

«Institución-arte» e intencionalidad artística

Francisca Pérez Carreño

Universidad de Murcia. Facultad de Filosofía
Campus Universitario de Espinardo. Edificio Luís Vives
30100 Murcia

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar cómo no es coherente adoptar una definición intencionalista del arte y al mismo tiempo ser antiintencionalista respecto al significado y el valor de la obra de arte. Estas dos posturas son las que mantiene en la actualidad G. Dickie, el creador de la Teoría Institucional del arte. La crítica principal se refiere al hecho de que no es posible dar sentido a la idea de intentar realizar una obra de arte, sin que esta intención incluya otras intenciones sobre su significado o sus efectos. En este sentido, el contexto institucional que describe Dickie sólo señala las condiciones necesarias, pero no las condiciones suficientes para la producción de una obra.

Palabras clave: intención, teoría institucional, obra de arte, Dickie.

Abstract. «Art-institution» and artistic intentionality

The purpose of these articles is to show the inconsistency of assume an intentionalist definition of art and simultaneously to be anti-intentionalist in relation to the meaning and value of the art work. Both positions are defended today by G. Dickie, who is the creator of the Institutional Theory of Art. The main criticism here is that in fact it is impossible to give a sense to the idea of trying to make an art work and that these intentions not includes other intentions about its meaning or its effect. In that sense, the institutional context described by Dickie point out the necessary conditions to produce an art work but not the sufficient ones.

Key words: intention, institutional theory, art work, Dickie.

Sumario

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------|
| I. La crítica del intencionalismo | III. Epílogo sobre Danto |
| II. La teoría institucional | |

El artista es responsable de todo lo que sucede en su obra —y no sólo en el sentido de que la ha realizado, sino en el sentido de que ha tenido la intención de realizarla. Se trata de una terrible responsabilidad; [...] Pero es mucho más terrible cuando se presume de no apreciarlo, de rehusar entender algo tan bien concebido. (S. Cavell)¹

Uno de los problemas recurrentes en el seno de la estética analítica es el del intencionalismo. Se puede decir que tras un comienzo militantemente antiintencionalista, marcado por la obra de M. Beardsley y en particular por el éxito del artículo «La falacia intencional», escrito en colaboración con Wimsatt², a partir de los años sesenta el intencionalismo fue ganando posiciones —la obra clave en este sentido es *¿Tenemos que querer decir lo que decimos?*, de Cavell—, hasta representar hoy una postura fuerte y bien representada, entre otros, por Wollheim³, Baxandall⁴ o Hirsch⁵. Posiciones ambiguas al respecto serían las de Walton⁶ o Danto⁷. En los últimos años el debate entre intencionalistas y antiintencionalistas ha resurgido con fuerza, como muestran en particular el libro de G. Iseminger, *Intention and Interpretation*⁸ y la explícita defensa de Beardsley y de su crítica a «la falacia intencional», realizada por G. Dickie y K. Wilson⁹.

Ahora bien, las posturas intencionalistas —entre sí y con las antiintencionalistas— divergen no sólo en el concepto de intención que mantienen, sino también en aquello de lo que están manteniendo que es intencional o no. Se puede ser antiintencionalista respecto a la cuestión del significado de la obra de arte, por un lado; por otro, respecto de la cuestión más general de la definición de lo artístico o sobre cuándo es o hay arte¹⁰. La toma de posición no exige unidad en los dos temas, de tal modo que es posible mantener que uno de los requisitos de lo artístico sea su carácter intencional, sin que ello implique que el significado de la obra, si lo posee, esté determinado por la inten-

1. CAVELL, S. *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 237.
2. En WIMSATT, W.K. Jr. *The Verbal Icon; Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky University Press, 1954.
3. WOLLHEIM, R. *La pintura como un arte*. Madrid: Visor, 1987.
4. BAXANDALL, M. *Modelos de Intención*. Madrid: Blume, 1989.
5. HIRSCH, E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1967.
6. WALTON, K. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
7. DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981. Cfr. También CARROLL, N. «Danto, Style and Intention», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53(3), p. 251-258.
8. ISEMINGER, G. (ed.). *Intention and Interpretation*. Temple University Press, 1992.
9. DICKIE, G.; WILSON, W.K. «The Intentional Fallacy: Defending Beardsley», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53 (3), p. 233-249.
10. El más potente antiintencionalista es en los dos ámbitos N. Goodman, que no define ni el significado (o simbolización) ni lo artístico en términos de intencionalidad. Su funcionalismo o instrumentalismo sirve en ambos terrenos. Sobre la definición de arte, cfr. «¿Cuándo es arte?», en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990 (v. o. en inglés, 1970). Sobre la simbolización en el arte, cfr. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976 (v. o. en inglés, 1968).

ción de sus productores. Tanto Beardsley como Dickie son ejemplo de este tipo de actitud, que, por otro lado, es la tradicional. Según ellos, un artista lo es en cuanto que fabrica un objeto con la intención de hacer arte, pero el significado y el valor artísticos de este objeto no dependen de la intención del autor. Es decir, la finalidad del objeto dependería de una determinada concepción de lo artístico, pero no sus características semánticas o su valor.

La intención de este artículo, por su lado, es mostrar que no se puede ser coherentemente antiintencionalista en lo que se refiere al significado y el valor e intencionalista en la definición de lo artístico. En buena medida es un regreso a la posición de Cavell después de la revuelta antiintencionalista, también, como en la mayoría de los casos, a la reflexión provocada por la práctica artística, su estatuto y su interpretación a partir de los años sesenta.

Ser intencionalista respecto al carácter de lo artístico no es algo obvio. Importantes filósofos del arte, siguiendo a Platón, han mantenido que el arte, al menos el bueno, no es producto de una acción intencional. Sin embargo, no voy a discutir este tema clásico de la tradición estética. Bastará señalar que ser intencionalista es un modo también clásico de distinguir entre productos humanos y objetos de la naturaleza. Se trata también de un modo contemporáneo de diferenciar entre objetos perceptualmente indistinguibles producidos por el hombre («artefactos», en adelante); por ejemplo, el *Erizo* de Duchamp y los botelleros que son idénticos a él. En el uso de uno de estos objetos se produciría una intencionalidad artística, que lo convertiría en arte, mientras que no la hubo en la producción de los otros. Como consecuencia de hacer de la intencionalidad un rasgo esencial de lo artístico, se elimina la posibilidad de hablar de «obra de arte» en sentido literal sobre un trabajo bien hecho o de un buen golpe de revés o de una bella puesta de sol.

Así pues, partiré de la idea compartida de que para crear arte es necesaria una intencionalidad artística. Tener la intención de producir una obra de arte no es decirse a uno mismo «voy a producir una obra de arte», sino llenar de contenido la palabra *arte*, es decir, tener una concepción, por mínima que sea, de lo artístico. En el caso de Beardsley esto significa que el artista pretende crear un objeto capaz de provocar una experiencia estética, con una finalidad estética. Esta intención puede formar parte de la realización de objetos producidos por alguien que no sea un artista en el sentido moderno del término. El maestro de obras medieval puede y es previsible que tome determinadas decisiones sobre su objeto en términos de cierta finalidad estética, por ejemplo. También al contrario, es difícil encontrar objetos cuya finalidad sea puramente estética y no política, religiosa o de otra índole. No se sigue, pues, ni la existencia de determinadas instituciones artísticas, ni la autonomía de las actividades artísticas. En el caso de Dickie, tener intencionalidad artística significa que el artista pretende crear un objeto para su exhibición en un contexto artístico, o crear un objeto siguiendo las reglas de la institución arte. Aunque los requisitos de Dickie parecen más estrictos, en realidad no lo son. Al contrario, Dickie asume el hecho de que buena parte de la práctica artística contemporánea no pretende la creación de una experiencia estética y que, por lo tanto, no es adecuado definir lo artístico en esos términos.

En este punto quizá se haga preciso hablar de aquellas obras o acciones cuya intencionalidad no es artística sino más bien antiartística y que, sin embargo, son consideradas arte, si no por su autor, sí por la literatura y el público en general. En parte tiene razón Gombrich cuando dice que el *Erizo* de Duchamp no es sino el chiste de una persona inteligente, y las intenciones de Duchamp sean, en este caso al menos, antiartísticas, más que artísticas. Según Dickie, el *Erizo* es artístico porque pertenece al mundo del arte, esto es, desde su producción pertenece al mundo del arte. Duchamp se liberó de las convenciones sobre la escultura y lo hacía con una finalidad claramente humorística y crítica de la concepción dominante sobre el arte, no contemplaba finalidad estética para su objeto, pero no abandonó el contexto, la institución arte. ¿Y qué sobre el resto de botelleros producidos desde entonces como copias idénticas de aquél? En un sentido parece extremadamente sensato decir que no se trata de arte, puesto que la intención es diferente y desde ningún punto de vista, artística. Se trata de repetir a lo sumo un gesto, pero uno que ha perdido todo su sentido. En otro sentido, *La rueda de bicicleta y taburete* que se expone en la Galería de Estocolmo es una copia del original, pero expuesto en ese lugar, ¿no permite una interpretación idéntica a la que sería adecuada al original? Ahora la respuesta ha de ser sí, puesto que se trata de un ejemplar más de un tipo. A partir de él las intenciones de Duchamp son perfectamente reconstruibles, en la medida en que lo son. Desde luego entre ellas se encontraba hacer una crítica a la concepción del objeto artístico como algo único e irrepetible.

Entre otras cosas, Duchamp ha hecho del botellero un signo; cada una de sus réplicas es un ejemplar del tipo, pero sólo cuando se utiliza en el contexto adecuado. Sucede lo mismo cuando utilizo como manta un tejido con los colores de alguna bandera: esta manta es un ejemplar de ese tipo bandera sólo cuando alguien la utiliza como tal. El botellero puede repetirse tantas veces como se quiera, igual que se edita infinidad de veces el *Quijote*. Ahora bien, el significado del *Erizo* es bastante más dependiente del contexto que la novela de Cervantes. Por eso, cada vez que se copia el botellero no se reproducen las intenciones artísticas de Duchamp. La identidad de la obra no descansa en las características físicas del objeto, ni siquiera en las del tipo (como sucedería en el *Quijote*), o sólo lo hace parcialmente. Es imposible interpretar la obra a partir del objeto, sin conocimiento del contexto en el que sucedió o en el que debería suceder. En este sentido, el *Erizo* es más irreproducible que la novela cervantina, más efímera. Como el *Quijote* de Menard, en cada sala de estar, incluso en cada sala de exposición, un botellero que es idéntico y alude al *Erizo* significa cosas diferentes y constituye, si lo hace, diferentes obras de arte.

Lo que recuperamos frente a la obra al interpretarla es su intencionalidad significativa y esto es lo que rechaza Dickie. Mientras que el artista dota de artisticidad a su producto si realiza su intención artística, para dotarlo de significado no sería suficiente la intencionalidad, tampoco necesaria. Ser intencionalista en la cuestión del significado es lo que está en juego en su defensa de Beardsley. Al menos aparentemente o tal como lo plantea el propio Dickie.

Lo que quiero analizar es si realmente es posible diferenciar entre los dos aspectos y cuáles son las consecuencias que se derivan de ello. Es decir, si se puede mantener que la intención de hacer arte explica la artisticidad de un objeto, y a la vez rechazar que comprender una obra significa identificar las intenciones del autor. En principio, comprender una obra consistiría en percibir cómo es y porqué es así. Los intencionalistas defienden que no es posible hacerlo sin apelar a la intencionalidad.

I. La crítica del intencionalismo

En opinión de Dickie, el principal valedor de la vuelta antiintencionalista, la postura intencionalista está «básicamente errada»¹¹ y la crítica de Wimsatt y Beardsley a la «falacia intencionalista», vigente. En concreto, en el artículo escrito con Wilson, Dickie defiende la formulación estrecha de la falacia, que identifica con la «tesis de la identidad» y que consiste en la identificación del significado de la obra, o lo que la obra significa por sí misma, y el significado del autor, o lo que el autor pretende expresar con la obra. Beardsley nunca habría dado argumentos convincentes en contra de la tesis de la identidad, y por ello Wilson y Dickie se disponen a hacerlo, criticando las tesis intencionalistas de Hirsch, Grice, Carroll y Walton entre otros. El modo en que se expresan es ya revelador de cuál es su noción de intención y de cómo desde su punto de vista es insensato defender el intencionalismo: «[...] según Hirsch, para saber qué significa una secuencia de palabras, es necesario saber qué quería decir su productor»¹², cuando es obvio que su intención sólo es accesible a través de sus palabras. La representación que manejan de la situación interpretativa en términos intencionalistas es una en la cual alguien posee unas intenciones que es necesario conocer previamente y por completo para interpretar su emisión, intenciones que son entidades internas privadas y que semejarían decisiones expuestas a uno mismo.

Es habitual que los antiintencionalistas hagan uso de la idea siguiente como antídoto de la situación antes expuesta: puesto que a menudo no conocemos las intenciones de los autores, incluso porque han muerto o porque pertenecen a épocas pasadas es inútil apelar a ellas para entender su obra; por otro lado, los artistas son muy poco fiables cuando explican su obra recurriendo a intenciones previas que manifiestan verbalmente. Lo que un intencionalista concede es que a menudo desconocemos la vida mental de un artista, incluso sabemos pocos datos de su biografía. Lo que no concede es que seamos incapaces de suponer de tal artista un número determinado de creencias, deseos, fantasías, que en parte compartiría con sus contemporáneos, sus paisanos, etc. y que nos permitirían entender el sentido de su obra. En último término, que seamos incapaces de concederle algunas creencias básicas, sobre el mundo, sobre el

11. DICKIE, G. *Introduction to Aesthetics. An Analytical Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 97. (La traducción de este fragmento así como de los siguientes es mía.)

12. DICKIE, G.; WILSON, W.K. op. cit., p. 236.

arte, que compartiría con el intérprete. De hecho, lo hacemos para desambiguar no ya oraciones gramaticalmente ambiguas, sino para situarnos en el modo mismo de la alocución (irónico o serio, ficticio o verídico, etc.)¹³. Ante todo, lo que no es asumible es el supuesto mismo de las críticas antiintencionalistas: que las intenciones estén completas y sean accesibles independientemente de las obras. Un intencionalista no parte de este supuesto: al contrario, «no tiene sentido suponer que podemos intuir primero todas las intenciones y creencias de una persona para después llegar a lo que significa lo que dice. Lo que hacemos es más bien afinar nuestra teoría de cada una de ellas a la luz de la otra»¹⁴.

Para Dickie y Wilson la situación es justamente la contraria de la que atribuyen a Hirsch, quien afirmarí que para interpretar una secuencia de palabras «adivinamos» cuáles son las intenciones del emisor. La sensatez se impone en la teoría de los primeros: «¿Actuamos generalmente adivinando-suponiendo cuáles son las intenciones del otro? Creemos que no. Inferimos con base en la evidencia cuáles son las intenciones del otro»¹⁵. Siendo el punto de disputa cuál sea la evidencia en cuestión, los autores aclaran: «una parte esencial de la evidencia es típicamente la comprensión de aquello que las emisiones significan»¹⁶. Es en esta frase donde se manifiesta el punto de fricción. Un intencionalista también parte de las emisiones, que son, en buena medida, su evidencia: las emisiones, pero no la comprensión de su significado, que es precisamente lo que está en juego. Para Dickie acceder a esta evidencia, comprender, parece consistir en descodificar las emisiones, aprehender el significado que convencionalmente poseen y poseen en sí mismas. Por su parte, un intencionalista insiste en que las emisiones no son evidentes en sí mismas, que comprenderlas depende en buena medida de cuestiones que no son gramaticales, como el modo de alocución, por ejemplo. Tampoco niega que existan convenciones lingüísticas, sino que sean previas al uso significativo del lenguaje. Aprendemos el lenguaje antes de saber manejar convenciones.

Dickie repite en su *Introducción a la estética* el ejemplo que con Wilson suponía crucial para la crítica de Hirsch y que ambientado en España vendría a ser como sigue: la escena discurre en un restaurante donde cenan dos amigas. El guiso que toman tiene ajo en exceso. A dice a B: «Hay ajo en tu sopa». B contesta: «Ya lo sé». A se corrige: «Quería decir que hay una mosca en tu sopa». B sentencia: «Sería lo que querías decir, pero no lo que dijiste». La situación es verosímil y la reacción de B comprensible. Pero, ¿qué es exactamente lo que muestran sobre la intención y el significado lingüístico? Dickie argumenta que la primera frase posee un significado en sí misma («hay un tipo de especia en la sopa») y que, por ello, A puede corregirse apelando a su

13. CARROLL, N. «Anglo-american Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, 51, 2, p. 245-252.

14. DAVIDSON, D. «La mente material». En *Mente, mundo y acción*. Barcelona: Crítica, p. 325.

15. DICKIE, G.; WILSON, W.K., op. cit., p. 237.

16. *Ibíd*em, p. 237.

intención, ahora bien expresada. Aunque la intención sea la misma, el significado es distinto en cada caso, por lo tanto no depende de ella. A no ha tenido éxito al comunicar su intención y aunque pretendiera decir «algo», sólo logra pronunciar «ajo» la primera vez. Según Dickie, A quería decir algo pero no lo dijo, pronunció una frase con otro significado, el que convencionalmente tenían las palabras.

Supongamos ahora que a pesar del error de A, B la entiende a la primera. Es decir, entiende que A tenía cierta creencia, sobre la presencia de una mosca en el plato de B y que quería avisarla. Un *lapsus linguae* comprensible hizo que pronunciara «ajo» por «algo». La comprensión más completa de su frase contemplaría todas esas circunstancias. Apelar a su intención es entender el comportamiento verbal del hablante. Este análisis parece adecuado a lo que es la comunicación, pero el antiintencionalista puede insistir en que entender el comportamiento del hablante no es lo mismo que entender su comportamiento verbal, y que en este caso el comportamiento global se entiende a pesar del verbal. Es decir, B habría captado la intención de A de avisarle de algo, pero no de decirle que había algo (una mosca) en su sopa.

Fuera como fuese, A emitió «ajo». Y B entendió una frase correcta en español y también verdadera. ¿Hay que suponer que existió algún tipo de intencionalidad por parte de A?, ¿una intencionalidad no realizada?, o ¿hemos de suponer que A quiso decir lo que dijo? En primer lugar, la intención reconocida de A fue querer decir: «Hay algo en tu sopa». Puede admitirse entonces que existió una intención y que no fue realizada. Aunque esta intención sea bastante sencilla, su realización tiene alguna complejidad. Además de la intención de decir «Hay algo en tu sopa», A tiene la intención de pronunciar cada una de las palabras y de emitir cada uno de los sonidos de las palabras, pero no es necesario que sea consciente de cada uno de los movimientos vocales necesarios para completar la realización de la frase que expresa su intención. A pesar de lo cual, esos movimientos forman parte de una intención, son intencionales. Por esa razón, A se hace responsable de ellos. Por eso cuando se excusa se refiere a la intención original, que guió su comportamiento: «lo que quería decir...», por eso también admite que ha pronunciado una palabra que no debía, una palabra que normalmente habría sido dicha como contribución a la realización de otra intención.

Por omisión A podría haber sido en parte causante de que B inadvertidamente se tragara la mosca. Aunque A no fue en cada momento consciente de que pronunciaba las palabras que de hecho pronunciaba, las pronunciaba intencionalmente. De hecho fue capaz de «llegar a ser consciente de ello» y hacerse por lo tanto responsable de su proferencia. «Quería decir que había una mosca en tu sopa» supone asumir que anteriormente se dijo algo que, efectivamente, no se quería decir, aunque de hecho se dijera intencionadamente.

Más aún, ¿es inconcebible una situación en la que a pesar del desconocimiento de una palabra entendemos no ya lo que el hablante intenta decirnos, sino lo que intenta decirnos mediante esa determinada emisión?. Sucede cuando utilizamos un idioma que no dominamos o cuando oímos por primera vez

una palabra con un uso desconocido o poco habitual. Sucede en la vida cotidiana y sucede en el arte. Tampoco es inhabitual que nuestras acciones, producto de intenciones, provoquen reacciones o sean interpretadas de forma diferente a como fueron pretendidas. Forma parte de nuestra capacidad de aprendizaje percibir por qué, llegar a hacernos conscientes de lo que hasta entonces nos había pasado desapercibido, aunque formaba parte ya de nuestra forma de hacer las cosas.

II. La teoría institucional

La influencia de Dickie en la teoría del arte durante las últimas décadas se ha debido al éxito de su teoría institucional, no a su posición antiintencionalista. Aunque su respuesta sobre qué es el arte sea institucionalista, lo que Dickie considera decisivo para identificarse en el territorio de la estética es su concepción sobre qué sea lo que hace valioso al arte, esto es, sobre la pregunta: «¿para qué el arte?», y la consecuente: «¿cuándo o qué es el arte bueno?». Así se ha venido situando explícitamente entre instrumentalistas como Hume, Beardsley, Goodman o Vermazen. Dickie quiere mantener la independencia de estas cuestiones, distinguir entre descripción y valoración o entre clasificación y apreciación artística. La institucionalista es una teoría del arte mientras que el instrumentalismo sería adecuado como teoría de la apreciación artística o de los valores en arte, pero no serviría para elaborar una definición de lo artístico.

Desde su primer libro, Dickie ha mantenido la necesidad de distinguir entre obras de arte sin más y buenas o malas obras de arte. Esto es, ha querido dotarse de una definición no valorativa de obra de arte. La razón es clara: «la clase de las obras de arte contiene también muchas obras mediocres, y muchas malas, y esa es la razón por la que deseo distinguir entre ser arte y ser buen arte. Es preciso que tengamos un modo de hablar sobre arte mediocre y malo»¹⁷. Por señalar una posición contraria, cuando Wollheim escribe *La pintura como un arte* parte del supuesto de que pintar un cuadro no significa inmediatamente crear arte, sino que sólo cuando una intencionalidad ciertamente más compleja es causalmente eficaz, la de un artista, se trata de arte. Según Dickie, por el contrario, hacer un objeto reconocible como pintura es hacer arte, esto es, ocuparse en una de las actividades que componen el mundo del arte, concretamente uno de sus subsistemas: la pintura. Pues bien, mientras que una obra de arte lo sería básicamente por la intencionalidad que ha guiado su producción, una buena obra de arte lo sería con independencia de las intenciones de su autor. Lo sería, dicho vagamente, si funcionara; si poseyera algunas de las propiedades que se valoran en las obras de arte. En eso consiste el instrumentalismo estético.

17. DICKIE, G. «Wollheim's Dilemma». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38, 2, 1998, p. 134.

Según la opinión de Dickie, el intencionalismo es innecesario e insuficiente para las dos tareas principales de la crítica artística, a saber: «ayudarnos a entender el arte y a distinguir el arte bueno del malo»¹⁸. Un tercer factor se añade pues al de la definición y la interpretación, el de la apreciación artística. Respecto a la interpretación, como hemos visto, para Dickie, aun cuando entender una obra de arte implique comprender su significado —lo cual no siempre es el caso—, el reconocimiento de las intenciones del artista no es un requisito. De tal modo que interpretar una obra, en sentido estricto, como aprehensión de su significado, y en sentido amplio, como comprensión de su lugar en el mundo, no consiste en explicarla como producto de una intención, sino básicamente en relación con convenciones o marcos conceptuales. De la misma manera, la apreciación de las obras de arte tampoco podría hacerse en términos intencionales, que él caracteriza como la valoración de la adecuación de la forma de la obra a los fines pretendidos¹⁹.

Al mismo tiempo que rechaza el intencionalismo interpretativo y evaluativo, y paradójicamente, la teoría institucional sí mantiene que la intencionalidad es una condición necesaria para la realización de la obra de arte. De tal manera que un poeta tiene necesariamente la intención de escribir un poema, cuando lo hace, aunque el significado del poema sea algo independiente de sus intenciones. Ahora bien, ¿cuál es, entonces, el contenido de aquella intención?, ¿qué significa tener la intención de escribir un poema? Para empezar, asumiremos que tener la intención de escribir un poema es algo ciertamente mucho más complejo que desear escribir un poema. Desear escribir un poema es sólo una parte de lo que es tener la intención de escribir un poema. Un deseo precede a la acción, una intención, no necesariamente. Antes de comenzar a escribir quizá se conozca también el tema del poema, pongamos, el amor, y la forma, digamos, un soneto. Pero tener la intención de escribir un soneto no es como tener la intención de decir: «hay una mosca en la sopa». Difícilmente puede mantenerse que la intención está completamente formada antes de que termine la acción de escribirlo.

Pues bien, según Dickie un poema existe sólo gracias a una intencionalidad artística que es distinta de la intencionalidad significativa. Es además distinta de la realización de cualquier propósito identificable con la artisticidad del proyecto. Recordemos la posición defendida por Beardsley²⁰, cuya influencia en Dickie es detectable en más de un aspecto. Para Beardsley, un texto es literario cuando su creación responde a ciertos propósitos. Según su teoría, cuando

18. DICKIE, G. *Introduction to Aesthetics...*, op. cit., p. 105.

19. La razón fundamental es que la intención puede ser demasiado simple o poco interesante, por lo que su correcta expresión no dejaría de serlo y tendría por tanto escaso valor estético.

20. «Para distinguir entre arte y no arte en el caso particular de la literatura (es decir, entre obras de arte y otros textos), hemos de apelar en algún momento a una intención artística» (BEARDSLEY, «The philosophy of literature» en DICKIE, ROBIN, SCALFANI, *Aesthetics. A Critical Anthology*. Nueva York: St. Martin's Press, 1989, p. 428).

un escritor tiene la intención de escribir un texto literario, tiene la intención de producir un texto que satisfaga «un interés estético»²¹. Es decir, la compleja intencionalidad presente en la escritura de un texto es literaria si se persigue ese interés. La noción de interés estético de Beardsley es heredera del desinterés estético kantiano y como ella se refiere a la cualidad formal de una obra, independientemente de su valor teórico o práctico. Así pues, la intencionalidad artística, según Beardsley protegido por la tradición, persigue la creación de una experiencia estética. Es decir, la percepción de una cualidad estética que va unida con la satisfacción de un interés «en la forma y la cualidad»²² del texto. Lo que separa a Dickie de Beardsley es tanto el formalismo como la noción de experiencia estética de éste, pero para ambos: «crear arte es una actividad intencional»²³.

Adelantaré lo que considero una diferencia fundamental: en Beardsley, el propósito artístico está, al menos teóricamente, definido. La apreciación y la crítica artística se ponen coherentemente en relación con la consecución de determinados efectos y con la valoración de la adecuación entre el modo y el fin. La intención de escribir un poema es bastante compleja, pero, al menos en lo que se refiere a la artísticidad, para Beardsley significaba crear una determinada experiencia. La intencionalidad artística en Dickie, por el contrario, no está ligada a la consecución de ésta o cualquier otra experiencia, está vacía de contenidos. No se pueden señalar propósitos propios de la acción artística. Aunque la apreciación de una obra tenga en cuenta la satisfacción de determinados intereses o la consecución de ciertas experiencias, no se pueden señalar como presentes en la intencionalidad propiamente artística del autor. No son necesarios para caracterizar la obra de arte como tal, igual que no lo era su significado.

Así pues, el punto de partida de Dickie es la elaboración de una teoría del arte, que debería definir la obra de arte, dar las condiciones suficientes y necesarias de un uso apropiado del término. La segunda versión de la teoría institucionalista, presentada en *The Art Circle*, lo hace en los siguientes términos: «Una obra de arte es un artefacto de cierta clase creado para ser mostrado ante un público del mundo del arte»²⁴. Esta definición dibuja el «marco de referencia» básico (*framework*) en el que se dan las obras de arte: un productor (artista), un producto (obra de arte) y un receptor (un público artístico), es decir, un contexto de producción y uno de recepción, que hacen posibles las actividades artísticas. Éste es el contexto artístico mínimo, también llamado «un grupo de exhibición»²⁵. Los otros dos vértices de este triángulo se definen como sigue: 1) el productor es llamado «artista», siendo «(u)n artista [...] la persona que participa con entendimiento en la creación de una obra de arte»²⁶. 2) El

21. *Ibidem*, p. 428.

22. *Ibidem*, p. 429.

23. DICKIE, G. *The Art Circle*. Nueva York: Have, 1984, p. 71.

24. *Ibidem*, p. 80.

25. «A presentation group», en *op. cit.*, p. 72.

26. *Ibidem*, p. 80.

receptor, por su parte, es un público, esto es, «[...] un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en alguna medida para entender un objeto que se les muestra»²⁷. El público artístico no lo es necesariamente de todos los géneros artísticos, sino de alguno de los sistemas que pertenecen y conforman al mundo del arte, esto es «del marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte»²⁸. Como vemos, las definiciones son interdependientes, de modo que el mundo del arte es también «El círculo del arte».

Ciertamente, para ser una teoría institucionalista, la institución resulta bastante magra. La relación entre los tres elementos imprescindibles debe fijar las condiciones suficientes y necesarias para que se trate de una obra de arte. Todos los demás pobladores del mundo del arte: marchantes, galeristas, directores de museos, críticos, profesores de arte, teóricos, son prescindibles. No lo son la obra, el artista ni el público. Es también teóricamente posible que en una ocasión determinada una obra no sea mostrada, por los motivos que sea, incluso por el deseo de su creador. En todo caso, el artista habrá fabricado un objeto que pertenece a la clase de aquéllos que se exponen ante un público artístico, es decir, de las obras de arte. En este sentido, el adolescente que escribe poemas que nunca publicará realiza la misma clase de acción que el poeta profesional. Entre los excluidos por Wollheim, los pintores de domingo realizarán el mismo tipo de actividad —es decir, arte— que realizó Velázquez.

La crítica de la teoría institucional basada en que serían otros miembros del mundo del arte, tales como los galeristas, los críticos o los teóricos los que harían de un objeto una obra de arte es, pues, errada. Según la teoría de Dickie, sólo el artista o los artistas crean obras de arte. Las crean para un público artístico, cuyo rol es por lo tanto estrictamente necesario para definir la tarea, pero crear artes es un trabajo de artistas; en concreto, de individuos que «participa (n) con entendimiento en la creación de una obra de arte»²⁹. «Participar con entendimiento» consiste, por su parte, en ser consciente de que lo que se hace es arte y en poseer la habilidad para hacerlo. Como toda actividad institucional, el artístico es un comportamiento aprendido y sometido a reglas, y, por lo tanto, ser consciente de hacer arte y poseer los conocimientos y las técnicas necesarios para su realización se concreta finalmente en seguirlas. Dos son, finalmente, las reglas que gobiernan la producción artística: crear un artefacto y que ese artefacto pertenezca a la clase de los que se enseñan al público.

Es, por lo tanto, posible, y asumible por la teoría institucional, que objetos presuntamente artísticos, sobre los que se elaboren sesudos análisis o por los que se paguen inmensas sumas de dinero, no sean auténticas obras de arte. No se trata de una posibilidad teórica, sino de una situación real. El propio Dickie se

27. *Ibíd.*, p. 81. Más en concreto, este público es un público artístico, es decir que pertenece al mundo del arte o «la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte», p. 81.

28. *Ibíd.*, p. 82.

29. Cfr. *Introduction to Aesthetics*, p. 89-90.

refiere a la obra del artista conceptual Robert Barry, *Thoughts*, que consistía, según su creador, en «[...] todas las cosas que sé pero en las cuales no estoy pensando en este momento- 1;36 P.M.; 15 de junio de 1969. Nueva York»³⁰. Aunque aparentemente realizada por un artista y de hecho considerada por los críticos, los historiadores y los teóricos, Dickie mantiene que no existe tal obra de arte. Existe evidentemente aquello que Robert Barry sabía pero de lo que no era consciente en el momento en cuestión, podía incluso haber llegado a ser el contenido de la obra si ésta hubiera consistido al menos en esa afirmación. Según Dickie, el problema con esta pieza es que no está manufacturada, no está hecha, no es un artefacto. Barry no ha seguido la regla de artefactualidad, al pretender que la obra de arte no era la afirmación sino su referencia, algo que, de hecho, tampoco puede ser mostrado al público. Por lo tanto, no ha actuado como un artista, es decir, según el rol dentro de la institución arte³¹.

Aunque en la obra de Barry y otros artistas conceptuales, el requisito de artefactualidad resulte excesivo, la cuestión que nos ocupa es la contraria: si es posible crear una obra de arte mínima. Por obra de arte mínima entiendo una en cuya producción sólo se hayan seguido las reglas de artefactualidad y de presentación³². O, lo que es lo mismo, si es posible tener una intención artística sin tener intención significante: escribir un poema que no diga nada, pintar un cuadro que no represente, exprese o decore. De hecho, fue esta pretensión, y acciones ligadas con ella, del Arte Conceptual, lo que favoreció el surgimiento de teorías como la institucional o de antiteorías como las postwittgensteinianas. Son las prácticas conceptuales las que han hecho de la cuestión ¿qué es el arte? o ¿es esto arte? un punto central de la filosofía del arte contemporáneo. La pregunta ¿es posible tener meramente intencionalidad artística? sirve para enfrentarse a propósitos explícitos como los de Reindhart, que pretendía crear «un objeto claramente definido, independiente y separado de todos los demás objetos y circunstancias que no nos permite ver en él nada de nuestra elección, ni podemos convertirlo en lo que queramos y cuya significación no es ni separable ni traducible. Un icono libre, ni manipulado, ni manipulable, inútil,

30. Citado en DICKIE, op. cit., p. 59.

31. Un problema añadido es que no sólo no está realizada, sino que es imposible de realizar. No se pueden expresar o representar las creencias que se tienen sin ser consciente de ellas.

32. La cuestión teórica tiene su expresión real en la diferencia entre arte conceptual y arte minimal. No se puede entender como una evolución natural en el proceso de desmaterialización del arte contemporáneo el paso del arte minimal al arte conceptual. Mientras que los artistas minimal cumplían las reglas mínimas de artefactualidad y presentación, algunos artistas conceptuales no. En ese sentido su actividad fracasó como arte, porque no logró serlo, por profunda que fuera su influencia teórica y práctica. Rosalind Krauss fue la primera en llamar la atención sobre los peligros de la desmaterialización y en señalar las diferencias entre prácticas minimal y postminimal y las prácticas conceptuales. Cfr. su «Sense and Sensibility», 1969. Por su parte, fue en un famoso artículo de Linda Lippard y John Chandler donde se habló de desmaterialización: «Six Years. The Desmaterialization of the Art Object», en LIPPARD, L. (ed.). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, 1973.

invendible, irreductible, no fotografiable, ni reproducible, inexplicable. Un no divertimento no hecho ni para el arte comercial ni para el arte de masa, ni expresionista ni para sí mismo»³³. Sus cuadros monocromos negros serían ejemplo de estos objetos puramente artísticos, y nada más. Ante ellos la única respuesta adecuada sería una mirada informada sólo por la categoría «arte», percibir el «arte como arte».

La respuesta tiene que ver otra vez con la noción de intención. Un deseo puede ser más o menos realizable, pero no es una intención. Quizá se pueda sinceramente querer realizar un arte sin materialidad, por ejemplo, pero eso no constituye una intención. Una intención ha de tener poder explicativo, debe haber sido causalmente eficaz en la realización de una acción, o de un objeto. Explicarlos supone entenderlos como el resultado de una suma de determinados deseos, creencias y argumentos prácticos. De las declaraciones de Reindhart a sus pinturas negras no hay, por el contrario, continuidad explicativa. ¿Por qué negras, por qué cuadradas, por qué al óleo? Son preguntas que no se dejan responder con sus «intenciones» declaradas. Lo que necesitamos es comprender porqué las pintó negras, o cuadradas, o al óleo. Sus declaraciones son pues sólo parte de la historia, aunque ya exceden la intención meramente artística en sentido de Dickie.

Un primer sentido en el que se derrumba la diferencia entre intencionalidad artística e intencionalidad significativa, queda al descubierto precisamente en el intento de explicar algunas obras minimalistas. Supongamos las *Wall Paintings* de Sol Le Witt. El artista manda las instrucciones sobre cómo pintar en cada caso la pared en cuestión: con qué colores y con qué composición, y proporciona, además, un diagrama (que no es la obra puesto que no está previsto que se exponga). Se le puede considerar artista porque ha participado con entendimiento en la creación de un artefacto para ser exhibido, la pintura de la pared. Además participan en su creación, y también con entendimiento, los autores del trabajo manual. Al menos en 1985 en el Museo de Brooklyn, cuando pintaron David Higginbotham, A. Sansotta y Jo Wabanaba. También eran artistas profesionales. No sé cuál será la generosidad de Le Witt sobre la autoría de sus obras, pero conociendo sus *Parágrafos sobre Arte Conceptual* y sus defensas del arte como Idea, seguramente se pondrá como creador de la obra, responsable único de ella, puesto que fue quien creó lo esencial, según su opinión, la idea. Sin embargo, los pintores también hicieron lo suyo con entendimiento (y además lo hicieron bien), luego también deberían ser considerados artistas. Podría decirse que es meramente coyuntural que participaran con entendimiento y que también un pintor de brocha gorda habría servido; podría incluso pintar muy bien. ¿Dejaríamos de considerarlo artista? ¿Qué es aquello de lo que carecería o podría carecer?

33. A. REINHART. *Iris Time*, 7, 1963. Eva Hesse se refería también a sus impulsos nihilistas en el poema *Sin Título*, de 1968: «Recuerdo que quería alcanzar el no arte, la no connotación, lo no antropomórfico, no geométrico, no, nada, todo, pero de otro tipo, visión, clase».

Quizá no supiera valorar la importancia de hacer una obra pictórica sobre pared, ni del hecho de que él mismo y no el «artista» la esté realizando, quizá no tenga ni idea de quién es Sol Le Witt y de su lugar en la historia del arte minimal y conceptual; quizá no le haya visto nunca la gracia a mirar colores sobre una pared. Sin embargo, según la distinción de Dickie, podría no saber todo eso y, sin embargo, saber que está realizando, o ayudando a realizar, una obra de arte. Podría ser consciente de que está pintando algo que será objeto de contemplación y juicio de un público determinado. Esto es, podría tener intencionalidad artística, lo cual debería bastar para considerarlo a él un artista y a su acción, arte³⁴.

Nada más se puede decir de este pintor en cuanto que artista. Hace arte, pero nada más, ni bueno ni malo, aunque la pared esté bien o mal pintada. Sol Le Witt, al contrario, es un artista bueno o malo. Según la definición institucionalista, para tener intencionalidad artística lo único que es preciso entender es el funcionamiento de la institución arte, sus reglas. Lo entienden los niños a muy temprana edad y los adultos aunque no tengan ni idea de arte. Un artefacto creado para ser expuesto ante un público artístico es una obra de arte: por ejemplo, las Wall Paintings en el Museo Guggenheim de Bilbao. Aunque fuera el mismo individuo quien pintara la sala de colores de Le Witt y las contiguas, cuando pintaba la de Le Witt era un artista sólo con que supiera que el público iba a mirar esas paredes, iba a prestarles atención y no se apoyaría en ellas. A lo mejor por eso las pintó con más cuidado que las de la sala contigua. Así pues, tenemos una obra de arte (un objeto) y dos artistas (uno manual, otro intelectual). Pero mientras es correcto decir de la obra de arte que es buena o mala, sólo de uno de sus autores (el intelectual) puede hacerse esa valoración³⁵. Quien la ejecutó sólo había hecho arte.

Va contra intuiciones muy arraigadas —y un filósofo del arte no debe sino hacer explícitas las que funcionan de hecho en las actividades artísticas— llamar «artista» al mero ejecutor material del objeto. Y no por modernas pretensiones intelectualistas, sino precisamente porque un artista es alguien cuyo trabajo es bueno o malo. Aún cuando la pretensión de Dickie fuera diferenciar entre un uso descriptivo y uno valorativo de la palabra *arte*, las consecuencias de su teoría no permiten hablar de arte malo, sino que imposibilitan calificar la obra como arte. Por otro lado, a pesar de que el ejecutor manual de la obra sea hábil con el uso de la brocha, incluso si posee grandes conocimientos de historia y teoría del arte, aún siendo una persona sensible e infor-

34. En 1981, la artista conceptual Mierle Ukeless desarrolló un proyecto artístico consistente en pedir al personal del servicio de limpiezas de Nueva York que realizaran su trabajo durante una hora al día pensando en que estaban haciendo arte. Lucían un pin en el que podía leerse: «Hago arte de mantenimiento durante una hora al día». La «obra» o los objetos y acciones artísticos consistían en el trabajo realizado en ese tiempo. Según la definición de Dickie efectivamente lo eran.

35. En sentido opuesto, se expresa F. DE AZÚA: «[...] distinguir un buen Duchamp de uno malo, no es que sea difícil, es que es un disparate que indica que no se entiende nada de Duchamp», en *Diccionario de las Artes*, p. 51.

mada, no ha tomado ciertas decisiones que consideramos esenciales al entendimiento de lo que se está haciendo: no ha decidido cuáles eran los colores, ni en qué orden se colocarían; incluso si eso hubiera sido dejado a su elección, él no lo habría decidido. El artista decide hasta qué punto decide. Comprender las Wall Painting de Le Witt tiene que ver, en buena medida, con aprehender su estructura, por mínima que sea, y tratar de comprender por qué es ésa y no otra, y también en comparar la idea, su sencillez con el efecto de la obra realizada. Incluso cuando no haya una razón numérica, un efecto pretendido identificable, una alusión a otras obras de arte, o a otros colores del mundo, tropezaremos con la santa voluntad de alguien que dijo «que sea así». Ese gesto excede ya a la simple intención de hacer arte. Es intención significativa.

Podría decirse que las paredes pintadas de Sol Le Witt producen unas respuestas características en el espectador: perceptivas, emotivas y reflexivas. Estas respuestas son las causadas por un objeto físico determinado y por algunas de sus propiedades en particular, las que forman, digamos, el objeto estético. Estas respuestas estaban previstas de algún modo por Le Witt, de ahí que podamos referirnos a sus intenciones y al valor de su acción. Aún cuando esas intenciones no hagan de la pared más o menos arte —igual que no es arte pintar las paredes del museo cuando se trata de que pasen desapercibidas—, hacen de esa pared la obra de arte que es. La intencionalidad de Le Witt forma ya parte de la intencionalidad significativa de la obra. Una pared decorada con los mismos colores, puede ser idéntica perceptivamente e incluso provocar una serie de respuestas perceptivas y emocionales idénticas a la de Le Witt, y no ser una obra de arte. Los requisitos de institucionalidad explican por qué: es necesario ser consciente de estar haciendo arte. Que el artista sea consciente y capaz son condiciones necesarias para fundar una obra de arte. El problema es que la teoría institucional hace de ellas también condiciones suficientes.

La cuestión ha derivado pues en si participa con entendimiento alguien que no ha tomado las decisiones fundamentales sobre la forma del objeto, aunque entienda perfectamente qué es una obra de arte plástica. Es decir, la cuestión consiste en qué es participar con entendimiento, o cuánto entendimiento y de qué clase es necesario para ser el autor de la obra. El entendimiento no puede limitarse a saber qué es una obra de arte y cómo se hace, sino a realizar una obra concreta, que signifique o que suene o que huela de una forma determinada. Quizá tener sabor no sea esencial a la idea de caramelo, pero todos los caramelos tienen sabores. No existen aisladamente intenciones artísticas sin intenciones significantes. No es posible tener la intención de que una obra sea, sin tener la intención de cómo sea.

Dickie considera su teoría institucional una teoría tradicional sobre el arte. De hecho, cree que las teorías tradicionales son quasi-institucionales³⁶, puesto que según distintas concepciones explican la obra de arte en un contexto cultural,

36. Las teorías tradicionales explican la práctica artística también en un contexto cultural, en el que el artista crea una obra con propiedades simbólicas, expresivas, etc. Cfr. *Introduction to Aesthetics*, p. 89.

dentro del cual el artista crea artefactos simbólicos, expresivos, representativos, etc. La imposibilidad de señalar la necesidad de alguna de esas propiedades condujo al antiesencialismo de teorías como la de Weitz y al institucionalismo de Dickie. Si no es posible señalar ninguna propiedad común a todas las obras, por lo menos es posible afirmar su carácter cultural. Haciendo de la necesidad virtud, la institución se convirtió en condición suficiente y necesaria.

He analizado la regla de artefactualidad, como si se tratara sólo de crear un objeto. Sin embargo, un artefacto es un objeto creado para algún fin. Dickie abandona este segundo rasgo de artefactualidad, permitiendo que la finalidad de lo artístico se identifique con su carácter expositivo. Pero la exposición no es una finalidad, sino más bien un requisito, como hemos visto. Si la obra de arte es un artefacto es porque es creada con una finalidad, aunque sea distinta en cada caso. Evaluarla significa apreciar si consigue y cómo su propósito. Crear el artefacto significa que su fin está previsto en su producción. Esa intención interviene necesariamente en la producción artística incluso tal como está diseñada por Dickie. Interviene también en otro sentido, puesto que crear un objeto que pertenezca a la clase de lo que se expone, implica en muchas ocasiones crear objetos significantes, como un poema o una novela, o útiles como un edificio. Interviene finalmente porque crearlo y recibirlo con entendimiento implica entender no sólo que sea de la clase de las cosas que se exhiben, sino de la clase de las que se interpretan y se aprecian.

III. Epílogo sobre Danto

En «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», Carroll señala una idea que ya había utilizado anteriormente en su crítica de Arthur Danto³⁷. El inspirador de la teoría institucional a partir de la noción de mundo del arte³⁸ mantiene en su filosofía del arte una dualidad que para Carroll es intolerable. Por un lado, es esencialista, en el sentido tradicional, cuando afirma que las obras de arte son sobre algo, poseen *aboutnes*. Por otro lado, es un historicista que afirma que las obras de arte lo son porque pertenecen al mundo del arte, lo son dentro y gracias a «una atmósfera de teoría artística»³⁹. Lo que marca la pertenencia a un objeto a ese mundo es que a su producción ha precedido un concepto de arte, de tal manera que ese concepto determina el ser arte de la obra. Dicho de otro modo, una obra de arte lo es si hay una teoría que la enmarque. Mientras el mundo del arte de Dickie está formado por personas e instituciones, el de Danto es un mundo de teorías. Dentro de esas teorías el concepto de arte evoluciona históricamente, de ahí el presunto carácter his-

37. CARROLL, N. «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories». *British Journal of Aesthetic*, 37, 4, 1997, p. 386-392. CARROLL, N. «Essence, Expression and History: A Danto's Philosophy of Art», en ROLLINS, M. (ed.). *Danto and his Critics*. Oxford: Blackwell, 1993.

38. Cfr. Danto, A. «The Art World». *The Journal of Philosophy*, 1964.

39. CARROLL, N., *ibidem*, p. 386.

toricista de la concepción. La teoría de Danto diverge de la de Dickie en muchos puntos, pero se aproxima al menos en una cosa. Históricamente han pertenecido al concepto de arte las notas de imitación, expresión, belleza, ficción..., pero en su desarrollo el arte ha alcanzado el concepto de arte como arte, es decir, el concepto filosófico de arte. En realidad, es tan puro que sabemos qué es el concepto de Arte porque está históricamente ligado a lo que antes se llamaba «arte», pero no porque posea necesariamente ninguno de los rasgos que antes se consideraban esenciales⁴⁰.

Según Carroll, Danto está defendiendo incoherentemente una teoría historicista, de tipo institucionalista, y una esencialista, de tipo representacionista, a la vez, siendo la segunda prescindible. Un objeto es artístico porque está enmarcado por una teoría de lo que es arte, nada más sería necesario. Es decir, ni siquiera una institución, puesto que la teoría la sustituye. No obstante, creo que el *aboutness* es imprescindible en la teoría de Danto y lo es por razones similares a las que hacen imprescindible la intención significativa como constitutiva de la obra. Desde *The transfiguration of the Commonplace*, Danto ha definido la obra de arte como un objeto creado para ser interpretado: «por lo tanto, un objeto O es una obra de arte sólo en función de una interpretación I»⁴¹. Ahora bien, esta interpretación sólo es posible para quien ya sepa manejarse en el mundo del arte, es decir, para quien posea, en último término, un concepto de arte⁴². Como ocurre con toda representación, la interpretación del objeto artístico sólo es posible si lo situamos en un contexto determinado y el valor de las teorías institucionales consiste en haber señalado esa condición. Las obras de arte sólo lo son en el mundo del arte, pero eso es lo que las hace posibles, no lo que las define. Por eso no sólo es correcto, sino desde mi punto de vista necesario, decir con Danto que las obras de arte son sobre algo; que significan y que poseen un valor; más en concreto, que son «significados encarnados»⁴³.

40. En parecidos términos elabora Carroll su propia teoría de arte. Cfr. «Historical Narratives and the Philosophy of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:3, 1993. Un objeto es artístico si hay una narración bajo la cual se enlaza con la historia del arte: «historical narratives which connect contested candidates to art history in a way that discloses that the mutations in question are part of the evolving species of art», p. 315. También Danto se ha aproximado a esta idea hablando de narraciones en lugar de teorías.

41. Danto, A., op. cit., p. 125.

42. Saber manejarse en un determinado contexto no significa necesariamente poseer un concepto de la actividad. En la concepción de Danto eso sería precisamente lo que caracteriza al contexto artístico: la necesidad del concepto, creada por los discursos filosóficos desde Platón. Es lo que denomina la esclavitud, literalmente la des emancipación (*disenfranchisement*), filosófica del arte. Según Dickie, el filósofo lo haría explícito, pero sería así para todos los que están implicados en las actividades artísticas.

43. Cfr. DANTO, A. «Modalities of History», en *After the End of Art*, p. 195. Carroll se refiere a este artículo del último libro de Danto para hacer su crítica. Por mi parte creo que es una exposición muy ilustradora de su pensamiento.

La versión definitiva de este ensayo debe mucho a las críticas de un primer borrador de Félix de Azúa y Valeriano Bozal, sensatos antiintencionalistas que no son culpables de los errores que aún puedan subsistir, y que desde su punto de vista subsisten todavía.