

ESCENARIOS CONTRAFÁCTICOS. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE

Counterfactual scenarios. A reflection on the Institutional Theory of art

Artículo de reflexión derivado de investigación

DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.4787>

Recibido: agosto 20 de 2023. Aceptado: abril 18 de 2024. Publicado: junio 4 de 2024

*Adrià Harillo Pla**

Resumen

Siguiendo la definición de Osvaldo Pessoa Jr., un “escenario contrafáctico” sería “una situación posible que no se realizó, como una posibilidad futura en algún instante del pasado”. Este concepto no es nuevo. De hecho, tiene una presencia significativa en campos como la filosofía analítica, la economía, las ciencias experimentales o la psicología. La pretensión de este texto es presentar, mediante el rigor teórico, conceptual, y el método inductivo, una reflexión no derivada de investigación. Esta reflexión es la importancia de la relación entre los escenarios contrafácticos y el mundo del arte desde una perspectiva institucional. La observación inicial en la que se sustenta este texto es que, en una época en la que cualquier cosa puede ser arte y, sin embargo, no todo lo

* Doctor en Filosofía, Colaborador Extranjero en la Universidad Estatal Paulista (UNESP), São Paulo, Brasil. Correo electrónico: adria.harillo@gmail.com, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4005-9643>

es, las razones por las que algo pudo ser arte, pero no lo fue, cobran una gran importancia para comprender la base de su valor económico y cultural y ahondar en nuestras categorías lingüísticas del presente; en este caso, la de arte.

Palabras clave

Arte contemporáneo; Escenarios contrafácticos; Mundo del arte; Mundos posibles; Teoría institucional; Revisionismo histórico.

Abstract

Following the definition provided by Osvaldo Pessoa Jr., a “Counterfactual Scenario” would be “a possible situation that did not take place, as a future possibility at some point in the past”. This concept is not new. In fact, it has a significant presence in fields such as analytical philosophy, economics, experimental sciences, or psychology. The aim of this text is to present, through theoretical and conceptual rigor and the inductive method, a reflection not derived from research. This reflection is the importance of the relationship between counterfactual scenarios and the art world from an institutional perspective. The initial observation that supports this text is that, in an age in which anything can be art, and yet not everything is, the reasons why something could have been art, but was not, are of great importance to understand the basis of its economic and cultural value and to deepen our linguistic categories of the present. In this case, art.

Keywords

Artworld; Contemporary art; Counterfactual scenarios; Historical revisionism; Institutional theory; Possible worlds.

Introducción

En el presente texto se relacionan los conceptos de “mundo del arte” y “escenarios contrafácticos” de forma inductiva. En consecuencia, el resultado no es una conclusión lógicamente absoluta, sino posible o incluso probable. La relación se establece sobre la base del trabajo de numerosos autores que han enfocado sus esfuerzos teóricos en ambos conceptos.

El primer concepto clave es el de teoría institucional del arte. Son varios los pensadores que han contribuido a ella. Basándonos en la cantidad de material en que se retoman sus propuestas, podría decirse que desde el campo de la filosofía destacan George Dickie (2005) y Arthur C. Danto (1964). También la sociología ha contado con autores con similares intereses. Entre ellos destaca Howard S. Becker (2008). Todos coinciden en el uso de la expresión “mundo del arte” o “mundos del arte” para referirse a este sistema institucional. Otros intelectuales también han reflexionado sobre este sistema, aunque con un menor impacto.

Por otro lado, Robert Morgan (1998), entre otros autores, ha llegado a vaticinar el fin de este mundo del arte. No obstante, la conclusión no parece inferida de forma correcta. Para Morgan, el mundo del arte se habría convertido en puro mercado. Pero el hecho de que las dinámicas o motivaciones utilizadas por los agentes que lo conforman no sean del agrado de un autor no significa que el sistema institucional no cumpla con una función social.

En cuanto al segundo gran concepto de esta reflexión, a saber, “escenarios contrafácticos”, este tiene una manifiesta relación con el concepto filosófico de “mundos posibles”. (Divers, 2002; Ryan, 2014; Stalnaker, 1976; Inwagen, 1986). Esta relación, desde el discurso filosófico y especulativo, se debe a que ambos conceptos se refieren a la exploración de situaciones hipotéticas que divergen de la realidad. No obstante, mientras que los escenarios contrafactuales se refieren a resultados alternativos a eventos pasados, la teoría de mundos posibles considera la existencia de diferentes mundos o realidades hipotéticas, cada uno con su propio conjunto de condiciones y posibilidades.

Mundo del arte y escenarios contrafácticos han sido analizados desde disparejas disciplinas —mostrando de este modo un interés relevante—, pero no han sido directamente vinculados en la literatura académica. Esta es la principal razón de ser de esta reflexión. Por ende, se aspira a que la relación aquí llevada a cabo aspire sea el principal aporte teórico, siempre a expensas de que en tiempos venideros su discusión contribuya a una forma de conocimiento y argumentación más depurada. El motivo por el que una reflexión sobre esta relación se considera necesaria es que, en el contexto presente, en el que cualquier cosa puede ser arte (Danto, 1997; Redacción de *The Telegraph*, 2001), los “escenarios contrafácticos” tienen un valor especial para comprender por qué no todo lo es.

Del arte actual y el giro lingüístico

Parece bastante claro que la historia del arte ha experimentado grandes cambios paradigmáticos en los últimos siglos. La premisa inicial de esta reflexión es que el actual paradigma artístico es casi imposible de comprender sin el apoyo de la teoría institucional del arte. Esta propuesta conceptual ha sido desarrollada desde varios campos del saber; por ejemplo, la filosofía, la sociología o la historia del arte en sentido externalista. *Grosso modo*, en esta teoría se postula que aquello que es arte lo es en tanto se encuentra ubicado en el interior de un sistema institucional —lo que algunos autores han venido denominando mundo o mundos del arte— (Becker, 2008; Danto, 1964; Dickie, 2005; Morgan, 1998; Shiner, 2001).

A pesar de que los diferentes autores comprenden este circuito institucional como un sistema social con correspondientes componentes —agentes, motivaciones y mecanismos—, existen grandes diferencias entre ellos, incluso en las funciones asignadas a las variables. No obstante, Gerard Vilar i Roca (2005) realizó un buen sumario de lo que el mundo o mundos del arte son. El catedrático describió este sistema institucional así:

El complejo formado por artistas, galeristas, museos, coleccionistas, fundaciones, críticos de arte, algunas revistas y otros medios, y algunas instituciones educativas. Algunas instituciones políticas y algunos mecenas que tienen prácticas sociales

como producir obras de arte, venderlas, comprarlas, tasarlas, coleccionarlas, exhibirlas, escribir sobre ellas, defenderlas, atacarlas, disfrutarlas, fascinarse y obsesionarse con ellas. (p. 80)

Hechas tales consideraciones, parece razonable afirmar que, en la actualidad, con la presencia de prácticas artísticas como el arte encontrado o el arte no retiniano, se ha producido un paso de la *aesthesis* a la *askesis*. Esta podría ser una de las razones por las que las personas no pasan ni treinta segundos de media frente a una obra (Smith et al., 2017). Varios autores noticiaron esta transformación así: que cualquier cosa pueda ser arte no significa que todo lo sea (Bourdieu, 1999, p. 64; Schultz, 1978). De nuevo, el catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona resumió esta situación de forma precisa al declarar lo siguiente:

Cualquier cosa puede ser una obra de arte. Cualquier objeto, escenario, acción, imagen o concepto puede ser una obra de arte. Una pintura, una *performance*, una instalación, un silencio, un discurso, un detritus, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte. (Vilar i Roca, 2005, p. 18)

La declaración, no obstante, se sostiene en toda una tradición de pensamiento que es rastreable en Clement Greenberg, por ejemplo. Para Greenberg (1982), “minimal works are readable as art, as almost everything today ... including a door, a table, a blank sheet of paper” (p. 266); en consecuencia, hacer arte es algo que “está al alcance de casi todo el mundo” (Dickie, 2005, p. 26). Si se acepta como convincente lo declarado hasta aquí, no parece difícil percatarse de que nos encontramos frente a un paradigma de conocimiento mayormente lingüístico y pragmático —no ontológico— de aquello que es arte. En consecuencia, no debería extrañar que, ante la situación planteada, algunos pensadores se hayan inclinado por dictaminar que categorizar aquello que es arte ya no es una tarea del historiador o del esteta, sino del sociólogo del lenguaje (Danto, 2002, p. 102). De este modo, y por imperativa lógica, nos encontramos, de lleno, en el giro lingüístico —y pragmático— ya postulado por Richard Rorty (1992) o Ludwig Wittgenstein (1990). Ahora bien, después de presentar la teoría institucional del arte y su relación con el lenguaje, ha llegado el momento de adentrarnos en el concepto de “escenarios contrafácticos”.

Escenarios contrafácticos

Como ya se expuso, son múltiples las disciplinas que han hecho eco de este tema. No obstante, aquí se sigue la definición provista por Osvaldo Pessoa Jr. (2011). El docente de la Universidade de São Paulo definió tales escenarios como “una situación posible que no se realizó, como una posibilidad futura en algún instante del pasado” (p. 44).

El lector podría plantearse, entonces, qué convierte una situación en una posible. El primer punto que debe aceptarse es el de una concepción abierta de la historia. Es decir, una historia cuyo transcurso no venga predeterminado por fuerzas superiores e inevitables, tal como podría ser la concepción del destino en algunas religiones y culturas.¹ Esta perspectiva de una historia fija e inmutable también ha sido explotada en prácticas artísticas como la literatura. El *Edipo Rey* de Sófocles o el *Rey Lear* shakespeariano son solamente dos ejemplos. Sin embargo, es complicado defender esta concepción en la actualidad y, por ende, no se destina más tiempo a su discusión, pues tampoco es el objetivo de la reflexión. El libre albedrío determinaría, por lo menos en parte, aquello que se convierte en una historia fáctica frente a todas aquellas posibles, pero no realizadas. Estas últimas atesorarían la condición de contrafácticas a partir del momento en el que jamás acontecieron.

El segundo de los elementos que debería servir para distinguir entre aquellos “escenarios contrafácticos” que sí eran posibles y aquellos que no es la perspectiva temporal. Aquello denominado “*test del tiempo*”. Esta prueba temporal es, con frecuencia, considerada como la capacidad de que algo siga siendo relevante o valioso a pesar del paso del tiempo y las circunstancias cambiantes. En relación con el arte, el *test del tiempo* se considera clave para el establecimiento de aquello que realmente “es arte” frente a aquello que “no es arte”. Con el paso del tiempo, se abandonan o se transforman las comunidades de intereses, las modas, los agentes y las motivaciones. Por ende, se considera que se dota al objeto de estudio de un análisis menos partidista y parcial (Dutton, 2010, p. 58). Así, y de acuerdo con la definición de “escenarios contrafáct-

¹ Los griegos clásicos ya tenían esta figura, la cual se encontraba representada por la diosa Ananké (ἀνάγκη) y las Moiras. Esta Ananké se halla descrita en las obras especializadas, si bien ha tenido sus equivalentes en múltiples culturas (Afrodisias, 2013; Fontán Barreiro, 2005, p. 66).

ticos” como “una posibilidad futura en algún instante del pasado” (Pessoa Jr., 2011, p. 44), esta ventaja temporal, con la que observar y analizar los eventos retrospectivamente, es de gran valor para evaluar, en perspectiva, aquello que era posible frente a lo que no. No es menos cierto, empero, que esto comporta una pertinente preocupación por potenciales regresiones *ad infinitum* (Pessoa Jr., 2011).

Teoría institucional y escenarios contrafácticos

En lo que a la relación entre la teoría institucional del arte actual y los mencionados “escenarios contrafácticos” respecta, la principal pregunta que debería plantearse es esta: si cualquier cosa puede ser arte, ¿por qué razón algo es arte fácticamente mientras que otras cosas lo son solo contrafácticamente? Es decir, si se dirige la mirada al pasado, podrían haberlo sido en un futuro, aunque nunca obtuvieron semejante clasificación.

Lo cierto es que, según la teoría institucional, algo sería fácticamente una obra de arte por encontrarse emplazado en el interior de este circuito o sistema institucional —o en una posición precisa en el interior de su jerarquía— (Bourdieu, 1999, p. 74; Danto, 1964; Dickie, 2005). No obstante, al no tratarse la obra de arte de un objeto natural, sino convencional, y categorizado referencialmente mediante una actividad lingüística discursiva y política, surgen algunas complejidades adicionales (Vilar i Roca, 2017, p. 145; Walton, 1990, 2008). Quizás la más importante sea que el objeto en cuestión no detentaría aquello que se denomina —por seguir utilizando la terminología de Pessoa y las ciencias naturales— un efecto “atractor” (Puerto, 2004; Pessoa Jr., 2011, p. 49). Entonces, si el objeto artístico no es un objeto natural y viene catalogado socialmente, se torna imprescindible preguntarse por:

the relations of power involved in enunciation and reception, which sustain the hierarchies of communication; the control of the means of production; the ideological construction of authorship and mastery; or more plainly, who speaks to whom, why, and for whom. (Lauretis, 1984, p. 179)

Esta necesidad se debe a que, aun cuando muchos pensadores han considerado, desde una perspectiva puramente teórica, que el mundo del arte es un lugar igualitario, la mayoría de los estudios refutan esta hipótesis (Artprice, 2019, 2020; Center for Cultural Innovation, 2016; Diffey, 1969; Fraiberger et al., 2018; Quemin, 2013).

El arte, en consecuencia, es algo decretado mediante discursos llevados a cabo en un entorno de asimetría de poder. Tampoco atesora unas cualidades intrínsecas y ni siquiera se proporciona una definición clara y precisa no sostenida en pragmáticas asignaciones de la referencia. Es por ello por lo que debería existir la obligación de prestar atención a los “escenarios contrafácticos” que impidieron a un objeto o práctica determinada convertirse en arte (Dempster, 2014).² Esta obligación es de naturaleza académica, un examen crítico de la influencia de los diferentes factores en los eventos históricos de atribución de valor a la obra. Así se genera una visión del mundo menos absolutista, más cercana a la complejidad de la realidad. Esto es algo que, por lo general, diferencia a los académicos de otros gremios profesionales.

Si bien no es la opinión personal del autor, algunos académicos consideran que la moral y el arte deben actuar en conjunto o, incluso, que son lo mismo (Carroll, 1996; Levinson, 2015). Desde esta perspectiva, y a consecuencia de la indefinición del objeto, en este texto quiere defenderse la necesidad de otorgar una mayor atención teórica a la “fecha de ramificación” (Pessoa Jr., 2011, p. 52). En concreto, la “fecha de ramificación” a partir de la cual un objeto o práctica cualquiera se convierte en arte, mientras que otros abandonan su potencial futuro artístico. Esta actividad resulta habitual en el caso de las obras consagradas. No obstante, no lo es en todas las piezas presentadas para ser sujetas a apreciación; con la omisión se rehúye el revisionismo histórico y teórico imprescindible para hacer que el mecanismo del actual sistema institucional del arte funcione de forma eficiente, no solo para una minoría de sus agentes (Danto, 2002; Dickie, 1974, 2005). Sin este revisionismo de los “escenarios contrafácticos” se incurre y perpetúa el dogmatismo. Otros defenderán que

² Algunos intelectuales han afirmado que el arte es identificable incluso sin tener una definición normativa ni descriptiva. Estas posiciones han sido discutidas por el autor de este texto en anteriores publicaciones argumentando, principalmente, que no es posible conocer algo de lo que no se atesora una idea general, por lo que estas posiciones no serán aquí contradichas de nuevo. A lo sumo, en el caso de aceptar la posibilidad del reconocimiento, el conocimiento sería de naturaleza referencial, pragmática y convencional, con lo que no se invalidaría lo expuesto en el cuerpo del texto.

el arte, incluso ubicado en un escenario y posición erróneos, sería un objeto “transmundial”. Sin embargo, tal posibilidad no puede afirmarse en serio sin conocer la esencia del arte (Pessoa Jr., 2011, p. 51).

Conclusión

En la presente reflexión se realizó una aproximación a los conceptos de teoría institucional del arte y escenarios contrafácticos. Después de una breve descripción y presentación de ambos, se trató de vincularlos en un contexto paradigmático en el que cualquier cosa puede ser arte, sin que, por ello, todo lo sea. Posteriormente, se estableció la necesidad de atender estos escenarios como un modo de revisionismo y crítica. Esto es imprescindible para el correcto desarrollo de la teoría institucional y de la asignación de la categoría de arte. De lo contrario, se incurre en un conocimiento dogmático de aquello que es arte, pues solamente en el caso de obras consagradas se reflexionan y se plantean las condiciones por las que se les ha categorizado así.

Conflicto de interés

El autor declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o asociación de cualquier índole. Asimismo, la Universidad Católica Luis Amigó no se hace responsable por el manejo de los derechos de autor que los autores hagan en sus artículos, por tanto, la veracidad y completitud de las citas y referencias son responsabilidad de los autores.

Referencias

- Afrodiasias, A. de. (2013). *Acerca del alma: Acerca del destino*. Gredos.
- Artprice. (2019). *The Contemporary Art Market Report 2018*. Artprice. <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018/general-synopsis-contemporary-arts-market-performance>
- Artprice. (2020). *The Contemporary Art Market Report 2019*. Artprice. <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019>
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds, 25th Anniversary Edition*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (2.^a ed.). Taurus.
- Carroll, N. (1996). Moderate Moralism. *British Journal of Aesthetics*, 36(3), 223-238. <https://doi.org/doi:10.1093/bjaesthetics/36.3.223>
- Center for Cultural Innovation. (2016). *Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists*. National Endowment for the Arts. <https://www.arts.gov/impact/research/publications/creativity-connects-trends-and-conditions-affecting-us-artists>
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press.
- Danto, A. C. (2002). *La Transfiguración Del Lugar Común: Una Filosofía Del Arte*. Paidós.

- Dempster, A. M. (2014). Perspectives on Risk and Uncertainty. En A. M. Dempster (Ed.), *Risk and Uncertainty in the Art World* (pp. 25-46). Bloomsbury Publishing.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Paidós.
- Diffey, T. J. (1969). The Republic of Art. *The British Journal of Aesthetics*, 9(2), 145-156. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/9.2.145>
- Divers, J. (2002). *Possible Worlds*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203995013>
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*. Paidós.
- Fontán Barreiro, R. (2005). *Diccionario de la mitología mundial* (6.ª ed.). EDAF.
- Fraiberger, S. P., Sinatra, R., Resch, M., Riedl, C. & Barabási, A.-L. (2018). Quantifying reputation and success in art. *Science*, 362(6416), 825-829. <https://doi.org/10.1126/science.aau7224>
- Greenberg, C. (1982). Modernist Painting. En F. Francina & C. Harrison (Eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (pp. 5-10). Harper & Row.
- Inwagen, P. v. (1986). Two Concepts of Possible Worlds. *Midwest Studies in Philosophy*, 11, 185-213. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.1986.tb00494.x>
- Lauretis, T. D. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press.
- Levinson, J. (Ed.). (2015). *Ética y estética: Ensayos en la intersección*. Antonio Machado Libros.

- Morgan, R. C. (1998). *The End of the Art World*. Allworth Press.
- Pessoa Jr., O. (2011). Escenarios contrafácticos (L. E. Misseri, Trad.). *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 2(4),. <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i4.50>
- Puerto, C. del. (2004). El Gran Atractor. *IAC noticias: Revista del Instituto de Astrofísica de Canarias*, 2, 80-82.
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain—Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. CNRS Éditions. <https://www.cnrseditions.fr/catalogue/arts-et-essais-litteraires/les-stars-de-lart-contemporain/>
- Redacción de *The Telegraph*. (2001, octubre 20). Everyone's an artist, anything can be art. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/4726169/Everyones-an-artist-anything-can-be-art.html>
- Rorty, R. (1992). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. University of Chicago Press.
- Ryan, M.-L. (2014). Possible Worlds. En P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Eds.), *Possible Worlds* (pp. 726-742). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.726>
- Schultz, R. A. (1978). Does Aesthetics Have Anything to Do with Art? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(4), 429-440. <https://doi.org/10.2307/430483>
- Shiner, L. (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press.
- Smith, L. F., Smith, J. K. & Tinio, P. P. L. (2017). Time spent viewing art and reading labels. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(1), 77-85. <https://doi.org/10.1037/aca0000049>
- Stalnaker, R. C. (1976). Possible Worlds. *Noûs*, 10(1), 65-75. <https://doi.org/10.2307/2214477>

Vilar i Roca, G. (2005). *Las razones del arte*. Antonio Machado.

Vilar i Roca, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Círculo Rojo Editorial.

Walton, K. L. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press.

Walton, K. L. (2008). *Marvelous Images: On Values and the Arts*. Oxford University Press.

Wittgenstein, L. (1990). *Tractatus Logico-philosophicus*. Routledge.