

## PASAJES

*En la película Cadena perpetua, el personaje que interpreta Morgan Freeman (apellido no tan paradójico como parece para un recluso) propone una explicación para el alto índice de suicidios que observa en compañeros que logran la libertad tras largos periodos de reclusión. Según él, el problema que arrastran dichos individuos es que se encuentran "institucionalizados": "Estos muros son curiosos. Al principio uno los odia, luego se acostumbra a ellos. Entonces el tiempo pasa y terminas dependiendo de ellos. Eso es estar "institucionalizado". [...] Ellos te envían aquí de por vida y eso es justo lo que toman de ti. En cualquier caso, la parte que cuenta [de la vida]"*.

*Algo parecido es lo que le ocurre al arte según el filósofo analítico, George Dickie: cuando sale de los muros imaginarios o no de las instituciones artísticas, pierde, en gran parte, su sentido. La teoría institucional del arte se ha convertido en uno de los últimos intentos de perpetuación de una institución, el Mundo del Arte, cada vez más amenazada en su capacidad de sugestión del imaginario colectivo por el curso imparable de las nuevas tecnologías y las actividades paralelas que aspiran a encaramarse sobre ese pedestal. En este número de Fedro, Sixto J. Castro, profesor titular de Estética de la Universidad Valladolid, se encarga de confrontarse con el texto, repasando sus orígenes e influencias, y emprendiendo, al final, una sugestiva crítica, realizada a la luz de las prácticas artísticas más controvertidas de los últimos años.*

## GEORGE DICKIE, LA TEORÍA INSTITUCIONAL Y LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS

Sixto J. Castro  
Universidad de Valladolid

### 1. Precedentes de la teoría de Dickie

A partir de la filosofía del segundo Wittgenstein, los filósofos del arte se han venido planteando como un asunto de gran relevancia si es posible definir el arte. Siguiendo la analogía con el análisis de los juegos que el filósofo de Cambridge presenta en sus *Investigaciones filosóficas*, algunos autores concluyeron que en el arte, como en el juego, lo más que podemos encontrar son parecidos de familia entre distintas cosas que hacen que les apliquemos el término común "arte"<sup>1</sup>. En los años sesenta, ésta fue la opinión que defendieron Morris Weitz y Maurice Mandelbaum que, de este modo, negaban la existencia de una definición de arte que pueda determinar su "esencia", pues no existen condiciones necesarias y suficientes que constituyan una definición "real" del arte. Hay infinidad de filósofos que se han decantado por considerar que "arte" es un concepto abierto o un concepto racimo, lo cual plantea a la larga más problemas que soluciones. En todo caso, a partir de estas aproximaciones antiesencialistas, en la estética ha prosperado la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte no es tanto una propiedad perceptible ("estética"), cuanto una propiedad no visible que es la que da razón de esos parecidos de familia. Entre los primeros en explorar la posibilidad de definir el arte en estos términos –y son quizá los más influyentes proponentes de esta aproximación–, están Arthur C. Danto y George Dickie. En parte porque ambos acuñaron su pensamiento acerca del arte en términos del

<sup>1</sup> Sobre esto véase mi *En teoría, es arte*, Salamanca, San Esteban, 2005.

“mundo del arte”, en parte porque Danto no fue al principio demasiado explícito acerca de su definición, durante un tiempo se pensó que ambos apuntaban definiciones similares del arte e incluso en algunos textos se habla de la “definición institucional” de Danto, cosa que Danto ha rechazado en repetidas ocasiones<sup>2</sup>. La teoría del arte de Danto no es una teoría institucional, pero la exposición que hace del mundo del arte en su célebre artículo homónimo de 1964<sup>3</sup> está en la base de la teoría institucional. En este artículo, Danto sostiene que ese elemento no perceptible que hace que algo sea una obra de arte es “una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un mundo del arte”. En obras posteriores, Danto va adoptando una teoría más semántica, donde el arte se define por su “aboutness”, por aquello acerca de lo que es, y por el hecho de encarnar su significado, lo cual despeja, finalmente, cualquier duda que pudiese existir respecto a la comunidad de la teoría de Danto y la de Dickie, quien, no obstante, retiene de Danto, entre otras, esa idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es su lugar en el mundo del arte.

Si esta es la influencia próxima de la teoría de Dickie, las influencias remotas hay que buscarlas en los precedentes dieciochescos de génesis, propiamente, de las estructuras que habitualmente asociamos con el mundo del arte, como es el caso de las Academias reales de Francia e Inglaterra, creadas respectivamente en 1648 y 1768, en las que se confieren los títulos oficiales de pintor o escultor, se exponen y discuten las obras (como en los célebres “salones” dieciochescos), se premia y se forja un gusto oficial. Y no es descabellado considerar que un precedente de la teoría institucional del arte sea la “institucionalización de la belleza” que opera Hume en su obra *La norma del gusto*<sup>4</sup>, de la que Dickie es buen conocedor, como se constata en su obra *El siglo del gusto*<sup>5</sup>, en la que el profesor de Chicago revisa críticamente las teorías estéticas de Hutcheson, Adison, Gerard, Hume y Kant y, ciertamente, se muestra partidario de la tradición británica y bastante desdeñoso de la alemana: la teoría kantiana, para Dickie, deriva por completo de su teleología y está llena de incorrecciones y “ni siquiera se podría llegar a comparar con la muy sofisticada teoría de ‘la norma del gusto’ de Hume”. Ya en el análisis del gusto que emprende Hume se encuentran elementos de los que participará la teoría institucional del arte, como, por ejemplo, el hecho de que la norma del gusto no tiene que ver con determinar si las obras de arte son buenas o malas, sólo con si tienen méritos o defectos particulares, una idea que en cierto modo tiene que ver también con el carácter no evaluativo de la teoría institucional, donde se habla de obras de arte en sentido descriptivo o clasificatorio, no en un sentido valorativo o evaluativo que haría de la proposición “esta obra de arte es buena” una proposición analítica. Puede haber arte bueno y arte malo, como hay ciencia buena y mala o filosofía buena y mala. Decir que algo es arte sólo es clasificarlo como tal, no valorarlo en algún sentido especial. De modo análogo a como hará Dickie en su teoría, lo que Hume hace, a decir del americano, es proporcionarnos un “método general” para descubrir los principios del gusto, que son los que constituyen “la norma”, que viene dada por los jueces ideales, una ficción heurística –una institución ideal– que Hume desarrolla en

<sup>2</sup> Entre otros lugares, en la *Transfiguración del lugar común* (Barcelona, Paidós, 2002) señala claramente que su teoría no tiene nada que ver con la teoría institucional de Dickie, aun cuando esta tenga su origen en su ensayo “The artworld”.

<sup>3</sup> Arthur C. Danto, “The artworld”, en *The Journal of Philosophy* 61, n. 19 (1964) 571-584.

<sup>4</sup> Cf. David Hume, “La norma del gusto”, en *Ensayos morales y literarios*, Madrid, Tecnos, 2008.

<sup>5</sup> George Dickie, *El siglo del gusto*, Madrid, Visor, 2003, publicada originalmente en 1996, después de sus desarrollos de la teoría institucional.

esta obra y que le sirve para postular un gusto normativo que, al fin y al cabo, va a ser un cierto gusto institucional<sup>6</sup>.

La propuesta de Hume consiste en catalogar y describir los defectos que nos impiden recibir placer en obras apropiadas por naturaleza para placernos. Su catálogo de defectos incluye cinco cosas: falta de “delicadeza” (capacidad de percibir cada una de las propiedades estéticas relevantes de las obras perceptibles por los sentidos, particularmente las difícilmente detectables porque están ensombrecidas por otras propiedades o presentes sólo en pequeño grado), falta de “buen sentido” (capacidad de percibir cada una de las propiedades perceptibles por la razón, tales como la “relación mutua y la correspondencia” de las partes de una obra, o lo apropiado de una obra para lograr el fin particular para el cual fue designada), error en la “práctica” (método para adquirir delicadeza y buen sentido), error al establecer comparaciones (que permite asignar el peso comparativo a cada placer ocasionado por la percepción de cada propiedad), y prejuicios (permitir que los placeres o displaceres surjan de factores extraños, como predisposiciones hacia o contra la persona o la cultura del artista que distorsionen la propia respuesta a la obra).

En suma, las personas libres de estos cinco defectos son personas cuya respuesta afectiva a las obras de arte surge de las percepciones de sólo y de todas las propiedades estéticamente relevantes de las obras propiamente sopesadas, es decir, cuya respuesta afectiva a las obras de arte surge de la percepción ideal de estas obras. Son lo que Hume llama los “jueces verdaderos” y concluye que “el veredicto común de tales, se encuentren donde se encuentren, es el criterio verdadero del gusto y la belleza”. Tenemos aquí, pues, una “protoinstitucionalización” del gusto y la belleza. Los modelos artísticos quedan consagrados por el reconocimiento institucional, pero los jueces verdaderos se miden sobre el trasfondo de estos modelos, lo cual introduce un cierto elemento de circularidad que va a estar presente en la segunda teoría institucional de Dickie (incluso en el mismo título de la obra en la que la enuncia: *El círculo del arte*). En Hume es imprescindible la apelación a los modelos, a una suerte de canon o de comunidad artística, un cierto “mundo del arte” que congregue a diversas obras de arte y que se convierte, así, en referente para elaborar una norma del gusto. No tendría sentido comparar una obra de arte con algo que no se considerase obra de arte, al menos para evaluar su belleza artística. La delicadeza se acrecienta con la *práctica*, ya que “la misma habilidad y destreza que da la práctica para la elaboración de una creación artística se adquiere por idénticos medios para juzgarla”<sup>7</sup>, es decir, los procesos de constitución práctica de un artista (que conducen a una depuración de la delicadeza de gusto) coinciden con los que habilitan a un juez para convertirse en tal, es decir, es necesario apelar a modelos. Junto a la delicadeza y la práctica, es necesario hacer frecuentes *comparaciones* entre los distintos tipos y niveles de excelencia y valorar su proporcionalidad, para no dejarse seducir por las obras de arte inferiores. Es necesario prestar atención a las creaciones de diferentes edades y naciones. Hume hace así una apelación a una suerte de canon o de comunidad artística, un cierto “mundo del arte” que congregue diversas obras de arte y que, de este modo, se convierte en referente para elaborar una norma del gusto. Sin un mundo del arte no cabe hacer comparaciones, pues no habría trasfondo artístico con el que llevarlas a cabo. Adelanta así el escocés una idea decisiva en las reflexiones estéticas del siglo XX, también presente en la teoría institucional, al postular que es necesario apelar siempre a una determinada práctica y seguramente a unos modelos que guían esa práctica. Este es un elemento clave que

<sup>6</sup> Sobre las tesis defendidas por Hume y los problemas insolubles que arrastra, véase mi “Qué hay de malo en ‘no nos gusta’?”, en *Estudios Filosóficos* 61, n. 178 (2012) 527-544.

<sup>7</sup> David Hume, “La norma del gusto”, p. 257.

viene a completar esa carencia de racionalidad del gusto, a saber, sus aspiraciones normativas: el gusto (“no nos gusta”), no sólo describe, sino que prescribe (“no nos debería gustar” si no se adecua a los modelos).

## 2. La teoría institucional

Suele considerarse que la teoría institucional ocupa una suerte de espacio intermedio entre las aproximaciones sociológicas al arte y las estrictamente filosóficas. Dickie tiene claro que la teoría institucional es, antes que nada, una teoría ontológica del arte, una teoría que nos dice qué es el arte: “nunca he concebido la teoría institucional o cualquier otra teoría del arte como un medio para identificar obras de arte. Antes bien, siempre he pensado las teorías del arte como una explicación de por qué una obra de arte *es* arte. Para decirlo con grandes palabras filosóficas, siempre he pensado que la teoría institucional y todas las otras teorías del arte tienen una función ontológica más bien que epistemológica”<sup>8</sup>. Ahora bien, la aproximación dickieana tiene un elemento que la separa de las demás aproximaciones, algo que ha captado bien Stephen Davies en su clasificación de las definiciones de arte en dos tipos: las procedimentalistas y las funcionalistas. Para Davies “el funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. En contraste, el procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos”<sup>9</sup>. La teoría de Dickie es claramente una teoría procedimental que subraya el elemento descriptivo o clasificatorio y no tanto el evaluativo del concepto de arte. Lo que prima en estas aproximaciones es subrayar que algo es una obra de arte si y sólo si es constituido de acuerdo con el proceso o fórmula adecuados, y en esto se apartan de las consideraciones contemporáneas que sostienen que es imposible establecer condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte. Ciertamente, esas condiciones vendrán dadas ahora por el procedimiento, pero eso la acerca de nuevo a la teorización tradicional acerca del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes.

Para Dickie, las obras de arte son tales por la posición que ocupan en un contexto institucional, lo cual es una variación de la idea antes señalada de Danto, quien había entendido su “mundo del arte” en términos más de una teoría que “transfigura” objetos cotidianos en obras de arte y los ubica en esa historia. Para Dickie, la teoría no busca ya esencias, al modo platónico, mediante un análisis dialéctico que acabaría por arrojar la intensión –las condiciones necesarias y suficientes– de los conceptos que aplicamos a las cosas y que, en su opinión, deja en segundo lugar la investigación empírica. El platonismo que, según Dickie, sigue presente en la especulación filosófica y estética contemporánea, tiene que ver fundamentalmente con la búsqueda de esencias de las cosas e intensiones de las palabras<sup>10</sup> y constituye una aproximación “top-down”. Las formas o esencias funcionan en el mismo como intensiones dadas y completas que determinan la extensión, el grupo de cosas, cuyos miembros son meras apariencias.

Contemporáneamente, además, hay otra aproximación –“bottom-up”– cuyos proponentes defienden que la propiedad esencial de los miembros de una extensión dada constituye su naturaleza, es decir, es lo que identifica esta clase de cosa en todos los mundos posibles en los que existe esa clase de cosa. La clave de esta aproximación

<sup>8</sup>George Dickie, “Art: Function or Procedure –Nature or Culture?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997) 24.

<sup>9</sup>Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991, p. 1.

<sup>10</sup>George Dickie, “Defining Art: Intension and Extension”, en Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden-Oxford, Blackwell, 2004, p. 46.

consiste en encontrar las esencias de las clases naturales. Y hay filósofos del arte que tratan de aplicar esto a la filosofía del arte, como James Carney, que considera hay que quienes creen que existe un conjunto paradigmático de objetos a los que se denomina “arte” en virtud de que comparten una propiedad universal  $p$ , que es una “naturaleza”, del mismo modo que todas las piezas de oro comparten la naturaleza de tener el número atómico 79. Así, si algo tiene esa propiedad  $p$ , puede considerarse que es una obra de arte. En general, Dickie cree que todas las teorías tradicionales son de este tipo, incluidas teorías como la del “aboutness” de Danto o la caracterización estética de Beardsley, y cada una de las distintas teorías del arte, en la medida en que apela a distintas propiedades, habría creado distintas extensiones. Pero es más que discutible, como señala Dickie siguiendo a Peter Kivy, que podemos aceptar una teoría del arte como aceptamos una explicación científica de la estructura interna de una clase natural. Dickie cree que, al igual que hacen los antropólogos, hemos de aproximarnos al arte extensionalmente y no intensionalmente, porque lo que sea el arte depende de ciertos desarrollos culturales que no son fácilmente perceptibles. Para determinar la extensión del concepto de arte habrá que acudir a la antropología cultural, es decir, al estudio de la cultura. Por eso, su teoría institucional, según él la entiende, es una teoría cultural. Y el hecho de que el arte sea una noción cultural introduce un elemento de arbitrariedad que es inevitable y que también han señalado otros filósofos en el ámbito anglosajón, como Noël Carroll o Joseph Margolis. Es necesario conocer las prácticas que subyacen a ciertas palabras, pero es necesario comenzar, por así decir, por una cierta extensión básica que constituiría el concepto de obra de arte. Dickie afirma: “creo que prácticamente todos los filósofos del arte, presentes y pasados, están y siempre han estado de acuerdo en que los poemas, las pinturas, las obras de teatro, las sonatas, los sonetos, las esculturas y objetos familiares tales son obras de arte y que esta es la extensión sobre la que teorizan y han teorizado siempre tratando de establecer la intensión que les encaje”<sup>11</sup>. En este mismo modo de entender el asunto salta ya a la vista uno de los grandes problemas a los que se enfrenta la teoría tradicional a la hora de encontrar estas intensiones, que es básicamente la enorme heterogeneidad de los rasgos que exhiben estas obras. La ventaja de la teoría institucional sobre las teorías tradicionales, según Dickie, es que atiende a la estructura cultural en la que se producen y ejercen sus efectos las obras de arte. Tal estructura se especifica en una variedad de roles culturales, que son los que Dickie especifica en su segunda versión de la teoría institucional.

Esto nos introduce ya de lleno en la formulación de la teoría institucional. Hay dos versiones de misma. La primera versión fue formulada en un artículo de 1969<sup>12</sup> y en sendos libros de 1971<sup>13</sup> y 1974<sup>14</sup>. En ese primer artículo sostiene que “una obra de arte en sentido descriptivo es (1) un artefacto, (2) al cual la sociedad o algún subgrupo de una sociedad le ha conferido el estatuto de candidato para la apreciación”<sup>15</sup>. Esta definición suscitó pronto las críticas de quienes veían en esa sociedad o subgrupo de la sociedad que confieren la candidatura para la apreciación un todo orgánico, por así decir, que actuaba para conferir ese estatuto, a pesar de que expresamente Dickie había sostenido en ese artículo que ese estatuto había de ser conferido por el hecho de que una única persona (habitualmente el artista, aunque no exclusivamente) considerase ese

<sup>11</sup> Ibid., p. 57.

<sup>12</sup> Cf. George Dickie, “Defining Art”, en *American Philosophical Quarterly* 6 (1969) 253-256.

<sup>13</sup> Cf. George Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis, Prentice Hall, 1971.

<sup>14</sup> Cf. George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y., Cornell University press, 1974.

<sup>15</sup> George Dickie, “Defining Art”, p. 252.

artefacto como candidato para la apreciación. En todo caso, en esta definición se remarca el carácter descriptivo de la misma (supuestamente no evaluativo) y se introduce un elemento que Dickie nunca abandonará (aun cuando no vaya de la mano de modo necesario de la teoría institucional): la artefactualidad de la obra de arte. La idea de la apreciación, por su parte, hace referencia a experimentar las cualidades de una cosa que uno encuentra valiosa o digna de consideración, lo cual, como veremos, también suscitará las críticas de quienes creen que ha introducido subrepticamente elementos propios de una teoría estética (en el sentido de que aboga por propiedades perceptibles que distinguen una obra de arte de algo que no lo es).

En 1971, para aclarar los conceptos, Dickie reformuló su definición en los siguientes términos: “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 [*Artworld*]) le ha conferido el estatuto de candidato para la apreciación”<sup>16</sup>. Finalmente, en 1974 matiza esta definición del siguiente modo: “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 estatuto de ser candidato para la apreciación”<sup>17</sup>. En esta reformulación, Dickie señala una idea que no estaba presente en la versión anterior, a saber, que hay ciertos aspectos que posibilitan que se confiera ese estatus, tales como, por ejemplo, ser un lienzo pintado, por así decir, y no ser el reverso de un cuadro.

La fuerza de la definición recae en la idea de que el estatuto de obra de arte es algo que se confiere a ciertos objetos y no es algo que surja de las cualidades internas de los mismos, de sus propiedades estéticas o de cualquier otra cosa (aun cuando en esa última versión aparezca esa mención a esos “aspectos”): el estatuto de obra de arte es conferido a un artefacto en un proceso equivalente a una ceremonia de bautismo en la que se presenta un “candidato”, en este caso en una galería de arte o en una sala de conciertos, para ser evaluado. La obra de arte no es algo ya evaluado, sino que la clave está en la idea de candidatura.

La mayoría de los intérpretes de Dickie ha visto en esta definición una referencia a los expertos o representantes del mundo del arte, y, sin embargo, Dickie, como hemos visto, desde un primer momento y de modo repetido<sup>18</sup>, ha sostenido que cuando habla de algunas personas que conferían el estatuto, tenía en mente al artista que crea el artefacto (aun cuando este papel no esté ocupado en exclusiva o de modo necesario por él). Para Dickie, el mundo del arte no tiene una estructura clara, no tiene procedimientos codificados ni miembros claros, pero sí hay elementos nucleares en el mismo, entre ellos de modo especial los artistas, si bien hay otros. De este modo, apelando a una cierta estructura institucional, Dickie cree que se puede explicar la paradoja de los indiscernibles de Danto. La artísticidad es conferida, pero eso no significa que el arte no se pueda definir. Al contrario, puede definirse de modo procedimental.

Las críticas no se hicieron esperar: desde quienes defienden que hay cosas que no pueden siquiera ser candidatas para la apreciación (lo cual supone apelar ya a determinada propiedad, la que sea, que el objeto candidato debe tener) a quienes, como Beardsley, sostienen que no parece coherente defender que una obra de arte viene definida por una determinada práctica de conferir la candidatura para la apreciación en nombre del mundo del arte, cuando no se han especificado las reglas de la práctica que

<sup>16</sup> George Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, p. 101.

<sup>17</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic*, p. 34

<sup>18</sup> Cf. George Dickie, “A Tale of Two Artworlds”, en M. Rollins, (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge, Mass., Blackwell, 1993, p. 74.

configuran propiamente la institución capacitada para conferir esa candidatura<sup>19</sup>. Danto, en *La transfiguración del lugar común* le reprocha, desde su crítica a las teorías estéticas, que su idea de apreciación es una apreciación estética, de cualidades perceptibles de algo, con lo que en su aproximación procedimentalista se habría “colado” un elemento de las teorías estéticas tradicionales. Pero quizá la crítica más fuerte viniese de Richard Wollheim, a quien luego Dickie utiliza como ejemplo de la mala comprensión de su teoría que se acabó por imponer. Para Wollheim –según la cita que de él hace el mismo Dickie–, el arte es algo que hacen ciertos representantes del mundo del arte que actúan conjuntamente como grupo para conferir el estatuto de arte a ciertos objetos (lo que recuerda en cierto modo a los jueces humanos). Wollheim se pregunta: “¿Tiene el mundo del arte realmente representantes? De ser así, ¿cuándo, dónde y cómo nombra a sus representantes? En caso de existir tales representantes, ¿pasan revista a todos los candidatos al estatus de arte y, al tiempo que lo confieren a algunos, se lo niegan a otros? ¿Qué constancia queda de tales confianzas o negaciones?, y ¿está el estatus como tal sometido a revisión? En tal caso, ¿cada cuánto tiempo, cómo y por quién? Y por último, aunque no en importancia, ¿existe realmente eso que se llama el mundo del arte, poseedor de la coherencia de un grupo social, capaz de tener representantes, que a su vez son capaces de ejecutar actos que la sociedad no tiene más remedio que reconocer?”<sup>20</sup>. Wollheim también le reprocha a Dickie lo siguiente: o bien los miembros del mundo del arte confieren ese estatuto de obra de arte por alguna razón o razones, o bien lo hacen de un modo completamente arbitrario. Si lo hacen por alguna razón o razones, presumiblemente, si se condensasen esas razones, constituirían una teoría de lo que hace de algo una obra de arte, y esa teoría no sería ya la teoría institucional. Sería una teoría estética, expresivista o del tipo que fuese, y en este sentido, las decisiones ya no serían relevantes, ya que habría otra serie de propiedades esenciales de la obra de arte. Ahora bien, si el mundo del arte no tiene buenas razones para convertir a una cosa en lugar de otra en candidato para la apreciación, entonces no está claro por qué las obras de arte han jugado un papel tan central en nuestra cultura, a no ser por las decisiones que se toman en el mundo del arte.<sup>21</sup>

Dickie siempre ha rechazado esta crítica de Wollheim, que considera pueril, en la medida en que dibuja al mundo del arte como un cuerpo legislativo que se reúne para tomar decisiones, hace declaraciones y proclama ciertas obras como arte. Dickie siempre ha insistido en que esta no era su tesis<sup>22</sup>, aunque, ciertamente, es la que se mantiene en el imaginario popular, por así decir. Para Dickie, el mundo del arte es un trasfondo, un marco esencial para la práctica de crear y experimentar el arte, no un cuerpo legislativo o una panda de amigos que tienen el poder para decidir qué será arte, tal como lo retrata con mordaz ironía Tom Wolfe en *La palabra pintada*.

En todo caso, es fácil derivar consecuencias no deseadas de los planteamientos de Dickie, a las cuales, como mínimo, tendría que darles una respuesta o acusar a los que le interpelan, de nuevo, de haber malinterpretado sus ideas. Por ejemplo, supongamos que un artista reconocido, que es incuestionablemente miembro del mundo del arte, declarase que cualquier objeto producido en cualquier momento de la historia de la humanidad, y cada objeto producido en el futuro, es arte. Tal declaración conferiría, según la teoría de Dickie, el estatuto apropiado de candidato para la apreciación a cada

<sup>19</sup> Monroe C. Beardsley, “Is art essentially institutional?”, en Lars Aagaard-Mogensen (eds.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1976, pp. 194-209.

<sup>20</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, traducción de Bernardo Moreno, La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 1997, p. 21.

<sup>21</sup> Es importante subrayar este carácter decisionista del mundo del arte.

<sup>22</sup> G. Dickie, “An Artistic Misunderstanding”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 69-71.

uno de esos artefactos, lo que parece, cuando menos, paradójico. El único modo de salir de este absurdo sería permitir que tuviese lugar el proceso de desconferir el estatuto. Pero esto también es absurdo. Imaginemos un grupo de artistas que tienen el poder de desconferir el estatuto, que declaren que todos los objetos normalmente exhibidos en galerías de arte ya no son arte. ¿Significaría eso que el mundo del arte tendría que redeclararlas arte, empezando así una escalada bélica arte-no arte?<sup>23</sup>

Dickie se dio cuenta de que el lenguaje excesivamente formal de su primera definición, especialmente en los términos “conferir” y “actuar de parte de” o “en nombre de” daban pie a estos equívocos, de modo que abandonó esta compleja definición<sup>24</sup> y la revisó en una definición posterior, compuesta de cinco subdefiniciones, que son las nociones nucleares de la teoría institucional del arte<sup>25</sup>: primero, un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte; segundo, una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del Mundo del Arte.; tercero, un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado; cuarto, el mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte; y finalmente, un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. El “mundo del arte” es el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos, etc.

En esta segunda versión ya no hay duda de que es el artista quien crea el arte. Además, desaparece la referencia al concepto de “ser candidato para la apreciación” que tantos quebraderos de cabeza le había ocasionado a Dickie. Los tres últimos puntos desarrollan aspectos de la primera versión. La novedad –aunque Dickie considera, como hemos dicho, que asumir esta novedad es haber malinterpretado su primera definición– está en los dos primeros puntos: la concesión del estatuto de arte está ahora en manos del artista –por cuya actividad se asegura la presencia del mundo del arte–, que se propone de forma consciente crear un artefacto con el fin de presentarlo al público del mundo del arte<sup>26</sup>. Ciertamente, el mundo del arte contiene otros roles: los marchantes de galerías de arte, los directivos de museos, los críticos de arte, los teóricos del arte, los filósofos del arte, etc. Pero todos estos papeles son secundarios respecto de los papeles centrales del artista y el público del mundo del arte, que conforman el marco cultural que constituye el centro del hacer arte, lo que él llama “el grupo de presentación”, el marco mínimo para la creación del arte. En esta segunda definición se da un cambio importante respecto a la primera, en la medida en que, como señala García Leal<sup>27</sup>, el artista crea la obra dentro de un contexto institucional, estando *autorizado implícitamente* para hacerlo por el mundo del arte. La clave es que, en esta segunda versión, el artista crea obras de arte ya no *en nombre de* (como plantea la primera versión), sino dentro del marco institucional del mundo del arte, contando con la *autorización implícita* de éste. Eso sólo significa que el artista actúa según los supuestos y convenciones del mundo del arte, de los cuales también debe estar imbuido el público

<sup>23</sup> Cf. Nigel Warburton, *The Art question*, London and New York, Routledge, 2003, pp. 110-111.

<sup>24</sup> Cf. George Dickie, “The New Institutional Theory of Art”, en Alex Neill and Aaron Ridley (eds.), *The philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Boston, McGraw-Hill, 1995, pp. 213-223.

<sup>25</sup> Cf. George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 114-117.

<sup>26</sup> Esta introducción de la idea de la “intención de hacer arte” emparenta la práctica artística con las prácticas religiosas, en las que los ministros tienen la intención de “hacer lo que hace la Iglesia”, y con el problema de la *traditio*.

<sup>27</sup> Cf. José García Leal, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 49.

al que se destina, y no que el artista mismo esté provisto de un poder institucionalizado para conferir ese estatuto.

Al referirse al artista, Dickie habla de “entendimiento”. Ser artista es un modo de comportamiento que se aprende en la propia cultura, es decir, el artista sabe en qué tipo de actividad está implicado, sabe que hay un mundo del arte y que hay marcos para la presentación de las obras. Además, conoce el medio artístico en el que trabaja. Por otra parte, la definición de artista depende de la noción de obra de arte, a la cual Dickie se refiere en términos de artefacto: el estatuto de arte exige la creación de un cierto artefacto para ser presentado a un público. Ello no significa que tenga que ser de hecho presentado; bastaría con la intención –de nuevo este peligroso término– de hacerlo. Además, no todo lo que es presentado a este público –p.ej., un catálogo de una exposición– es una obra de arte, sino que la definición se aplica a los objetos primarios del mundo del arte, no a sus derivados.

La noción de obra de arte se apoya en las de público y mundo del arte. El público del mundo del arte debe tener características paralelas a las del artista, es decir, una idea general del arte y una comprensión mínima del medio de una forma de arte particular. Cuando una obra de arte se le oculta deliberadamente a este público (p.ej., porque el artista la considera carente de valor, por ejemplo), sigue habiendo la intención de crear algo para ser presentado al público, aunque exista la intención de no presentarlo de hecho, según Dickie<sup>28</sup>. Dickie alude en diferentes lugares y de diversos modos a la indispensabilidad de la presencia del público, a veces apelando a lo que podríamos incluso denominar un “público implícito”. Por lo que respecta al mundo del arte, Dickie sostiene que es una construcción cultural. Aunque nadie haya decidido que los espectáculos taurinos quedasen excluidos del mundo del arte, ha resultado ser así. Si la historia de la cultura hubiese sido otra, quizá el mundo del arte podría haberlos incluido, pero el resultado del comportamiento de la gente a lo largo de la historia ha dado lugar a esa determinada construcción. Por eso cabe decir que la primera obra de arte habría sido la que ocupó el nodo de obra de arte de la estructura del mundo del arte una vez que ésta hubo cuajado. De este modo, más allá de las teorías tradicionales, que tratan de buscar la esencia del arte en algún aspecto de la naturaleza humana, la teoría institucional se centra en la cultura humana y en su historia. La noción de arte, es pues, cultural, es decir, hacer arte no es un comportamiento genéticamente determinado, como comer. Con ello, Dickie no quiere decir que sólo un pequeño grupo de sociedades tengan el concepto de arte. Al contrario, comparte la tesis de Dennis Dutton de que probablemente todas las sociedades humanas tienen arte<sup>29</sup>.

Finalmente, la definición de mundo del arte depende de la noción de sistema del mundo del arte. Las primeras cuatro definiciones de esta última versión de la teoría institucional van descendiendo linealmente: artista viene definido en términos de la noción de obra de arte, y ésta en términos de público y mundo del arte. La definición de mundo del arte, en vez de seguir ese descenso lineal usando nociones más fundamentales, utiliza las cuatro nociones anteriores, de modo que la definición termina siendo circular. Pero esa circularidad no implica problema lógico alguno ni problema para comprender esas nociones, sino que indica que todas ellas son aprendidas en conjunto, son conceptos flexionales que se apoyan y se presuponen mutuamente. Hay muchos términos que no se pueden definir si no es en términos de otros. Tal sería el caso de arte, artista y mundo del arte. Y parece que una definición institucional del arte habrá de ser circular. Para el individuo totalmente ajeno, esta circularidad puede pecar

<sup>28</sup> George Dickie, “The Institutional Theory of Art”, p. 100.

<sup>29</sup> Cf. Denis Dutton, “Pero ellos no tienen nuestro concepto de arte”, en *El instinto del arte*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 97ss.

de falta de información, pero para el que ya está en cierta manera dentro de la práctica, esta definición sería muy clarificadora, precisamente porque el carácter cultural de esta noción la hace accesible a todos los individuos competentes en una cultura en la que existe el arte, precisamente porque somos educados en ella y aprendemos las propiedades culturales que tiene la obra de arte, según Dickie, ya en la escuela. Es la cultura la que va determinando qué es arte. Luego el círculo no tiene por qué ser vicioso.

Sin cultura, pues, no habría arte. Esta idea, compartida también por Arthur Danto, Noel Carroll, Jerrold Levinson, etc., de que no hay arte fuera de la historia del arte parece una perogrullada, pero no lo es si lo pensamos con detalle. El arte es lo que la historia del arte va haciendo, por eso el “ser arte” carece del carácter de “necesidad metafísica”. En otro mundo posible en el que no existiese la institución cultural del arte como tal, ¿puede algo llegar a ser arte? ¿Lo serían las pintoras de Altamira para sus “pintores”? Y aún más: ¿puede algo dejar de ser arte? Es una buena pregunta que quizá sea implantable en otras teorías, pero no en la institucional.

Una referencia ulterior de Dickie a su teoría institucional aparece en un capítulo titulado “Art and Value” de la obra del mismo título, donde afirma que “la versión final, o al menos mi versión más reciente, de la definición institucional de ‘obra de arte’ reza: ‘una obra de arte en el sentido clasificatorio es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte’<sup>30</sup>. La segunda versión, pues, reducida a su mínima expresión o a su esencia. La primera versión pareció a buena parte de los intérpretes que explicaba el arte por el reconocimiento oficial de las instituciones (y Dickie nunca se cansó de repetir que no era tal el sentido de la misma, pero *habent sua fata libelli*); la segunda, por la actividad del artista que ha interiorizado el mundo del arte o que forma una parte sustancial del mismo. De hecho, en esta segunda versión desaparece la idea de que alguien confiere el estatus al actuar en nombre de una institución, con lo que parece que salva la crítica de Beardsley, y desaparece el término, de sabor estético, de “apreciación”, que es sustituido por el de “presentación”, más neutral. La primera definición tiene unos perfiles claros, que desaparecen en la segunda, es más institucionalista que la segunda, que deriva, en cierto modo, hacia el intencionalismo; en la primera –aun cuando Dickie se rebele, repito–, un artefacto llega a ser una obra de arte si críticos relevantes o instituciones pertinentes la consideran candidata para ese estatuto. Arte es lo que el mundo del arte decide, mientras que en la segunda el componente institucional se debilita en favor de la consideración privilegiada de la creatividad del artista, aproximándose así a la corriente intencionalista: el artista tiene la intención de hacer lo que hace el mundo del arte.

En todo caso, la definición institucional tiene una ventaja sobre las definiciones apriorísticas, como son las gestadas en sistemas filosóficos, que pueden estar reñidas con lo que comúnmente se considera arte. En segundo lugar, la definición institucional tiene la ventaja de que puede acomodarse a un rasgo importante del mundo del arte: la transformación de objetos cotidianos en obras de arte, como el urinario de Duchamp convertido en Fuente. En ambas cosas hereda las virtudes del planteamiento de Danto. Como en éste, en la teoría institucional, un objeto cotidiano, seleccionado y no creado, puede ser una obra de arte en función del mundo del arte, que se define fundamentalmente en términos de su estructura, no de su historia o su función.

<sup>30</sup> G. Dickie, *Art and value*, Malden-Oxford, Blackwell, 2001, p. 92

### 3. El poder de la institución

La idea de una institución social que tiene el poder de conferir un estatuto no es extraña ni peculiar del arte<sup>31</sup>. La ley es un ejemplo mucho más claro. Que una acción sea un crimen viene determinado por las instituciones legales que lo declaran: crimen es lo que el sistema legal dice que es. De modo semejante, que alguien sea sacerdote resulta del hecho de que el obispo le haya conferido tal estatuto. Ahora bien, tanto la institución jurídica como la eclesiástica tienen autoridades reconocidas y establecidas. En el caso del mundo del arte, al menos tal como lo entiende Dickie, parece que no hay tales autoridades. ¿Quién confiere exactamente el estatuto de obra de arte y por qué autoridad? El hecho es que, en muchas ocasiones, distintas personas e instituciones que, de algún modo –aunque sea como agentes secundarios, en la consideración de Dickie– conforman el mundo del arte, están en desacuerdo acerca del valor y/o el estatuto de una obra, como se ve en el ejemplo de Duchamp, cuya obra fue primero rechazada por críticos reconocidos en una exposición neoyorquina, para ser posteriormente aceptada por críticos igualmente reconocidos.

Del hecho de que el mundo del arte esté “equivocado” se siguen consecuencias distintas que del hecho de que lo esté el mundo legal, lo que revela una diferencia crucial entre ambas instituciones. Aunque jueces y legisladores yerren, eso no elimina la autoridad de sus decisiones. Hasta que la ley cambie o la decisión judicial sea revertida, el estatuto de crimen y criminal permanecen, aun cuando haya un error de por medio. Eso muestra que la autoridad social no deriva de la opinión, aunque informada, sino de una función social reconocida. La cuestión es si el “mundo del arte”, tal como lo concibe Dickie tiene no tanto de la función que le atribuye, cuanto el reconocimiento social que necesitaría tener para que su teoría funcionase como funciona, por ejemplo, la *traditio* eclesiástica, en la que los roles que facultan para conferir ciertos estatutos están claramente determinados.

Ello nos lleva aún a otra posible objeción. Podemos asumir con Dickie que el mundo del arte tiene una función, pero asumir que tal función es la de otorgar un estatuto es aceptar el mundo del arte en sus términos. Puede ser verdad que artistas y críticos piensen que ellos son los que determinan qué es y qué no es arte. Pero, ¿por qué aceptar tal estimación? Eso, seguramente, cercenaría muchas posibilidades artísticas, en la medida en que lo que el mundo del arte no aceptase sería, en consecuencia, inaceptable como arte. Pero si lo entendemos en el sentido de una práctica cultural, el significado es otro, porque no puede haber arte fuera de las posibilidades que determina esa práctica o, como decíamos antes, no puede existir arte fuera de la historia del arte. En todo caso, podemos pensar que el mundo del arte, tal como lo entiende Dickie, está formado por diversas instancias que se controlan entre sí, al modo como sucede con los poderes que constituyen el sistema liberal de gobierno: legislativo, ejecutivo y judicial. En el mundo del arte, unas instancias controlan a otras, de modo que no son sólo los críticos, no sólo los artistas, ni sólo los marchantes de arte quienes dotan a una obra del estatuto de arte, sino que hay una especie de control tácito y recíproco, más bien que una autoridad individual capacitada para instituir obras de arte. Si, en efecto, el mundo del arte funciona así, puede ser una poderosa herramienta en la determinación “ontológica”, como Dickie quería, del concepto de arte<sup>32</sup>. Pero, ¿funciona así?

De entrada, la cuestión de enviar la respuesta sobre qué es el arte al sistema mismo, que en cierto modo es una consecuencia de la teoría de Dickie, acaba por

<sup>31</sup> Cf. Gordon Graham, *Philosophy of the arts*, London and New York, Routledge, 2000, 2ª ed., pp. 184-185.

<sup>32</sup> Puede verse una propuesta de armonizar la teoría institucional de Dickie con una estética dialógica en Sixto J. Castro, “Por una estética mínima”, en *Estudios Filosóficos* LII (2003) 217-230.

provocar ciertas situaciones paradójicas, en la medida en que todos los observadores deben referirse a lo que el sistema mismo define como arte; por tanto deben permitir al sistema determinar sus límites. La institucionalización del arte y su exhibición en exposiciones, bienales, galerías etc. requieren que las obras de arte se acompañen de discursos (que copien, rechacen, renueven, ironicen sobre el arte) o, en todo caso, exigen la reproducción por parte de las obras de arte de un contexto de referencia que trascienda la obra particular: el mundo del arte, que constituye el marco y la memoria en la que se presenta y se recibe una obra como arte. Este contexto de remisiones es necesario precisamente para garantizar el reconocimiento del arte como arte. De nuevo, llegamos a la cuestión de que fuera de la historia del arte (o del mundo del arte) no hay arte, pues es el marco, el trasfondo que nos permite reconocer las representaciones, los estilos, períodos, etc. El mundo del arte nos dota de instituciones en las cuales es plausible encontrar arte: museos, galerías, exposiciones, suplementos literarios en los periódicos, teatros, contactos sociales con expertos en cine, críticos, etcétera, que son lo que Erving Goffman denomina el “marco (frame)” donde se prepara la disposición para observar lo sorprendente como arte<sup>33</sup>. La función que en su época desempeñó la Academia de Bellas Artes, o al menos una función o funciones análogas, las desempeñan hoy la crítica, el mercado y las instituciones museísticas o semejantes que, al decidir, amplían la definición del arte al aumentar el corpus de realidades que constituyen el mundo del arte. No hay duda de que la institución, una vez que se encarna en instituciones particulares va marcando cauces. Por poner un ejemplo, hace unos años, una edición del *New York Magazine* –un elemento de la práctica cultural del mundo del arte– nos proporcionaba la lista de 20 artistas neoyorkinos cuyo arte cambió el arte<sup>34</sup>. Nos gusten o no, nos interesen o no, con esta indicación del *Magazine*, ya estamos orientados en el mundo del arte, es decir, nuestra elección vendrá dada por el peso de la institución artística, sea en la forma que fuere (en este caso, la opinión de una revista de prestigio). Así pues, desde un aspecto estrictamente social (no necesariamente estético), lo que hace que algo se convierta en algo es el cauce. Ése es el elemento clave. No hay que buscar nada fuera del mundo del arte para considerar arte, por ejemplo, la *performance* de Martin Creed (premio Turner de 2001, por su obra *Work No 227*, una habitación cuyas luces se encendían y apagaban de forma intermitente), organizada por la Tate Britain en 2008, titulada *Work n° 850*, que consistía en 50 corredores corriendo por sus salas, relevándose en intervalos de 30 segundos. Ni tampoco para comprender como arte la *Voice piece for soprano and wish tree*, que Yoko Ono ejecutó en el MOMA en 2010 y que, fuera del MOMA es difícil que alguien hubiese siquiera considerado como algo distinto de un ataque súbito de insania. Pero recordemos, primero, que no son las diferencias sensibles (estéticas) lo que distingue arte de no arte y que, en términos de Dickie, decir que algo es arte no equivale a decir que sea bueno. Hay mucho arte malo e incluso horrible, como demuestra el lema del MOBA (Museum of Bad Art)<sup>35</sup>: “arte demasiado malo como para ser ignorado”.

Aún así, el sistema, en cuanto autopoietico, no conoce, como bien señala Luhmann<sup>36</sup> ninguna operación última y la misma negación del sistema supone una reproducción del mismo, es parte del juego del arte, que, por ejemplo, puede tomar la forma de una provocación exagerada del público con algo que difícilmente podría ser reconocido como arte. Podemos tallar una señal en el banco de un parque con la expectativa o la esperanza de que nadie se dé cuenta de que es una obra de arte, aunque,

<sup>33</sup> Cf. Erving Goffman, *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, CIS, 2006.

<sup>34</sup> <http://www.nymag.com/arts/art/season2007/38983>

<sup>35</sup> <http://www.museumofbadart.org>

<sup>36</sup> Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005, pp. 480-487.

llegado el caso, se pueda defender efectivamente tal cosa ante un supuesto tribunal, es decir, se supone el crédito, se confía en que algo es arte y sólo en caso de conflicto se exige la actualización de tal crédito en la forma de justificación de la artísticidad (del carácter de arte) de la obra. Objetos de uso de toda clase se “declaran” obras de arte (Duchamp, Warhol), o a obras de arte que no son distinguibles sensorialmente de meras “cosas”, se les atribuyen naturalezas o significados artísticos (Danto). Es sólo cuestión de crédito que se supone avalado. Y el aval, en este caso, lo da, como bien señala Dickie, el mundo del arte, la institución artística que, como sostienen los analíticos historicistas, va preparando terrenos y abriendo posibilidades: Warhol no hubiera podido convertirse en artista en, digamos, 1900, puesto que el mundo del arte no había inaugurado ciertas posibilidades que sí estaban abiertas en 1960. Como afirma Danto, alguien que no estuviese familiarizado con la vanguardia en 1964 (es decir, que ignorase qué había venido sucediendo y conformando la historia del arte reciente) no hubiera podido ver las *Cajas* de Warhol como arte o “dicho más claramente: habría sido imposible que las cajas de Andy hubiesen sido arte antes de 1964”<sup>37</sup>.

Ahora bien, del mismo modo que la institución crea, también mantiene “artificialmente” vivos muchos productos. Los *readymades* de Duchamp funcionan una vez, como funciona una vez el *4'33''* de John Cage. Una vez desvelado el “constitutivo” de la obra, su componente semántico, queda la pregunta de –si se me permite el comentario de sabor platónico– por qué habrían de ser amadas. Ya han hecho su tarea. Ya no enamoran. Su potencia teórica sigue vigente, pero las propiedades histórico artísticas (como el haber dado origen a un movimiento), si bien son parte de las propiedades de una obra, son –en terminología escolástica, que no por serlo deja de ser adecuada– propiedades no *in esse*, sino *in fieri*, es decir, su causalidad lo es *in fieri*: una vez que el movimiento se inició, la obra de arte es perfectamente prescindible si no tiene otras propiedades estéticas, y no estrictamente histórico-artísticas, a las que merezca prestar atención. No consigo convencerme de por qué habría que ir a ver urinarios de Duchamp o *Cajas Brillo* de Warhol a una institución que las cobija en virtud de sus méritos históricos artísticos –como cobija el manuscrito de tal o cual autor, al que leemos igualmente en sus ediciones de kiosko– a no ser por que le hayamos procurado un aura secundaria de la que naturalmente carece, como señalaba Benjamin en su célebre texto a propósito de las artes mecánicamente reproducibles. Ese aura se le procura, por ejemplo, considerando la fuente/urinario como la obra de arte más influyente del siglo XX, como se concluyó de una encuesta que *The Guardian Weekly* llevó a cabo en 2004 entre artistas, comisarios, críticos, etc. Pero también el mercado contribuye a generar este aura mediante el precio, el dinero que se ha pagado por una obra, que pasa a formar parte de esas propiedades histórico-artísticas de una obra, que no son visibles pero reconfiguran el mundo del arte. Es fácil multiplicar los ejemplos casi hasta el infinito, pero no es el objeto de este escrito. Sólo un par de ellos extraídos de la prensa. *Circuito cerrado*, del artista cubano Wilfredo Prieto, se expuso en Arco en 2008 (adquirible por 15.000€). Se trata de un alargador enchufado a sí mismo. La galerista que lo presentaba se quejaba en una entrevista de que se había pasado la feria explicando por qué no se trataba de un timo. Y su respuesta fue que: “lo importante no es el objeto, sino la idea que hay detrás: es un cable que se enchufa a sí mismo, lo que anula el concepto”. Lo que se adquiere con esos 15.000 euros es el derecho a reproducir ese gesto y a llamarlo un wilfredo prieto, relataba en una entrevista publicada en *El País* (18/02/2008). “Se dirige a compradores sofisticados, que han superado lo figurativo, lo abstracto y han llegado a lo conceptual”, nos dice la galerista, sin que sepamos muy

<sup>37</sup> Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, p. 61.

bien qué significa ser un comprador sofisticado. En la misma feria se expuso una obra de Dora García, *El cuaderno de notas* (Archivo de performances desde 2002), que consiste en una mesa de pino con unas instrucciones impresas en su superficie y una pila de cuadernos: cualquiera puede sentarse a escribir lo que quiera, sobre lo que quiera y durante el tiempo que quiera. La pieza cuesta 18.000€ La galerista que lo vende afirma: "al comprar esta obra se adquiere el compromiso de que la gente siga escribiendo en los cuadernos. Las instrucciones son parte de la obra". Simplemente el mercado se ha ampliado vendiendo prestigio social. Un breve recuerdo para Cicerón: "*Quae est ista laus quae possit e macello peti?*" (¿qué mérito tiene una alabanza que se puede adquirir en el mercado?). Parece, pues, que la clave del valor, en muchas ocasiones, radica en la profundidad teórica que sepamos adjudicar a una obra, tal como reflexionaba Montaigne ya hace algunos siglos: "Así se ha concedido valor a cosas vacías, se ha dado brillo a muchos escritos cargándolos con toda la materia que se ha querido: pues una misma cosa está sujeta a miles y miles de reflexiones y consideraciones tantas como nos plazca"<sup>38</sup>. Algo así logró el artista Simon Pope (representante de Gales en la Bienal de Venecia de 2003) con su galería vacía, en Cardiff, en 2006, cuyo objetivo era "animar a la gente a caminar por las salas vacías y discutir los recuerdos de otras galerías". Obviamente, un perfecto ejemplo de lo que Montaigne retrataba. También el francés era consciente de esa tendencia a conceder valor a la extravagancia: "existen sutilezas frívolas y vanas por medio de las cuales los hombres buscan a veces renombre; como los poetas que hacen obras enteras de versos que empiezan por una misma letra; (...) extraordinaria prueba de la debilidad de nuestro juicio es el que se valoren las cosas por su rareza o su novedad, o incluso por su dificultad, aunque no les acompañe la bondad y utilidad"<sup>39</sup>. Así pues, adelantándose en siglos a Thorstein Veblen y a los teóricos de los bienes posicionales, Montaigne sostenía que otro nombre de valor es el de escasez: "puesto que estas recompensas honoríficas no tiene más valor y estima que el hecho de que poca gente las posea, no hay nada mejor para aniquilarlas que concederlas con largueza. (...) Ningún hombre de bien se digna gloriarse de lo que tiene en común con muchos; y hoy, los que menos han merecido esa recompensa fingen desdeñarla"<sup>40</sup>.

¿Vale, pues, un Pollock cien millones de dólares? Sí, si alguien está dispuesto a pagarlos. Cada poco, la prensa nos sorprende con la subasta de la obra más cara de la historia, que suele ser una obra contemporánea. Si echamos un vistazo a cualquiera de las páginas web de las empresas que se dedican a la tasación de obras y a establecer el ranking mercantil de los artistas, comprobamos que entre los diez artistas más cotizados al menos nueve son contemporáneos. Ahora bien, la crisis de este principio de siglo va obrando también una reconfiguración de valores, convirtiendo en los más "seguros" a Renoir, Monet, Giacometti, Calder, Jaspers Johns, Basquiat y, al menos hace un par de años, en valores en vía descendente, a van Dongen, Bonnard, Munch, Hirst y Richard Prince<sup>41</sup>. Por supuesto que el arte es también un valor-refugio para las inversiones financieras y el hecho de que países económicamente emergentes (China, India, México, Brasil, Corea del Sur, etc.) y los suficientemente ricos pero que hasta ahora no habían mostrado demasiado interés por el arte (Dubai, Arabia, etc.) muestren interés por el arte obligan a fijar criterios en función de diversas circunstancias (intervención mayor o menor del autor en la obra, rareza de la misma, etc.) para fijar un precio (pues es inevitable valorar y poner precio a la obra cuando, por ejemplo, hay que asegurarla).

<sup>38</sup> Montaigne, Ensayos, II, 12.

<sup>39</sup> Ibid., I, LIV.

<sup>40</sup> Ibid., II, VII.

<sup>41</sup> "Art's New Winners and Losers", en *Wall Street Journal*, 14/05/2010.

Por otra parte, no cabe duda de que “arte contemporáneo” es una marca, una marca comercial que da dinero y que está muy influida por el lenguaje del mercado, como se constata en las bienales, ferias de arte contemporáneo y demás eventos artísticos, que de lejos recuerdan a los Salones dieciochescos, pero hipertrofiando el aspecto mercantil y, en cierto modo, anulando el juicio crítico (el juicio de gusto ya no se invoca). Warhol fue bien claro a este respecto. Tras haber recorrido diversos estadios en su carrera como artista, en *Mi filosofía de A a B y de B a A*, afirmó: “el arte del negocio es el paso que viene después del Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista del negocio. Ser bueno en los negocios es la clase más fascinante de arte (...) Hacer dinero es arte y trabajar es arte, y un buen negocio es el mejor arte”<sup>42</sup>. Como “marca” que es, el arte contemporáneo tiene su “valor de marca”, es decir, el sobreprecio que se está dispuesto a pagar frente a un genérico, algo análogo a cuando uno compra una marca bien publicitada y con su aura de calidad frente a la marca blanca del supermercado. En el arte contemporáneo, el principal componente del valor añadido procede de las casas de subastas de marca, Christie’s y Sotheby’s, que otorgan a los postores con un poder adquisitivo enorme unas connotaciones de estatus, calidad y celebridad<sup>43</sup>. Lo mismo hacen Moma, Guggenheim o Tate: las obras que exhiben incrementan sus precios y de manera semejante operan ciertos marchantes de arte contemporáneo, algunos coleccionistas y artistas. Lo que impulsa a los compradores a adquirir una marca es lo mismo que les impulsa a comprar otros bienes de consumo de lujo. Don Thompson señala que “aunque usted sea moderadamente rico, no hay prácticamente nada que pueda comprar por un millón de libras esterlinas que genere tanto estatus y reconocimiento como una obra de arte contemporáneo de marca”<sup>44</sup>. Hay obras cuya posesión identifica a quien las posee como importante y señala su poder y su estatus.

Esta “marca” da a los clientes la seguridad de que no hay que cuestionar la obra de arte ni su precio. Christian Saehrendt y Oteen Kilt afirman que “el arte es un bien de lujo sin un valor directo de uso. La mercancía en el mercado del arte pasa por encima de lo monetario y aterriza en valores intelectuales y culturales. Por eso muchos de los actores del mundo del arte hablan de ‘cultura’ cuando se quieren referir a ‘dinero’ y reaccionan indignados cuando se habla de precios, honorarios y réditos”<sup>45</sup>. La razón última de esto, como de muchísimas de las otras cosas que acontecen en el mundo del arte –y en la teoría del arte–, es la transposición de lo cultural a lo religioso: la extraordinaria significación de las artes en la era moderna y en el mundo contemporáneo, donde, de hecho, son una forma más de mercancía, procede de que proporcionan una suerte de trascendencia en un mundo desencantado desde el punto de vista religioso, al menos en su aspecto institucional<sup>46</sup>.

Don Thompson explica el proceso de adquisición de valor por el arte contemporáneo. Lo determinan en primer lugar por los principales marchantes, después las casas de subasta de marca, un poco los conservadores de museos que albergan exposiciones especiales, muy poco los críticos de arte y prácticamente nada los

<sup>42</sup> Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 2001.

<sup>43</sup> En 2007 Christie’s y Sotheby’s movieron 5.600 millones de euros en arte moderno y contemporáneo. Según un estudio realizado por la European Fine Art Foundation (TEFAF), en 2006, las ventas de arte moderno y contemporáneo alcanzaron los 18.500 millones de euros en el ámbito privado y según una proyección hecha por Barron’s, en 2007 esas ventas habrían movido 19.300 millones. Cf. *El País*, 16-05-2008.

<sup>44</sup> Don Thompson, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 24ss.

<sup>45</sup> Christian Saehrendt y Oteen Kilt, *Yo también sabría hacerlo. Entender el arte moderno. Anécdotas y curiosidades*, Barcelona, Robinbook, 2009 p. 63.

<sup>46</sup> Véase mi “¿Para qué el arte en tiempos de miseria? Arte y religión”, en *Angelicum* 81 (2004) 153-168.

compradores. Los elevados precios son creados por los marchantes de marca que promocionan a artistas determinados, por unos pocos artistas que logran promocionarse a sí mismos y por el brillante marketing desplegado por las casas de subastas de marca. En realidad, el marchante de arte vende status social. En Europa hay muchas obras de arte y poco dinero. En América (ahora Rusia, China, los países árabes...) hay mucho dinero y pocas obras de arte. Las obras de arte tradicionales (pre-contemporáneas) cuelgan en museos consagrados o, en caso de que aún no lo estén, son ansiadas por la enorme cantidad de museos que se han abierto en las ciudades en los últimos años (para prestigiar la ciudad, al donante, etc.). Nunca más saldrán al mercado. Por eso, los pocos casos de obras que aparecen alcanzan precios astronómicos. Lo mismo sucede con el aumento de colecciones privadas (los nuevos ricos) que probablemente acabarán en museos, con lo que la calidad de las obras que van quedando disponibles va declinando. Una posibilidad es rehabilitar movimientos artísticos históricos, como sucede contemporáneamente con el prerrafaelismo, pero eso tiene un límite "natural". La otra es crear obras que proporcionen status. Ahí es donde entra el marchante, que ofrece la posibilidad a los artistas de asociarse a otros artistas de marca y de tener acceso a los coleccionistas.

Por debajo de los marchantes de marca están los marchantes establecidos. Por debajo de éstos están las galerías de las calles principales, que representan a los artistas no aceptados por las galerías establecidas o que aún no están preparados para acceder a éstas; y la cooperativa de artistas, en la que los artistas comparten el espacio de exposición y los costes. Al final están las galerías de vanidades, en las que los artistas pagan unos honorarios por realizar la exposición de sus obras. Las galerías de las calles principales, las cooperativas de artistas y las galerías de vanidades no atraen a la crítica y venden poco, y lo que venden tendrá un escaso valor de reventa. Y todo eso influye en el número de artistas superestrella. Don Thompson da una cifra: de 80.000 artistas entre Londres y Nueva York, hay 75 superestrellas (ingresos de 7 cifras), unos 300 artistas con ingresos de 6 cifras. Debajo, unos 5000 representados en alguna galería establecida, que complementan sus ingresos por medio de la enseñanza, la escritura o una pareja que los apoya. El resto sobrevive<sup>47</sup>.

Todo esto está generado por un complejo institucional artístico en el que los cuadros se describen en términos de la mística del artista, de quién es el mayor coleccionista de la obra y de los precios recientes alcanzados por el artista en subasta, de manera que, al igual que en cualquier otro ámbito de la industria cultural, la publicidad y la promoción del producto refuerzan la marca del artista. Cuando el coleccionista Saatchi compra, otros coleccionistas le siguen, y los precios suben como la espuma. Saatchi (y otros coleccionistas o marchantes de primera línea) actúa como indicador o como señal, del mismo modo que las agencias de "rating" indican el estado de la deuda de un país. En un mercado en el que la información es escasa y no siempre fidedigna, la regla básica es que el nivel de los precios indica la reputación del artista y el estatus del marchante y del comprador previsto. Un tornillo en una pared, un trozo de fieltro en el suelo, fuera de un contexto artístico institucional, no es considerado arte por nadie. Pero si está en una galería o es subastado en Sotheby's, especialmente si su precio es astronómico, *tiene que ser arte*. Además, el mercado del arte tiene una cierta característica que dificulta la especulación: en comparación con las acciones bursátiles, las obras de arte se comercializan en muy raras ocasiones y puede llegar a ocurrir que

<sup>47</sup> Rousseau deja entrever, con un comentario, que la situación de su época era semejante a la nuestra: "la mayor parte de la producción de nuestra época pasará con ella y la posteridad creará que se hicieron poquísimos libros en un siglo en que se hacen tantos. J. J. Rousseau, *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos, 2009, 2ª ed., p. 129.

una obra vendida no vuelva a ser ofrecida hasta pasados decenios. Cuando un artista está de moda, el concepto económico de oferta y demanda no se aplica como en otros casos. Si el artista es capaz de crear suficientes obras para exponer simultáneamente en diversas galerías y ferias de arte, cuanto mayor sea su difusión más altos serán los precios. Cada exposición, feria y crítica genera más comentarios y oportunidades. La tranquilidad que da la marca del marchante queda reforzada por el comportamiento de la multitud<sup>48</sup>.

Junto a los marchantes y coleccionistas estrella están las casas de subastas de marca, Christie's y Sotheby's, que conforman un duopolio (como Coca Cola y Pepsi), cuyos especialistas son economistas y cuyas subastas (sobre todo las exclusivas subastas nocturnas) son, ante todo, un indicador de distinción social. En estas subastas lo estético no es el primer criterio, sino fundamentalmente la adquisición de bienes posicionales, que aumentan cuanto más larga es la puja. Al lado de las casas de subastas están las ferias de arte. Maastrich, las dos ferias de Basilea y Frieze son las ferias obligadas. Los marchantes superestrella acuden porque las mejores ferias atraen a los coleccionistas, más importantes. Los coleccionistas las visitan porque los marchantes estrella exhiben sus obras. Es lo que los economistas denominan un círculo virtuoso o efecto de red: conduce a un oligopolio que se autoperpetúa entre unas pocas ferias exclusivas. Todo esto, en términos pecuniarios, forma parte del valor de una obra de arte: la cantidad de personas que visita una feria, los rótulos de "vendido" mitigan la incertidumbre del coleccionista y del postor y son indicadores que le inclinan a arriesgar. Thompson aclara que "cuando cae el martillo de subastas, los precios pasan a estar al mismo nivel que el valor y esto queda escrito en la historia del arte (...). Es más fácil apreciar el arte cuando lo que se necesita no es un conocimiento de la historia del arte, sino recordar un artículo reciente sobre los astronómicos precios de las subastas"<sup>49</sup>. La cuestión del *mercado del arte* es, primeramente una cuestión de *mercado* y sólo en segundo lugar, una cuestión de *arte*. En el mercado del arte, algunas personas desean poseer un objeto de utilidad marginal en vez del dinero que pueden utilizar para conseguir cualquier cosa.

En el mercado primario del arte, el precio crea valor (y satisfacción del comprador), en lugar de reflejarlo. Es lo que los economistas denomina el efecto Veblen: la satisfacción que obtiene el comprador procede del arte, pero también del precio de la lista o del llamativo precio pagado por ella. Si el precio real refleja un descuento, la satisfacción es mayor, porque los demás suponen que el comprador pagó el precio más alto de la lista. El mismo principio rige para un diseñador de bolsos o un anillo de diamantes. Cuanto más elevado es el precio percibido, más valioso se considera el objeto y mayor es la satisfacción del comprador. Cuando un artista es ya más conocido, el precio de su obra se basa en su reputación y en su historia y eso entra a formar parte del valor artístico de la obra. Pero el mercado, respecto a la predicción de la importancia de la obra de un artista, actúa como factor de pronóstico mucho más fiable que la crítica.

También los museos se constituyen en marcas, con sus franquicias, que exhiben obras de marca de artistas de marca. La procedencia o el interés del museo se convierten

<sup>48</sup> Este poder de la institución lo manifiesta el ejemplo de la exposición "Sensation", organizada por Saatchi, en la que el ejemplo más extremo del shock-arte fue *Myra*, retrato de la asesina en serie de niños Myra Hindley, realizado por Marcus Harvey, copia de una ficha policial, que se creó reproduciendo imágenes cubiertas de pintura de manos de niños sobre el lienzo. Al inaugurar la exposición, los parientes de la víctimas protestaron y pidieron a la gente que se fuera; algunas personas lanzaron huevos al cuadro, que tuvo que ser retirado para limpiarlo. Se colocaron guardias. Se hizo tan popular que se decía que los taxista londinenses sólo necesitaban que les dijese "lléveme a la exposición de arte" para saber a dónde ir.

<sup>49</sup> Don Thompson, op.cit., p. 216.

en un elemento que incrementa el valor de la obra. Así, el proceso por el que un artista se convierte en artista de moda más o menos es este: ha sido aceptado por un marchante establecido, ha expuesto con él y ha cambiado su representación a un marchante superestrella. La obra del artista ha sido comercializada de forma inteligente, colocada en colecciones y con museos de arte de marca. La obra ha aparecido en subastas nocturnas de Christie's o Sotheby's. Que una obra llegue a valer millones tiene más que ver con la marca del artista, el marchante o la casa de subastas y con el ego del coleccionista que con el "arte" de la misma. De este modo, lo que define a un artista de moda es este proceso, y no el juicio estético y un cierto reconocimiento de la crítica. Un hecho que lo ilustra en cierta medida aconteció en 1997, cuando el artista ruso Aleksandr Brener pintó en el Stedelijk Museum de Amsterdam un signo verde de dólar con un spray en el lienzo blanco del cuadro de Malevich "Suprematism". Al ser arrestado, explicó que era un acto político para protestar por el papel del dinero en el mundo del arte. La cobertura mediática se centró en el valor de 6 millones de euros del cuadro, lo que según Brener demostraba su argumento.

Así pues, para elevar a un artista al rango de estrella, éste debe estar presente con sus obras en las colecciones y darse a conocer en los círculos internos. Entonces se crean coaliciones temporales de coleccionistas, galeristas, directores de museos, que sacan provecho al ascenso de esa estrella. Se ofrecen sus obras en subastas, se les llama para exposiciones y bienales, reciben premios. Los medios de comunicación informan sobre ellos y se fortalece su prestigio. Sus obras cotizan al alza, así como su popularidad. De las revistas especializadas, pasan a las revistas populares y así tenemos una estrella, que incluso puede subvertir el mundo del arte, como sucedió cuando Damien Hirst se saltó a sus galeristas (Gagosian, en Nueva York y White Cube, en Londres) y subastó él mismo sus obras en Sotheby's, con lo que eliminó el mercado primario (los galeristas se quedan con un elevadísimo porcentaje de las ventas de las obras) y convirtió el secundario en primario<sup>50</sup>.

Hay, pues, un mercado artístico y el poder y la autoridad pertenece a los que tienen éxito en el mismo. Por ello, las acusaciones de inautenticidad son parte esencial de esta economía cultural, porque contribuyen a profundizar y a asentar nuestra creencia de que existe algo así como la autenticidad (en un género, en una atribución). Richard Rorty toma nota de que, en muchas ocasiones, ante la obra del artista se nos pide respetar lo que parece imposible de estimar. No sólo no sabemos si la obra que está ante nosotros es buena en su clase, sino que no podemos imaginar por qué alguien querría algo de este tipo. Cuando nos damos cuenta de que no disponemos de ningún procedimiento para juzgar, excepto preguntar a otros artistas, a críticos de arte profesionales, a veces llegamos a la sospecha paranoica de que estamos ante una estafa. ¿No hay modo de romper el círculo de mutua admiración y salir hacia algún criterio objetivo de excelencia? Obviamente, en su caso no hay posibilidad de salir del círculo del diálogo perpetuo, pero al mismo tiempo Rorty constata que no hay nadie que no esté profundamente convencido de que lo que le gusta en el arte es en realidad "objetivamente" agradable y de que cuando nos desconcierta un artista estamos tentados a decir que "eso no es lo que llamo arte"<sup>51</sup>. Lo curioso es que Rorty acaba apelando a criterios supuestamente extrasistémicos, a un gusto fuera del sistema de las artes (lo cual también puede ser a su vez problemático, es decir, que el gusto exista independientemente de una cierta codificación más o menos ideológicamente guiada).

<sup>50</sup> Sobre todo este mundo nos informa Sarah Thornton en *Siete días en el mundo del arte*, Barcelona Edhasa, 2010.

<sup>51</sup> Richard Rorty, "The Philosopher as expert", en Richard Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, pp. 398-400.

En todo caso, Rorty apela a esa sensación que muchos hemos tenido de que junto a algo valioso por las razones que fuere, se nos “cuela” algo que, al menos por esas mismas razones, carece por completo de valor y tiene que fundarlo en otro tipo de argumentación, con lo que las argumentaciones se multiplican bajo el mismo paraguas de “arte”. El peligro real de esta tendencia –que ha devenido un hecho cotidiano– es romper la relación comunicativa entre artista y espectador. Como afirma Luhmann, “si la obra de arte ya no pretende convencer como obra de arte, sino tan sólo señalarse como tal, no faltan espectadores que rechazan la indicación de considerarla arte”<sup>52</sup>,

Una película muy ilustrativa, que puede considerarse documental, *My kid could paint that* (Amir Bar-Lev, 2007), relata la historia de Marla, una supuesta niña prodigio de la pintura, que es encumbrada a la fama por el New York Times, la revista Time, la CBS, la NBC y al poco tiempo es rechazada porque hay dudas razonables de que pintase *sua sponte*, y todo parece apuntar a que, al menos era guiada por su padre (quien incluso podría haber falsificado sus obras). Una vez que se entra en el engranaje institucional, se abandona el interés por la obra como tal, y todo se centra en quién pinta la obra, es decir, en la historia de producción de la misma, las intenciones, etc. Es la institución la que encumbra, integra o expulsa. ¿En virtud de qué? Si se expusiesen esas razones, sabríamos por qué la institución puede decidir.

Obviamente, hace mucho que en este discurso hemos abandonado *stricto sensu*, la teoría institucional de Dickie, y nos hemos centrado en cuestiones de la institución que no eran las que tenía en mente el filósofo de Chicago, ni en su forma, ni en sus concreciones. Pero cabe pensar que la institución de Dickie, el mundo del arte, haya devenido algo mucho menos teórico y más pragmático y dominante de lo que él imaginaba. Véase, por ejemplo, el recientemente estrenado documental sobre Marina Abramovic *The artist is present*. Ahí vemos que ni siquiera la artista –desde el punto institucional– puede determinar cómo llevar a cabo su obra. Siempre hay alguien que está por encima de ella. Alguien que le dice: no puedes hacer así esa obra. No es cuestión de multiplicar los ejemplos de cosas estrafalarias que quizá cuelguen de las paredes de los templos del arte o caigan olvidadas en las cunetas de la historia, muchas veces sin que sepamos por qué. Da igual. Lo sean o no lo sean –y ahora vuelvo a Dickie–, que sean arte no significa que sean buenas. Significa que son arte, que las clasificamos así, sin valoración alguna. Pague quien quiera lo que quiera por lo que desee. Pero ese es un tema que seguramente a Dickie le traiga sin cuidado.

<sup>52</sup> Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005, p. 484.