencia de un marco como una práctica cultural es suficiente, creo, para hacer las teorías tradicionales casi-institucionales. En todas las teorías tradicionales, sin embargo, se ha establecido sólo un rol, el del artista o del hacedor de artefactos. Y, en todos los casos, el artista es visto como el creador de un artefacto con propiedades tales como ser representativo, simbólico, expresivo. Las teorías tradicionales ven el rol del artista simplemente como el de aquel que produce representaciones, formas simbólicas, expresiones o cosas similares. Esta estrecha concepción del papel del artista es responsable de la facilidad con la que surgen los contraejemplos. Siendo las teorías tradicionales inadecuadas, debe haber algo más dentro del rol del artista que producir lo que esas teorías contemplan...

Cuando un artista hace arte, lo hace para un *público*. En consecuencia, el marco debe incluir un rol para un *público* a quien el arte es presentado. Por supuesto, por muchos motivos, muchas obras de arte nunca son, de hecho, presentadas ante un público. Algunas obras, precisamente, nunca llegarán a sus públicos aunque sus creadores las destinen para ellos. Algunos privan al público de sus obras, porque las consideran, de alguna manera, inferiores e indignas de presentación. El hecho de que los artistas retengan algunas de sus obras porque las juzgan indignas de presentación muestra que las obras son cosas de una *clase* para ser presentadas, de otra manera, no tendría sentido considerarlas indignas de presentación. Así, inclusive el arte no destinado

para la presentación pública presupone un público; es una cosa de un tipo que tiene como meta la presentación a un público. La noción de público ronda siempre en el transfondo, aún cuando el artista rechace presentar su obra. En estos casos, en los que las obras de arte no son presentadas a un público, hay lo que podemos llamar una "doble intención"—hay una intención de crear una clase de cosa para ser presentada y una intención de no presentarla realmente.

¿Qué es un público del mundo del arte? No es precisamente una suma de personas. Los miembros de un público del mundo del arte saben como cumplir un rol que requiere de conocimiento y comprensión, similar al requerido a un artista. Hay tantos públicos diferentes como artes diferentes y el conocimiento requerido para un público es diferente del que se requiere de otro. El mínimo conocimiento requerido al público de una obra de teatro es comprender que alguien está representando un papel.

Los roles del artista y del público constituyen el marco mínimo para la creación del arte y los dos roles en relación pueden ser llamados "el grupo de presentación." El rol del artista tiene dos aspectos centrales: uno general, característico de todo artista, es la conciencia de que lo que se crea para la presentación es arte; y otro, es la habilidad para usar una gran variedad de técnicas artísticas que le permiten crear una clase particular de arte. Asimismo, el papel del público tiene dos aspectos centrales: uno general, característico de todos los públicos, que es la conciencia de que lo que se presenta es arte y, otro, las habilidades y sensibilidades que le permiten percibir y comprender la clase particular de arte que se le presenta.

En casi toda sociedad actual que tiene una institución del hacer artístico, además, de los papeles del artista y del público, existirá un número suplementario de papeles del mundo del arte tales como el de crítico, maestro de arte, director, curador, conductor y muchos más. Sin embargo, el grupo de presentación, es decir, los roles del artista y del público en relación constituyen el marco esencial del hacer artístico.

Una de las críticas más frecuentes a la primera versión fue de que fracasó en mostrar que el hacer artístico es institucional al no poder demostrar que la creación artística está gobernada por reglas. Esa crítica subraya que el estar gobernado por reglas es lo que distingue a las prácticas institucionales. Y es verdad que la primera versión no sacaba a la luz el hecho de que el hacer artístico está gobernado por reglas y que esto requiere corrección. Hay reglas implícitas en la teoría desarrollada en el primer libro pero, desafortunadamente, fracasé en hacerlas explícitas. No vale la pena discutir las reglas que gobiernan el hacer artístico implícitas en la primera teoría, sino las que expondremos en la presente teoría revisada. En la primera sostuve que la artfactualidad es una condición necesaria para ser una obra de arte. Esta pretensión de necesidad implica una regla del hacer artístico: si uno desea hacer una obra de arte, uno debe hacerlo mediante la creación de un artefacto. Además, afirmé que ser una cosa de una especie que se presenta a un público del mundo del arte, es una condición necesaria para ser una obra de arte. Esta afirmación de necesidad implica otra regla del hacer

## NOTAS

- <sup>1</sup> George Dickie, "Defining Art," *The American Philosophical Quarterly* (1969), pp. 253-56.
- <sup>2</sup> George Dickie, *Art and Aesthetic* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974), p. 204.
- <sup>3</sup> George Dickie, *The Art Circle* (Nueva York: Haven Publications, 1984), p. 116.
- <sup>4</sup> N.T.: Para referirse a la condición de artefacto de la obra de arte Dickie utiliza dos neologismos, *artifactual* y *artifactualidad*, no existiendo en castellano ningún término por el cual traducirlos correctamente, hemos preferido mantener el sentido que le da Dickie y traducirlos por *artifactual* y *artifactualidad*.
- <sup>5</sup> *Art and the Aesthetic*, p. 34.
- <sup>6</sup> N.T. Madera de deriva: trozos de madera flotante o que reposan en la playa.
- <sup>7</sup> N.T. Morris Weitz es filósofo americano asociado al empirismo lógico. Considera que es imposible llegar a la definición del concepto de arte, en el sentido lógico tradicional ya que no existen condiciones necesarias y suficientes para dicha enunciación. El concepto de arte debe ser un concepto abierto dado el carácter expansivo del mismo, por lo tanto, toda teoría del arte constituye un intento vano. Dickie no está de acuerdo con esta posición de Weitz ("El papel de la teoría en Estética", en *Problems in Aesthetics*, New York, Mac Millan, 1959).
- <sup>8</sup> "Is Art Essentially Institutional?," en: *Culture and Art*, Lars Aagaard-Mogensen, ed. (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1976), p. 202.
- <sup>9</sup> *The Art Circle*, pp. 80-82.
- <sup>10</sup> Jerrold Levinson, "Defining Art Historically," *The British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), pp. 232-250; y "Extending Art Historically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), pp. 421-22.
- <sup>11</sup> Noel Carroll, "Art, Practice and Narrative," *The Monist*, 71 (1988), pp. 140-56; "Historical Narratives and the Philosophy of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), pp. 313-26; y "Identifying Art" en *Institutions of Art* ed. Robert J. Yanal (University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press, 1994), pp. 3-38.
- <sup>12</sup> Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), 243.

Para evitar una objeción a la definición de "obra de arte," permítanme reconocer, que existen artefactos que son creados para la presentación ante los públicos del mundo del arte que no son obras de arte: por ejemplo, los carteles. Tales cosas son, sin embargo, parásitas de o secundarias de las obras de arte. Las obras de arte son artefactos de una clase primaria en este dominio y los carteles y cosas por el estilo que son dependientes de las obras de arte son artefactos de una clase secundaria dentro de este dominio. La palabra "artefacto" en la definición debería ser entendida como referida a los artefactos de la clase primaria.

La definición de "obra de arte" dada en la primera versión era, como yo reconocí, circular aunque no viciosa. La definición de "obra de arte," dada en último lugar, también es circular y nuevamente no es viciosa. De hecho, las definiciones de los cinco términos centrales constituyen un conjunto de términos lógicamente circulares.

Hay un ideal de definición no-circular que presupone que el significado de los términos usados en una definición, no debe retrotraerse al término originalmente definido, sino más bien deben ser, o conducir, a los términos que son más básicos. El ideal de definición no-circular presupone, también, que debemos ser capaces de arribar a los términos que son primitivos, en el sentido que pueden ser conocidos de alguna manera no-definicional, es decir, por experiencia sensorial directa o intuición racional. Puede haber algunos conjuntos de definiciones que satisfagan este ideal, pero no las definiciones de los cinco términos centrales de la teoría institucional del arte. ¿Esto significa que la teoría institucional implica una circularidad viciosa? La circularidad de las definiciones muestra la interdependencia de las nociones centrales. Estas nociones centrales son *flexionales*, es decir, se curvan, se presuponen y se sostienen unas a otras. Lo que las definiciones revelan es que el hacer artístico involucra una intrincada estructura co-relativa que no puede ser descrita en el modo sencillo, lineal, concebido por el ideal de la definición no-circular. La naturaleza flexional del arte se refleja en el modo que aprendemos acerca del arte. A veces se logra este aprendizaje través de la enseñanza de cómo ser un artista—aprendiendo cómo esbozar pinturas que pueden ser exhibidas, por ejemplo. También se logra ese aprendizaje por la enseñanza de cómo ser un miembro de un público de arte—aprendiendo a cómo mirar cuadros que son presentados como productos intencionales de los artistas. Ambas aproximaciones nos enseñan acerca de los artistas, las obras y los públicos, todo al mismo tiempo, porque estas nociones no son independientes unas de otras. Sospecho que muchas áreas dentro del dominio cultural tienen, además, la misma clase de naturaleza flexional que tiene la institución arte—por ejemplo, el área que involucra las nociones de *ley*, *legislatura*, *ejecutivo* y *judicial*.

El ideal de definición no-circular sostiene, además, que las clases de definiciones circulares no pueden ser informativas. Esto puede ser verdad acerca de algunas series de definiciones, pero no es verdad, pienso, acerca de las definiciones de la teoría institucional. Porque estas definiciones, precisamente, reflejan los items mutuamente

dependientes que constituyen la empresa del arte; y, de ese modo, nos informa de su naturaleza flexional.

En los últimos años Jerrold Levinson<sup>10</sup>, Noel Carroll,<sup>11</sup> Stephen Davies<sup>12</sup> y otros han publicado teorías del arte o erigido conclusiones teóricas acerca del arte que se relacionan de alguna manera u otra con la teoría institucional del arte.