

GEORGE DICKIE (1926-2020). IN MEMORIAM

GEORGE DICKIE (1926-2020). IN MEMORIAM

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid

Resumen: *Obituario de George Dickie.*

Palabras clave: *Dickie, Teoría institucional, Actitud estética.*

Abstract: *George Dickie's obituary.*

Keywords: *Dickie, Institutional Theory, Aesthetic Attitude.*

George Dickie nació en 1926. Recibió su BA en Florida State University en 1949 y su PhD en UCLA en 1959. Comenzó su carrera docente en 1956 en la Universidad del Estado de Washington. Pasó brevemente por la Universidad de Houston, para recalar finalmente en la Universidad de Illinois-Chicago en 1965, donde fue profesor hasta el año 1995, fecha en la que pasó a ser emérito y se retiró a Florida. Falleció el 24 de marzo de 2020¹.

La obra de Dickie constituye una de las aportaciones más destacadas a la estética y la filosofía analítica del arte del siglo XX, sobre todo por dos elementos: su crítica de la "actitud estética" y su Teoría institucional del arte. También trató sobre la estética del siglo XVIII en su obra *El siglo del gusto*². Sus obras principales son: *Aesthetics: An Introduction* (Pegasus, 1971), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, 1974), *The Art Circle* (Haven Publications, 1984; trad. española: *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005), *Evaluating Art* (Temple University Press, 1988), *Art and Value* (Blackwell, 2001), y *Aesthetic Journey: Selected Essays* (Chicago Spectrum Press,

¹ Algunos de los datos biográficos y bibliográficos los tomo de Peg BRAND & Anne EATON, "Remembering George Dickie", *ASA Newsletter*, 40, n. 1 (2020) 3-4.

² George DICKIE, *The Century of Taste*, Oxford, Oxford University Press, 1996 (trad. española: *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003).

2007). Coeditó *Aesthetics: A Critical Anthology* (St. Martin's Press, 1977, 1989²), y *Introduction to Aesthetics* (Oxford, 1997). Sus artículos son muy numerosos.

En 1994, Robert J. Yanal editó una colección de ensayos que lleva por título *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy* (Penn State University Press) donde algunas de las figuras más prominentes de la estética norteamericana pasaban revista a los aspectos fundamentales de la filosofía de Dickie.

El profesor Dickie recibió numerosas becas, entre ellas las de la National Endowment for the Humanities (dos veces), la Fundación Guggenheim, la A.C.L.S. (dos veces) y la de Estudios Avanzados para las Humanidades de Edimburgo. Fue miembro del Instituto de Humanidades de la Universidad de Illinois-Chicago durante 1993-1994. Fue miembro de la Junta de Fideicomisarios de la American Society for Aesthetics de 1967 a 1969 y de nuevo de 1995 a 1997, Vicepresidente de 1991 a 2002 y Presidente de 1993 a 1994.

I

Sin duda alguna, la Teoría institucional de Dickie es una de las grandes propuestas de la estética del siglo XX³. Dickie la elabora teniendo presente el modo de acercarse a las artes que Danto había esbozado en "El mundo del arte". Pero Danto mantuvo una relación ambigua, cuando no de rechazo, a esta teoría. Danto se refiere a su artículo "El Mundo del arte" como el lugar en el que había establecido una conexión entre la cuestión de lo que es arte y ciertos factores institucionales en la sociedad y sostiene que ese texto "fue el origen de lo que se ha dado en llamar la teoría institucional del arte, que aún hoy me produce sentimientos encontrados"⁴. Danto reconoce que su teoría puede entenderse como institucional, en el sentido de que el mundo del arte está institucionalizado, constituido por un discurso compuesto por razones institucionalizadas, pero su teoría no es la Teoría Institucional del arte, nacida, a su entender de una mala comprensión, creativa, eso sí, de su teoría por obra de George Dickie⁵. Su relación de paternidad con la teoría institucional queda clara en este texto: "los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia, y a la clásica manera edípica, yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquel cuya paternidad me atribuyen"⁶.

³ Véase Sixto J. CASTRO, *Filosofía del arte. El arte pensado*, México, Herder, 2017, especialmente los capítulos "George Dickie" y "La experiencia estética".

⁴ Arthur C. DANTO, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 21. Traducción modificada.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 17.

Como Danto, Dickie elabora una teoría en la que el elemento central es el “mundo del arte”. Aun cuando hay autores que consideran que oscila hacia el ámbito de la sociología, Dickie sostiene la suya que es una teoría ontológica del arte, una teoría que nos dice qué es el arte, una explicación de por qué una obra de arte *es arte*⁷. En su opinión, las teorías del arte, desde Platón hasta los años 60 del siglo XX, no fueron en realidad más que teorías psicológicas que trataban de descubrir las características definitorias del arte que consideran que forman parte de la naturaleza humana⁸, es decir, tratan de sacar a la luz sus elementos representativos o expresivos. Será Danto el que cambie este paradigma con su artículo “El mundo del arte”, donde se plantea el marco relacional en el que están insertas las obras como elemento clave. La pregunta de Danto respecto a qué es lo que explica la diferencia entre dos objetos indiscernibles, uno de los cuales es arte y el otro no, introdujo un nuevo modo de pensar el arte en la filosofía analítica.

En este contexto, Dickie elaboró dos versiones de la Teoría institucional. La primera versión fue formulada en el artículo “Defining Art” de 1969⁹ y en sendos libros de 1971¹⁰ y 1974¹¹. En ese primer artículo Dickie señala la diferencia entre un uso evaluativo y un uso descriptivo de “obra de arte”¹². Asimismo, Dickie subraya por vez primera una característica que ya no va a abandonar nunca: la artefactualidad como condición necesaria del arte. En este texto Dickie examina el concepto de “mundo del arte” de Danto y su atmósfera de propiedades no perceptibles y, a partir de todo ello, ofrece su primera definición: “una obra de arte en sentido descriptivo es (1) un artefacto, (2) al cual una sociedad o algún subgrupo de una sociedad le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación”¹³. La idea clave de esta formulación es que el estatuto de candidato para la apreciación se adquiere en el mundo del arte de un modo semejante a como dos personas adquieren el estatus de pareja de hecho en un sistema legal¹⁴. Él mismo da el resumen de su definición: “lo que he estado diciendo puede sonar como: una obra de arte es un objeto del cual alguien ha dicho ‘yo bautizo este objeto como obra de arte’. Y creo que es más o menos así”¹⁵. Hay una práctica de conferir ese estatuto, lo cual basta

⁷ George DICKIE, “Art: Function or Procedure – Nature or Culture?”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), p. 24.

⁸ George DICKIE, “Altamira y la invención de la representación visual”, en *Estudios Filosóficos* 56, n. 161 (2007), p. 8.

⁹ Cf. George DICKIE, “Defining Art”, en *American Philosophical Quarterly* 6 (1969) 253-256.

¹⁰ Cf. George DICKIE, *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis, Prentice Hall, 1971.

¹¹ Cf. George DICKIE, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y., Cornell University press, 1974.

¹² George DICKIE, “Defining Art”, p. 253.

¹³ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵ *Ibid.*, p. 256.

para definir una institución social¹⁶. Que algo sea una obra de arte depende fundamentalmente de un marco institucional¹⁷.

Este modo de plantear la cuestión le pareció a Dickie una manera sencilla, comprensiva y no metafísica de definir el arte, que presta atención a las prácticas efectivas del mundo del arte pasadas y presentes. A medida que se iban formulando críticas, Dickie reformuló su teoría, en sendos textos de 1971¹⁸ y 1974, subrayando el hecho de que la persona o personas que confieren el estatus referido actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte [*Artworld*]). Casi todas las críticas se dirigieron contra este grupo que confiere la candidatura, que algunos identificaron como una camarilla con poder de decisión, cosa que Dickie negó reiteradamente. También se le achacó que no hubiese determinado en razón de qué confieren ese estatus: si esas personas carecen de razones sus decisiones son arbitrarias, y si no, las razones constituyen una teoría que ya no es la Teoría institucional. Para Dickie, estas críticas no entendieron el núcleo de su propuesta, ya que para él, las razones por las que algo puede llegar a ser arte son múltiples, del mismo modo que las razones para que dos personas se casen: porque se quieren, porque desean lograr la nacionalidad del otro, porque se lo ha pedido alguien como condición para legarles su herencia, porque quieren que el hijo que han tenido no sea considerado natural, etc. Lo que los convierte en casados es el procedimiento. Lo mismo sucede con el arte, para cuya definición hay innumerables teorías basadas en razones que pretenden reducir el "arte" a una sola justificación que no pueden encontrar. Lo que cuenta, para Dickie, es el procedimiento.

En su *El círculo del arte*, Dickie revisa su enfoque y aclara algunos malentendidos, provocados fundamentalmente por el lenguaje excesivamente formal de su primera definición, especialmente en los términos "conferir" y "actuar de parte de" o "en nombre de"¹⁹. La idea clave la señala en estos términos: : "Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional"²⁰. Esto le lleva a atacar la idea tradicional del "artista romántico" que, ignorante del concepto de arte, crea por su libre poder originativo, tal como la desarrolla Beardsley. Dickie propone una nueva definición, que revela el complejo de elementos necesariamente relacionados que constituyen la empresa de hacer arte²¹. La definición que Dickie ofrece en *El círculo del*

¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹⁷ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸ George Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, p. 101.

¹⁹ George DICKIE, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 17. Parte de las ideas que elabora en esta obra están adelantadas en G. DICKIE, "The new institutional theory of art", en *Aesthetics: Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium*, Vienna, Hölder-Pichler-Tempsky, 1984, pp. 57-64.

²¹ Cf. George DICKIE, *El círculo del arte*, p. 118.

arte está compuesta de cinco subdefiniciones, que son las nociones nucleares de la teoría institucional del arte²²: 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.

La idea básica de esta reformulación es que el estatus de ser arte no es algo conferido por la autoridad de algún agente, sino que deriva del hecho de que una obra esté apropiadamente situada en un sistema de relaciones. Es el hecho de que la obra sea creada por el artista sobre el trasfondo del mundo del arte lo que la establece como un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte, es decir, como obra de arte. Basta con que sea de *la clase de cosas* que se presentan, y no es necesario que de hecho sea presentada. En este caso, el artista tiene la intención de crear una cosa de una clase para ser presentada a un público del mundo del arte y la intención de no presentarla de hecho, bien porque el artista no la considere valiosa o porque considera que revela al público demasiado de sí mismo.²³

Dickie precisa que 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. Los sistemas del mundo del arte son el sistema literario, el sistema teatral, el sistema pictórico, etcétera. Por ello, el elemento convencional es clave, porque no solo permite clasificar algo como arte, sino que incide en su comprensión. Dentro de este marco, el artista tiene “entendimiento”, es decir, conoce la actividad en la que está implicado, sabe que existe un mundo del arte, ciertos marcos para la presentación de obras, conoce su medio, y sabe que crea obras, que han de ser artefactos creados en el marco del mundo del arte para ser presentados, aun cuando de hecho no se presenten nunca. De modo semejante, Dickie exige que el público del mundo del arte tenga también una idea general del arte y una comprensión mínima del medio de una forma de arte particular, sin que probablemente pueda exigírsele ser capaz de tematizar un desarrollo teórico. De este modo “el estatus de arte se logra por medio de la creación de un cierto tipo de artefacto”²⁴, aquel que se pretende que sea una clase particular de cosa, es decir, la clase de cosa creada para ser presentada

²² Cf. *Ibid.*, pp. 114-117.

²³ George DICKIE, “The Institutional theory of art”, en Noël CARROLL (ED.), *Theories of art today*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

a un público del mundo del arte. De nuevo, el elemento intencional como constitutivo del hacer arte.

En un texto posterior tenemos la última referencia de Dickie a la teoría: “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’”²⁵. Se trata de la segunda versión 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; 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, 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: el artista tiene la intención de hacer lo que hace el mundo del arte.

La definición institucional tiene una ventaja sobre las definiciones apriorísticas, como son las gestadas en sistemas filosóficos que imponen al arte condiciones derivadas de sus mismas premisas constituyentes. La definición institucional evita estas constricciones previas y, en la medida en que clasifica y no valora, evita tener que diferenciar entre arte bueno y malo. Por otra parte, la definición institucional tiene la ventaja de que puede acomodarse a un rasgo importante del mundo del arte: la transformación o transfiguración 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 esta teoría, 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.

La teoría institucional ha recibido muchas críticas, no solo referidas a los antiguos y complejos términos de la primera versión, sino centradas en el hecho de que hay muchos sistemas de presentación y producciones de artefactos fuera del mundo del arte, y no parece que Dickie haya distinguido con fundamento los sistemas del mundo del arte de otros sistemas de presentación de artefactos, más allá de nombrando a los sistemas del mundo del arte “sistemas del mundo del arte”, sin explicar qué los diferencia de otros sistemas. Aun así, la idea central de que no hay arte fuera del mundo del arte, entendido como un espacio relacional, ha ejercido una enorme influencia en el pensamiento contemporáneo.

²⁵ George DICKIE, *Art and value*, Malden-Oxford, Blackwell, 2001, p. 92.

II

Su otra aportación importante tiene que ver con la crítica a la experiencia estética, muy vinculada a su crítica a las teorías estéticas del arte que, en parte, son el objeto frente al que desarrolla su Teoría institucional. Dickie sometió a crítica el concepto de “distancia psíquica” de Edward Bullough²⁶, característico de la conciencia estética, que implica dejar de lado las actitudes prácticas hacia las cosas, lo que nos permite acceder objetivamente al fenómeno e interpretar los afectos subjetivos como características del fenómeno. Para Dickie, esta “distancia” no es más que un bloqueo psicológico de las acciones y los pensamientos prácticos y ordinarios para dar lugar a la experiencia de una cosa como objeto de la conciencia estética. Lo que este bloqueo explica puede explicarse mejor acudiendo, por ejemplo, a las convenciones elaboradas para contemplar cada tipo de obra de arte, sin que sea necesario apelar a un estado psicológico o mental especial. Dickie afirma que cuando se habla de experiencia de objetos tan distintos como experiencias del objeto en cuanto objeto, como experiencias desinteresadas, se confunde la motivación con la experiencia. Prestar atención a una obra de un modo interesado significa hacerlo con ciertos motivos y de modo desinteresado sin esos motivos, no con una experiencia especial, propia y exclusiva²⁷. El desinterés nos dice algo sobre los motivos del espectador, pero no sobre su experiencia. Luego la idea de la experiencia estética es un mito²⁸. No hay distinción entre la percepción estética y la ordinaria, por eso no hay que postular ninguna facultad especial ni actitud específica alguna.

Para Dickie, los teóricos, como Beradsley²⁹, que analizan la experiencia de los objetos estéticos como una experiencia intensa, compleja, unificada, especial y distintiva, cometen el error de transferir la complejidad, intensidad y unidad desde los objetos de la experiencia estética a la experiencia misma. Aun cuando los objetos estéticos puedan ser coherentes y completos, por ejemplo, y podamos experimentar su coherencia y compleción, no es lícito transferir la experiencia de esas propiedades a la experiencia misma como poseedora de esas propiedades. Estos autores confunden la experiencia de compleción con la compleción de la experiencia. Beardsley, respondiendo a Dickie³⁰, defenderá la compleción de la experiencia además de la experiencia

²⁶ E. BULLOUGH, “Psychical Distance”, en A. NEILL & A. RIDLEY (eds.), *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*, NY, McGraw-Hill, 1995, pp. 297-311.

²⁷ George DICKIE, *Art and the Aesthetic*, pp. 111-114. Véase a este respecto Derek MATRAVERS, “The Aesthetic Experience”, en Anna Christina RIBEIRO, *The Continuum Companion to Aesthetics*, London, New York, Continuum, 2012, pp. 76 ss.

²⁸ George DICKIE, “The Myth of Aesthetic Attitude”, en *American Philosophical Quarterly* 1 (1964) 56-65; “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, en *Journal of Philosophy* 62 (1965) 129-136; “Physical Distance: In a Fog at Sea”, en *British Journal of Aesthetics* 13 (1973) 17-29.

²⁹ M. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace, 1958, p. 64.

³⁰ M. BEARDSLEY, “Aesthetic Experience Regained”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969) 3-11.

del objeto experimentado como completo y sostendrá que la experiencia de un objeto estético completo es solo parte de una experiencia completa, como, por ejemplo, el cumplimiento de una expectativa.

En un momento posterior, Dickie³¹ acepta que tanto las experiencias como sus objetos pueden estar unificados, en el sentido de que los afectos (sentimientos, emociones, expectativas, satisfacciones) pueden relacionarse mutuamente de modo que constituyan una experiencia completa y coherente. Sin embargo, objeta que hay experiencias estéticas que no muestran ninguno de los afectos mencionados, como las experiencias de ciertos tipos de pintura abstracta. Además, si se dan esos afectos, no hay razón para suponer que estos afectos deban estar unificados, como cuando se asiste a una representación teatral o se ve una película. Por ello, Dickie concluye que las experiencias estéticas no tienen rasgos afectivos que sean característicos y que las distingan de otras experiencias. El único modo de hacer referencia a esas experiencias es derivándolas de lo que caracterizamos previamente como objeto estético.

III

George Dickie visitó España en dos ocasiones. La primera, en sus palabras, “cuando aún estaban Franco y la Guardia Civil”. La segunda, ya solo con la Guardia Civil. Esta última visita tuvo lugar en marzo de 2006, para participar en un ciclo de conferencias organizado por la universidad de Valladolid, titulado “La teoría del arte hoy. La perplejidad filosófica y la creatividad artística”. En esta ocasión, Dickie impartió una conferencia titulada: “Altamira y la invención de la representación visual”, publicada en su día en esta revista³². Al acabar su conferencia y tras responder a las preguntas del auditorio, Dickie se sentó en una silla y uno de los estudiantes que habían asistido a la charla se acercó a él, blandiendo el dedo mientras recorría todo el camino que había entre los dos extremos de la sala de conferencias, y, cuando se aproximó lo suficiente a Dickie, sin bajar el dedo, le espetó: “Remember the emotions”. La teoría institucional de Dickie le había robado la grandeza romántica del arte o, al menos eso creía él. Nada más lejos de la realidad. La Teoría institucional ha contribuido precisamente a poner sobre el tapete el trasfondo cultural sin el cual el arte no puede siquiera soñar alcanzar las cimas que la cultura le ha otorgado. Si no se reduce la Teoría institucional a la versión naíf (arte es lo que las instituciones reconocen como arte), aún dará mucho juego para sacar a la luz la verdadera grandeza cultural del arte.

³¹ George DICKIE, *Art and the Aesthetic*.

³² George DICKIE, “Altamira y la invención de la representación visual”, en *Estudios Filosóficos* 56 (2007) 5-16.