

ALTAMIRA Y LA INVENCION DE LA REPRESENTACION VISUAL

George Dickie
Universidad de Illinois

Resumen. Las huellas de manos de Altamira pueden considerarse como las primeras representaciones visuales de la historia. Ahora bien, es necesario atender a muchas consideraciones para poder determinar si, además, son arte o no. Dickie recorre aquí las dos grandes teorías que él considera que se han dado en la historia del pensamiento estético (la mimética y la expresiva) hasta llegar al modo de teorización que nace en los años 60 del siglo XX por obra de la filosofía analítica y especialmente de Danto. Una vez aceptado este modo de teorizar, Dickie se pregunta por el origen del arte con Beardsley, Levinson, Dean y sus "artistas románticos", noción que rechaza y que le lleva a asentar su celeberrima teoría institucional del arte, que repasa en el presente artículo.

I. HUELLAS DE MANOS

En este ejercicio de imaginación filosófica, quiero imaginar una de las primeras ocasiones en las que un ser humano inventó una representación visual¹. Digo "una de las primeras ocasiones" porque parece que se inventó de modo independiente en muchos lugares diferentes de África, Europa y Asia. Las representaciones visuales en las que me quiero centrar son las huellas de manos que hay en las paredes de las cuevas, como las de Altamira, y quiero pensar en algunas de ellas como *las primeras* representaciones visuales

¹ Este artículo se escribió para el congreso "Teoría del arte hoy. Perplejidad filosófica y creatividad artística", organizado en la Universidad de Valladolid por el profesor Sixto J. Castro, entre los días 21 y 24 de marzo de 2006. La traducción de este artículo es de Sixto J. Castro.

nunca antes hechas por el miembro de un grupo. Asumo que a causa de su relativa simplicidad, las huellas de manos figurativas fueron hechas antes de que nadie que perteneciese a un grupo dado pudiese hacer las representaciones más complejas de un bisonte, un ciervo y cosas por el estilo. En síntesis, asumo que para la cultura de un grupo particular, la huella de mano *inicial* hecha por uno de sus miembros fue la *invención* de la representación visual. (Naturalmente, tales representaciones se parecen a las imágenes visuales y a los recuerdos, pero estas entidades existen sólo en la conciencia). Por supuesto, es posible que la representación visual fuese inventada con el dibujo de una figura de palo, con la fabricación de una marca para contar o con cualquier otro diseño, pero considero que las representaciones hechas utilizando como modelo una mano que una vez fue de carne y sangre son especialmente evocativas y conmovedoras.

Necesito distinguir entre dos tipos diferentes de huellas de manos. El primer tipo incluye cuatro subclases: 1) aquéllas hechas por una persona que traza el contorno de su mano sobre una superficie usando un pedazo de carbón vegetal o algún otro instrumento, dejando una huella negativa perfilada; 2) aquéllas hechas por una persona que pone su mano en alguna sustancia coloreada y presiona la mano sobre una superficie, dejando una huella impresa positiva; 3) aquéllas hechas al presionar con la mano sobre una superficie blanda, dejando una huella positiva y marcada, y 4) aquéllas hechas por una persona que coloca su mano sobre una superficie y sopla o arroja un pigmento, usando la mano como plantilla y dejando una huella negativa perfilada. Estas cuatro clases de huellas de manos parecen diferentes entre sí. El segundo tipo de huellas de manos incluye dos subclases: 1) aquéllas que podrían ser hechas por una persona cuya mano está cubierta con una sustancia coloreada cuando, por ejemplo, esa persona está haciendo una representación visual de un caballo o alguna otra actividad y esa persona, sin más, apoya su mano sobre una superficie como soporte, dejando una huella de mano positiva impresa y 2) aquéllas que pudieron ser hechas por una persona que, por casualidad, se apoya en una superficie blanda, por ejemplo un área dúctil de una cueva, y deja una huella positiva y hundida de la mano.

Una diferencia importante entre las dos clases posibles de huellas es que el primer tipo resulta de la fabricación intencional de una representación de la mano, mientras que el segundo tipo resultaría del comportamiento de alguien que simplemente se apoya contra algo y de modo inadvertido deja una huella de la mano. El tipo accidental de huella podría, naturalmente, haber jugado un papel en la invención de la representación visual por su artífice o por otro que viese y reconociese el patrón de la huella de la mano e intencionalmente fabricase otra huella de la mano.

Ambos tipos de huellas de la mano son *registros*. Llamaré a los ejemplos del primer tipo "representaciones visuales", porque serían hechos por alguien que tiene la intención de representar una mano. Los ejemplos del

segundo tipo de huellas son “*meros registros visuales*”, porque serían hechos por alguien de modo no intencional. Los registros del tipo intencional hacen una *referencia*, en el sentido de que son *acerca de* algo, pero los registros del tipo no intencional no la hacen, es decir, *no son acerca de* algo. Podemos hacer *inferencias* a partir de las seis subclases de los dos tipos de huellas de la mano en lo que se refiere a sus orígenes u otras características, pero sólo los ejemplos del primer tipo harían referencias. En el caso de las huellas positivas de la mano del tipo pigmentado o marcado puede ser difícil o imposible inferir si fueron intencionales o no. En los casos de las huellas negativas de la mano del tipo trazado siguiendo una plantilla, parece razonable inferir que fueron hechas intencionalmente.

En esa época imaginada, el uso de la representación como tal por nuestra persona paleolítica imaginaria no sería probablemente un tipo totalmente nuevo de fenómeno para los grupos humanos, y quizá incluso para grupos prehumanos, porque tales grupos habrían usado probablemente el lenguaje –un tipo de representación– durante mucho tiempo antes de que la representación visual fuese inventada en parte alguna. Pero consideremos las diferencias entre la representación lingüística y la representación visual. Hablar es algo que hacemos simplemente al usar las partes corporales, de modo principal el cerebro y la garganta, únicos entre los grupos de primates, y es algo que hacemos sin usar instrumento alguno. Además, aunque lo hablado usa el medio físico de las ondas de compresión y puede ser recordado por alguien, no deja registro *físico* alguno. Una representación visual tal como una huella de la mano se hace usando instrumentos no corporales –pedazos de carbón vegetal, pigmentos terrenos, un material blando pero sólido y cosas semejantes–. De modo más importante, deja un registro *físico intencional*, y esto abre posibilidades de enormes consecuencias para la cultura humana: conservación y recuento de registros grabados, escritura, y arte visual y de otros tipos. Por supuesto, las representaciones visuales no son requisito para algunos tipos de arte, tales como la narración oral de historias y las ejecuciones musicales improvisadas.

La única huella de la mano que conozco en Altamira es una huella positiva, roja, de una mano derecha, que está sobre la pintura de un caballo. En este caso, dudo si es posible decir si la huella de la mano es una representación visual deliberada o un mero registro visual de alguien que se apoyó en la pared, con su mano derecha cubierta de pigmento mientras, supongamos, producía la pintura roja de un caballo con su mano izquierda. Con tales huellas positivas siempre será muy difícil decidir si son intencionales. Para seguir con la huella de Altamira, asumamos que es una representación visual y que fue hecha antes de la pintura del caballo y que es la ocasión de la invención de la representación visual para los altamiranos.

II. LA CUESTIÓN FILOSÓFICA

Ahora surge la pregunta filosófica. Las huellas de la mano positivas y trazadas con plantilla del tipo del que supongo que es la de Altamira y las pinturas del bisonte, el ciervo y semejantes son llamadas de modo rutinario “arte paleolítico” por las personas que escriben y hablan sobre ellas. Una página web llama a la cueva de Altamira “la Capilla Sixtina del arte paleolítico”. Los registros en cuestión son claramente representaciones visuales. Pero, ¿son arte de un modo tan claro? La cuestión filosófica en este punto es: ¿podría la huella de la mano de Altamira, que con considerable plausibilidad asumimos que es la invención de una representación visual ser también la invención del arte para los altamiranos y así quizá incluso la invención del arte para el área que ahora llamamos España?

¿Qué podría justificar la conclusión de que la representación de una mano es arte? Por supuesto, la respuesta fácil y poco informativa es que la representación de la mano sería arte si satisface la explicación correcta de la naturaleza del arte, sea ésta especificada de un modo definicional o por algunos otros medios. Tradicionalmente, los filósofos han tratado de dar tal explicación en la forma de una definición de “arte”. La primera definición de “arte”, es decir, la teoría de la imitación, clasificaría automáticamente la huella de la mano como arte. Esta vieja teoría, sin embargo, es falsa, como lo muestran los muchos contraejemplos contra ella –representaciones que no son arte y arte que no es representativo–. Por supuesto que puede ser verdad que todo arte visual y los otros tipos de arte han sido representacionales a lo largo de casi toda la historia del arte. Sin embargo, esta larga historia sólo sirve para ayudar a *explicar* el carácter persuasivo de la teoría, no la justifica. No justifica la teoría porque el arte visual no representativo se convirtió en una posibilidad lógica en cuanto se inventó el arte representativo, aunque pasó mucho tiempo antes de alguien se diese cuenta de esta posibilidad. La teoría expresiva, la sucesora en el siglo XIX de la teoría imitativa, también tiene contraejemplos fatales, que no voy a discutir. En todo caso, esta teoría no clasificaría necesariamente la representación de la mano como arte, porque obviamente no es una expresión. Todos los intentos de definir “arte” hasta hace bien poco se han probado insatisfactorios como teorías del arte y, de este modo, no sirven en relación a la representación de la mano o a cualquier otra cosa. Por supuesto, todas las teorías recientes son también un blanco legítimo, y de hecho están siendo cuestionadas.

Lo que todas las teorías del arte desde Platón hasta comienzos de los años 60 del siglo XX tienen en común es que son teorías *psicológicas*, es decir, tratan de *descubrir* las características definitorias del arte que consideran que forman parte de la naturaleza humana básica.

En los años 60 del siglo XX, algunos filósofos analíticos comenzaron a considerar una aproximación diferente a la definición de “arte”. Se centraron no en las características que se suponían *psicológicas* que las obras de arte exhi-

ben, tales como sus características representativas y expresivas o sus propiedades relacionales más simples, sino en las relaciones culturales más complejas en las que las obras de arte están enredadas. Arthur Danto fue el iniciador de este movimiento, aunque en otras tradiciones filosóficas puede también haber ocurrido un movimiento semejante. En el caso de Danto, la iniciación ocurrió con su artículo “El mundo del arte” de 1964, cuando se preguntó: “¿Qué explica la diferencia entre dos objetos que son visualmente idénticos (no se percibe diferencia entre ellos) cuando uno es una obra de arte y el otro no?”². Tiene en mente ejemplos tales como la *Fuente* de Duchamp, que parece igual que muchos otros urinarios. La pregunta de Danto le lleva a proponer una teoría del arte que implica un mundo del arte. Concibe este mundo del arte como el conjunto de obras de arte establecidas en el que los objetos son, de algún modo, “asumidos” y así se convierten en arte. Aunque la teoría del arte que Danto idea en “El mundo del arte” no es una teoría que yo comprenda, la pregunta que hace y que conduce a su teoría es de una enorme importancia y ha sido extremadamente fructífera. La obra de Danto tras “El mundo del arte” presenta, en mi opinión, una segunda teoría, bastante diferente, de la naturaleza del arte, una teoría que hace del *ser acerca de algo* una condición necesaria del arte³. Creo que esta segunda teoría resulta ser una versión sofisticada de la teoría de la imitación, con la que Danto recae en la antigua tradición psicológica. A pesar de la elegante y prolongada presentación de Danto de su última teoría, ésta está sujeta a la misma clase de crítica de contrajemplos que la antigua versión de la teoría de la imitación. Sin embargo, Danto nunca ha hecho caso a ninguna crítica a su teoría. En cualquier caso, la pregunta de Danto y sus comentarios en el artículo de 1964 –“El mundo del arte”– introdujeron el nuevo modo cultural de teorizar sobre el arte dentro de la filosofía analítica, aunque él mismo no haya seguido su propia indicación.

Monroe Beardsley, en 1976, fue quizá el primer filósofo en reaccionar contra la dirección cultural por la que “El mundo del arte” de Danto había guiado la teorización sobre el arte. Beardsley lo hizo al centrarse en los orígenes del arte, defendiendo la posibilidad de lo que llamó “artistas románticos”. Tales individuos serían personas totalmente ignorantes del concepto de arte que, sin embargo, crean obras de arte. Específicamente, Beardsley describe a un artista romántico como alguien a quien

una institución le proporciona electricidad, (y) papel, lienzo (y) cuyos mismos pensamientos serán... hasta cierto punto “moldeados” por su lenguaje adquirido y su aculturación previa. Pero todo eso no viene al caso, [el caso] es... que él puede hacer una obra de arte y validarla como tal por su propio libre poder originativo⁴.

² Arthur DANTO, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy* 61 (1964) 580.

³ Arthur DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981, p. 212.

⁴ Monroe BEARDSLEY, “Is Art Essentially Institutional?”, en *Culture and Art*, ed. by Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1976, p. 196.

Beardsley ve, de manera muy correcta, que la posibilidad del artista romántico es inconsistente con la aproximación cultural. La noción de artista romántico, sin embargo, no juega papel alguno en la teoría del arte de Beardsley, que se desarrolla enteramente en términos del arte como un instrumento para producir una experiencia estética.

III. ARTISTAS ROMÁNTICOS

Yo asumí la pregunta de Danto y la dirección que señalaba, pero ni su primera teoría ni la segunda. Respondí, quizá un tanto con retraso, a la discusión de 1976 de Beardsley contra las teorías culturales del arte en mi libro de 1984, *El círculo del arte*. El argumento que allí daba contra Beardsley estaba, desafortunadamente, centrado en un aspecto innecesario de su caracterización de un artista romántico, a saber, que, según él, tal artista puede estar moldeado por “el lenguaje adquirido y la aculturación previa”. Sin embargo, dado que la noción de artista romántico puede formularse sin el rasgo de “moldeado-por-pensamientos”, mi argumento inicial no es efectivo ni persuasivo de modo general. Por eso, necesito examinar el núcleo de la noción de artista romántico, es decir, sus aspectos necesarios. Debería haber hecho eso en 1984 centrándome en la afirmación de Beardsley de que un artista romántico “puede hacer una obra de arte ... por su propio poder originativo”.

Un intento temprano e interesante de defender una noción de artista romántico del tipo de la de Beardsley, que no es vulnerable a la crítica que dirijo contra Beardsley, es la aproximación histórica formulada por Jerrold Levinson en 1979, sólo tres años después del artículo de Beardsley. A diferencia de Beardsley, para Levinson la naturaleza del comienzo del arte juega un papel crucial en su teoría.

En el primero de sus tres artículos sobre el tema, Levinson hace un retrato de su candidato para ser un artista romántico. Levinson escribe:

Consideremos a un indio solitario en el Amazonas, que escapa de su tribu no artística para colocar en un claro piedras coloreadas sin aparentemente investir las con una posición especial en el mundo. ¿No podría también ser esto arte?⁵

Aunque Levinson acaba aquí con una pregunta, realmente está afirmando que el artefacto del indio solitario es arte, porque se adecua a las versiones formal e informal de la definición de “arte” que él da. La explicación informal de Levinson de su definición de “obra de arte”, que es más fácil de seguir que la versión formal, se da en el último de sus tres artículos sobre el tema, en 1993, y establece que

⁵ Jerrold LEVINSON, “Defining Art Historically”, en *The British Journal of Aesthetics* 19 (1979) 233.

ser arte es, en líneas generales, ser un objeto conectado de un modo particular, en la intención del artífice..., con el arte *precedente*...: el agente en cuestión tiene la intención de que el objeto sea considerado (tratado, valorado, recibido, relacionado) de algún modo o modos en los que las cosas que ya son reconocidas como obras de arte, son o fueron correctamente consideradas o relacionadas⁶.

Es un poco extraño que el indio amazónico imaginario de Levinson pueda producir arte sólo porque lo que él hizo se parece a una obra de arte occidental, aunque el amazónico no tenga conocimiento de tal arte. Pero no nos preocupemos por la falta de conocimiento que tiene el amazónico de un mundo del arte existente y centrémonos en la época en que no existían obras de arte sobre la tierra en absoluto, cuando quiera que eso haya podido ser. Entonces no tenemos que preocuparnos por el hecho de que el arte sea creado sin conocimiento de un mundo del arte existente, porque entonces no habría habido ningún mundo del arte en ninguna parte. ¿Cómo, pues, según la teoría de Levinson, fue creada la primera obra de arte por un artista romántico?

La respuesta que da Levinson en 1979 comienza centrándose en lo que él llama el “ur-arte”: no-obras de arte que se parecen a obras de arte posteriores. En esa época, opina que podemos *estipular* que los objetos de “ur-arte” son obras de arte y de ese modo, las convertimos en el *primer* arte que echa la bola a rodar. En lo sucesivo, el arte puede ser producido por los agentes a causa de estas “primeras obras de arte” existentes.

En 1993, Levinson se dio cuenta de que con su solución anterior las obras de arte primeras –las estipuladas como arte– se convirtieron en arte sin adaptarse a su definición de “arte” y que él, por ello, tenía dos tipos diferentes de arte en su teoría. Así, su definición de “arte” fracasa en captar todo el arte. En su último artículo, Levinson ofrece una solución diferente al problema. Afirma que 1) podríamos conceder a los objetos de *ur-arte* el status de arte porque el arte *posterior* está ligado a ellos o 2) podríamos considerar que el *ur-arte* no es arte, pero conceder a los *primeros* objetos artísticos el status de *arte* a causa de que son considerados como algunos objetos de *ur-arte* fueron correctamente considerados.

Entonces, Levinson reconoce:

En cualquiera de los dos casos, la afirmación de [mi] teoría de haber descubierto un sentido de “arte” que se aplica unívocamente a cualquier cosa en la extensión de “arte” debe ser ligeramente atemperada. Sin embargo *dado que* la atemperación requerida se limita a los estadios más tempranos de la historia del arte, creo que la universalidad del análisis de la artísticidad ofrecido no queda seriamente comprometida⁷.

⁶ Jerrold LEVINSON, “Extending Art Historically”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) 411.

⁷ *Ibid.*

El problema de Levinson en su artículo de 1993 es evitar estipular que el “ur-arte” sea arte para prevenir tener una teoría del arte de doble dirección. Pero ninguna de las dos nuevas soluciones resuelve este problema. Con su reconocimiento, Levinson admite que todavía tiene una teoría del arte “de dos direcciones”, y, de este modo, no tiene *una* teoría del arte. Así pues, su versión del artista romántico no ha sido defendida con éxito. La afirmación de Levinson acerca de que la “ligera atemperación” ocurre al principio es irrelevante para su problema. Su problema es que aún tiene una teoría “de dos direcciones”.

IV. ARTISTAS ROMÁNTICOS INVOLUNTARIOS

Voy a centrarme ahora en el intento más reciente que conozco de defender la noción de artistas románticos, a saber, el de Jeffrey Dean, en 2003, quien defiende a los artistas románticos de un modo diferente.

Dean afirma que un individuo tal como el amazónico imaginario de Levinson o nuestro altamirano imaginario que hace una representación inicial de una mano podría haber creado arte *sin darse cuenta*. Como plataforma de lanzamiento para su artículo, escribe sobre mi opinión:

Dickie no nos da ninguna razón para pensar que los individuos no puedan crear obras de arte *sin darse cuenta* (aunque se podría exigir de modo razonable que tales individuos tuviesen *intenciones* que estén ligadas de modo reconocible a aquéllas [intenciones] reconocidas como artísticas... en [las que una] persona estaría haciendo lo que *hace el artista estándar*, y por la misma clase de razones, pero bajo una descripción diferente)⁸.

El artista romántico de Dean difiere del de Beardsley y Levinson, cuyo artista romántico supuestamente crea arte *a sabiendas*.

Se asume que nuestro miembro del grupo altamirano es totalmente ignorante de la noción de arte cuando hace la representación inicial de su mano en la pared de una cueva. Contrastemos ahora cuidadosamente lo que nuestro habitante de Altamira hizo, con una posible acción semejante de un artista estándar. Supongamos que un artista estándar del siglo XXI presiona su mano sobre una superficie de un modo semejante, produciendo una huella de su mano al crear una parte de una pintura. Las intenciones implicadas en las acciones del altamirano y del artista estándar deben ser consideradas con cuidado, porque la intención de un actor contribuye a la *naturaleza de una acción* y a la naturaleza del *resultado* de la acción.

Consideremos la siguiente acción implicada y el resultado. Dos hombres disparan rifles idénticos a dos objetivos diferentes y ambos disparos dan

⁸ Jeffrey T. DEAN, “The Nature of Concepts and the Definition of Art,” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003) 35. La cursiva es mía.

como resultado la muerte de alguien. El objetivo del primer fusilero era una persona a la que tenía la intención de asesinar, pero el objetivo del segundo era un objetivo convencional de un campo de tiro, ante el cual, desafortunadamente y sin que lo supiera, estaba de pie una persona. Las intenciones de ambos hombres pueden ser relacionadas –ambos disparan intencionalmente rifles idénticos a un objetivo–, pero los resultados de sus acciones, aunque semejantes, no son idénticos. Aunque los dos comparten una intención –darle a un objetivo– sus propósitos globales y los resultados de sus acciones son muy diferentes. Uno tiene la intención de cometer un homicidio en primer grado y lo hace a sabiendas, mientras que el otro no y, sin darse cuenta, comete un homicidio involuntario.

Las intenciones de nuestro altamirano y las de un artista de hoy en día pueden relacionarse, como exige la teoría de Dean, porque cada uno comparte la intención de crear una representación. Pero la intención del artista del siglo XXI al hacer una representación de su mano es artística de modo reconocible, porque está inserta en un *conjunto* de diversas intenciones, una de las cuales es hacer de su representación *parte* de una obra de arte. Sin embargo, nuestro altamirano no podría haber tenido la intención de convertir su representación en arte o en parte de una obra de arte, porque, por hipótesis, carecía del concepto de arte y simplemente tenía la intención de hacer una representación. Nuestro altamirano, así pues, no estaría y no podría estar “*haciendo lo que hace un artista estándar*”, porque no puede, bajo ninguna descripción, haber tenido la intención de *hacer una obra de arte*, porque, por hipótesis, carece del concepto de arte. La descripción correcta de una actividad humana viene determinada por el contenido total de las intenciones implicadas en la actividad. El argumento de Dean no demuestra lo que él quiere que demuestre, es decir, que el tipo de representación inicial de una mano en cuestión o el caballo rojo de Altamira en realidad sean arte creada involuntariamente, aunque la huella de la mano y el caballo rojo sean arte.

También quiero señalar que si el altamirano estuviese haciendo lo que hace un artista estándar y por la misma razón, pero bajo una descripción diferente, entonces estaría creando arte *a sabiendas*.

El argumento más reciente en el nuevo modo de pensar sobre la filosofía del arte –la teoría de Dean– no demuestra que una representación inicial de la mano o cualquier otra representación paleolítica sea la obra de arte de un artista romántico involuntario.

Me doy cuenta de que mis argumentos contra las teorías que apoyan la posibilidad de los artistas románticos, aunque tengan éxito en rechazarlas, no demuestran que no haya artistas románticos voluntarios o involuntarios ahora o los haya habido en el pasado. Así pues, no he demostrado que los artistas románticos no sean posibles.

Sólo hay dos cosas que pueda hacer. Una es tratar de formular una teoría plausible del arte que no implique la noción de artistas románticos y defen-

derla contra todos los ataques, que es lo que he estado intentando hacer desde 1969. Al principio no tenía en mente la noción de artistas románticos. Me di cuenta de esta noción por primera vez cuando Monroe Beardsley la formuló en su ataque a mi teoría institucional del arte en 1976. A propósito, aunque he dado vueltas a la idea de artistas románticos, considero que la formulación de Beardsley de la noción es un importante paso adelante que hace avanzar el diálogo entre los filósofos del arte. Y una vez que comprendí la noción de artistas románticos y su inconsistencia con la teoría institucional, la otra cosa que podía hacer era continuar tratando de rechazar cualquier nueva teoría que implicase la noción de artistas románticos –ya que parecen surgir sin parar, como patos en la barraca de tiro de una feria–. He estado tratando de hacer esto desde 1983.

V. LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE Y EL COMIENZO DEL ARTE

Quiero concluir con una discusión de cómo la teoría institucional del arte se ocupa de la noción de arte primero. En *El círculo del arte*, como plan para mi discusión contra la noción de artistas románticos, hice una declaración cuidadosamente redactada de lo que tendría que ser un artista romántico, es decir, *una persona totalmente ignorante del concepto de arte, que crea una obra de arte*⁹. Mi concepción es esencialmente idéntica al primer retrato que Levinson hace de su imaginario artista romántico del Amazonas.

La razón por la que las teorías de Levinson y de Dean requieren artistas románticos es que necesitan un comienzo definido –una primera obra de arte– como parte necesaria de sus definiciones de “arte”. La motivación de Beardsley para los artistas románticos es diferente. Beardsley no incorpora la noción de artista romántico a su definición o teoría del arte, sino que emplea la noción en un intento de refutar la teoría institucional que, como él capta correctamente, es inconsistente con la noción de artistas románticos. La inconsistencia surge debido a que si los artistas románticos existen o son posibles, entonces no tendría que haber una institución del mundo del arte en la que las obras de arte tienen su ser.

La teoría institucional del arte difiere tanto de la de Levinson y la de Dean como de la de Beardsley en el hecho de que es una teoría *estructural* que imagina que las obras de arte son artefactos con un status dentro de una matriz estructural de un tipo particular, es decir, el mundo del arte. La concepción de la teoría institucional del mundo del arte es bastante diferente de la de Danto. Consiste en un conjunto culturalmente determinado de *roles* estructurales. Los conceptos que definen estos roles son lo que yo llamo *flexionales*, es decir, están definidos unos en términos de otros y tienen su ser dentro de esta

⁹ George DICKIE, *The Art Circle*, Evanston, IL, Chicago Spectrum Press, 1997, pp. 54-55. (Publicado originalmente en 1984. Traducción española de Sixto J. Castro, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005).

estructura. El mundo del arte de la teoría institucional consiste en los roles de artista, obra de arte, público, mundo del arte y sistema del mundo del arte.

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

Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte

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

Un *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.

Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.

“Sistema del mundo del arte” viene definido en términos de artista, obra de arte y público del mundo del arte, de modo que la estructura es un círculo lógico, sin que sea necesario pedir disculpas por ello. Creo que en nuestra cultura abundan conjuntos de conceptos flexionales importantes: ley, legislativo y ejecutivo; matrimonio y divorcio, son dos ejemplos formales, legales. El mundo del arte es una estructura informal que cuajó en nuestra cultura en algún tiempo remoto.

Asumo, pero no intento demostrar, que los mundos del arte cuajaron en un punto bastante temprano del desarrollo de prácticamente cualquier grupo cultural. Además, creo que prácticamente todo grupo cultural de la actualidad que habitualmente se denomina “primitivo” posee un mundo del arte. Junto a esto, quiero conceder que puede pensarse que las clases de personas que Levinson y Beardsley llaman “artistas románticos” son “proto-artistas” si sus acciones inician una serie de acontecimientos que dan como resultado el desarrollo de una estructura del mundo del arte. Solamente se puede especular sobre cómo se llevan a cabo los acontecimientos de esta serie en las diferentes culturas. Las personas de todas estas culturas habrían estado familiarizadas con los “meros registros visuales” de las huellas de sus presas animales que les permitían *inferir* información sobre las localizaciones de tales animales y usar tal *inferencia* en su caza, y hay un parecido obvio entre tales registros y las huellas de manos humanas. He aquí un posible escenario para una cultura. Cuando un miembro de un grupo se las arregla para hacer la primera representación visual de una presa, ésta se habría *referido* a aquellos animales, pero no permite realmente ninguna *inferencia* sobre la localización de los animales. Sin embargo, los miembros del grupo pueden haber creído que tal *referencia* ayudaba mágicamente a la caza, de tal modo que la práctica representativa referencial podría haber llegado a estar ritualmente conectada con la práctica inferencial y haberse incorporado a sus actividades de caza. A medida que los creadores de representaciones competían entre sí y perfeccionaban las habilidades de sus oficios, los diseños habrían mejorado de diversas maneras. Quizá habrían asumido una importancia más allá de sus funcio-

nes representativas y artesanas para sus creadores y para su cultura –funciones religiosas, diseños conmemorativos para marcar las sepulturas, y otras-. Con el tiempo, en la vida de una cultura, las representaciones y sus diversas características, aunque quizá conservaban todas o algunas de las tempranas significaciones referenciales e inferenciales, podrían haberse convertido en centro de atención para los miembros de la cultura. En tal momento, habría empezado a nacer un mundo del arte.

La concepción de la historia del arte de la teoría institucional es la de una serie de artefactos que tienen una historia habiendo existido dentro de una estructura del mundo del arte. Para la teoría institucional, una obra de arte primera es un artefacto que ocupó su lugar cuando su mundo del arte cuajó.

Finalmente, he asumido que la huella roja de la mano derecha de la cueva de Altamira es una representación visual y es la invención de la representación visual para los altamiranos. Si es así, esto constituye un gran salto adelante para ellos y marca un punto de inflexión que los separa de sus predecesores. Asumo que la representación del caballo rojo bajo la huella de la mano se hizo después. Si estos acontecimientos sucedieron así, es prácticamente seguro que la simple huella de la mano no es una obra de arte, pero es posible que la pintura mucho más sofisticada del ciervo rojo lo sea. Si estos supuestos son verdaderos y la visión institucional es correcta, entonces un mundo del arte habría llegado a ser durante el lapso temporal que separa las dos representaciones y señalaría un segundo punto de inflexión que diferencia una tercera era de los altamiranos de los dos estadios anteriores de sus ancestros.