



FHCE (www.fhuce.edu.uy) Montevideo, Uruguay, junio de 2011

ISSN 1688-7476

WASHINGTON MORALES MACIEL

GEORGE DICKIE
Y LA APARENTE
DEFINIBILIDAD DEL ARTE



Facultad de
Humanidades y
Ciencias
de la Educación

Departamento de Publicaciones
publikfhce@gmail.com
versión electrónica disponible en el sitio <http://www.fhuce.edu.uy>



George Dickie y la aparente definibilidad del arte

© Washington Morales Maciel

wamm1756@gmail.com

© Departamento de Publicaciones FHCE

publikfhce@gmail.com

Impresión: Delia Correa y Oscar Río

Corrección de estilo: Romina Corona y Virginia Nancollas

Diseño de portada

e interiores: Wilson Javier Cardozo



ISSN 1688-7476
Depósito Legal 355513





Resumen: En este texto demostraré que las tesis de George Dickie y Morris Weitz en el campo de la filosofía del arte guardan rasgos similares, de modo que sus diferencias son de grado o complejidad y no de *esencia*. En primer lugar, mostraré que la reconstrucción que realizó Dickie de la tesis y los argumentos de Weitz es incorrecta, en la medida en que reconstruyó de forma incorrecta la tesis de Weitz, la atacó argumentalmente y propuso, a partir de ese ataque, parte de su respuesta sobre el problema de la definición del arte. Sostendré, además, que cometió la falacia del espantapájaros.¹ En segundo lugar, demostraré que la definición de obra de arte de Dickie no es una verdadera definición. En tercer lugar, en las conclusiones, afirmaré que Weitz, para sostener la indefinibilidad del arte, presupone conclusiones que ninguna inducción podría sostener. Y por último, también en las conclusiones, defenderé que las propuestas de Dickie y de Weitz, al legitimar las decisiones de facto de aquellos que tienen la facultad de decidir, condicionan o propician, la evidencia para sostenerse a ellas mismas.

Palabras clave: indefinibilidad del arte, definición real, semejanzas, artefactualidad, falacia del espantapájaros, institucionalismo, inducción, condicionamiento.

¹ En inglés, *the straw man fallacy*.





I

Morris Weitz afirmó en «The Role of Theory in Aesthetics» que no es posible dar una definición real del término *arte* o, dicho de otra forma, que no es posible determinar las propiedades necesarias y suficientes que debería tener un objeto para que le sea aplicado el término *arte* —de manera tal que pueda decirse «tal objeto es una obra de arte» es verdadero (de acuerdo a un *análisis factual*)— porque el concepto mismo del arte no puede determinarse por condiciones necesarias y suficientes, o simplemente suficientes o necesarias. Según Weitz, las ocasiones de la aplicación de la etiqueta «obra de arte» han sido muy diversas y lo seguirán siendo, de suerte que ningún criterio ha podido utilizarse, ni podrá utilizarse, en todos los casos para predicarle a algo «obra de arte» porque habrá, y hubo, objetos que habiendo sido etiquetados como «obras de arte» evadirán, y evadieron, los criterios propuestos. Por consiguiente, la palabra *arte* supone —en virtud de que la inclusión de un ejemplo a la clase de las obras de arte no sigue reglas de cierre— un concepto abierto. Sin embargo, si bien el concepto *arte* no es cerrado tampoco podría decirse que es estrictamente abierto. Por ejemplo, el concepto de *juego*, que es abierto, se determina por la observación de las semejanzas que cada ejemplo de juego guarda con el resto de los juegos y en función, además, de que cada comparado (candidato a ejemplo de juego) está determinado de nacimiento. Es decir: para que algo sea un juego el objeto candidato *qualsiasi* no solo debería tener semejanzas con un juego modélico sino que además esas semejanzas deberían ser, específicamente, el resultado del parentesco que tuviesen los objetos a compararse. Las comparaciones, por lo tanto, estarían limitadas a aquellos comparantes y comparados que guardasen determinadas relaciones genéticas.²

² «67. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión ‘parecidos de familia’; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc., etc. — Y diré: los ‘juegos’ componen una fa-



De acuerdo a esto, y siguiendo la tesis central de Weitz, el concepto de arte no se comportaría estrictamente como un concepto abierto porque ni sus ejemplos tienen relaciones de parentesco ni la posesión de semejanzas triviales es siquiera, en muchos casos, un criterio que pudiese explicar por qué algo llegó a ser considerado arte. Tal como observa Juan Fló, puede decirse que para Weitz:

En el caso del arte, el concepto es doblemente abierto porque no solamente es abierto su sentido, sino también su referencia, y esto como resultado de una producción humana que no se rige por normas invariables que determinen las propiedades observables ni los significados de sus productos. (Fló, 2002: 100).³

II

A continuación expondré de forma sumaria lo que propone George Dickie acerca del problema de la determinación del concepto de arte en el capítulo III, «Arte como artificio» de *El círculo del arte*. En ese capítulo Dickie discrepa con Weitz respecto a una tesis subsidiaria de la doble apertura del concepto de arte, a saber: no es necesario que una obra de arte sea un artefacto.⁴ En concreto, las críticas que

milia.» (Wittgenstein, 1999: 30). En última instancia, aunque Wittgenstein no lo diga, es necesario explicitar que los parecidos que guardan los miembros de una familia son precisamente el resultado de una identidad genética.

³ El problema de la determinación del concepto de arte se bifurcaría tanto en la estabilización de una definición como en la identificación de los ejemplos de arte, es decir, la especificación no solo de la intensión sino a su vez de la extensión del concepto.

⁴ Dickie atribuye esa afirmación no solamente a Weitz sino más bien a «la nueva concepción del arte», que está constituida también por Paul Ziff. Cito a Dickie: «Sin embargo, actualmente hay un influyente grupo de filósofos del arte que están convencidos de que una obra de arte no tiene por qué ser un artefacto; éstos han desarrollado una teoría que ofrece una nueva concepción del arte.» (Dickie, 2005: 47). También es necesario explicitar que el ataque argumental y la interpreta-



presenta son las siguientes (de la tesis de Weitz se sigue que): 1) no es posible utilizar la expresión «obra de arte» metafóricamente; 2) es imposible que dos sujetos discrepen sobre si algo es una obra de arte; y 3) hay una regresión al infinito, por lo cual si se sostuviese la tesis de Weitz tal como está «[...] no podría haber obras de arte en absoluto [...]». (Dickie, 2005:52).

Cabe señalar que estas críticas se sostienen en una interpretación incorrecta del texto de Weitz, tal como más adelante demostraré. Por lo pronto, la lectura es esta: el concepto de arte se expande constantemente en cuanto nuevos objetos se incorporan a la clase de las obras de arte de acuerdo a: 1) si son parecidos a objetos que ya se hayan incorporado a esa clase y 2) al proferir «eso es una obra de arte».⁵

La primera crítica consiste en que si una metáfora se construye por la identificación (lo cual supone la notación de semejanzas y diferencias) de un sujeto con un predicado y, a su vez, el concepto de arte se expande por las semejanzas que guarden un candidato a ejemplo y un ejemplo ya establecido, entonces no habría posibilidad de utilizar «obra de arte» metafóricamente. O mejor aún: toda preferencia en la que figurase «obra de arte» se resolvería necesariamente en la expansión del concepto. Asimismo, la posesión de semejanzas y la preferencia «tal cosa es una obra de arte» vuelven imposible que dos personas estén en desacuerdo en si algo es una obra de arte. Bas-

ción que ese ataque supone a la nueva concepción del arte, omite algo fundamental de la tesis de Weitz: la artefactualidad siquiera es una condición suficiente del arte. Justamente en esto consiste la indefinibilidad, en sostener que ningún tipo de condición es inherente al arte. Véase la parte III del presente texto.

⁵ La expansión se realizaría de este modo: si el objeto B se parece a una obra de arte A y alguien profiere «B es una obra de arte» entonces, dado que B se incorporaría ipso facto por la preferencia y la observación de los parecidos a la clase de las obras de arte, el concepto del arte se expandiría por la inclusión de aquellas propiedades que tuviese el objeto B y que no tuviese el objeto A, de manera que esas propiedades serían nuevos criterios a tener en cuenta al realizar las comparaciones para decidir, en el futuro, si un objeto C es una obra de arte.



taría, según Dickie, con que el contendiente que defendiese la tesis indicara las semejanzas y realizase la preferencia para que el concepto se expandiese sin que hubiese posibilidad de que el sujeto que defendiera la antítesis, aun desarrollando un alegato, ganase la discusión.

Ahora me detendré especialmente en la tercera crítica. Según Dickie, si toda obra de arte lo es por semejanza a una obra de arte previamente determinada como tal, entonces siempre tuvo que haber existido una serie de obras de arte cada una de las cuales funcionara a manera de comparante-comparado a la vez. Luego, siempre tuvo que haber existido arte. Sin embargo, no siempre hubo arte, es decir: no siempre hubo comparantes-comparados. Es evidente que hay arte, por lo cual solo puede haber «arte de semejanza»⁶ si hubo al menos una obra de arte que no fuese tal en virtud de su parecido con otra (un comparante que no fuese a la vez comparado). Por consiguiente, solo podría haber arte de semejanza si hay «arte de no-semejaza». Ahora bien, ¿cuál sería el arte de no-semejaza? Dickie sostiene que el arte de no-semejaza es el arte artefactual porque lo «sugieren inconscientemente» los integrantes de la nueva concepción del arte.⁷ La regresión al infinito de la nueva concepción de arte, por lo tanto,

⁶ Entiéndase por «arte de semejanza» a la clase de las obras de arte conformada por miembros incorporados en virtud de sus semejanzas con obras de arte previamente establecidas como tales.

⁷ Nótese que el mismo Dickie admite, en el capítulo III (Dickie, 2005), que no tiene pruebas para sostener esa afirmación desde el momento en que considera ejemplos de lo que *aparentemente* serían no-artefectos como posibilidad según la cual el arte de no-semejaza podría haber estado conformado precisamente por no-artefectos. Digo «aparentemente» porque los ejemplos de no-artefectos que cita Dickie son altamente problemáticos si se tiene en cuenta la definición de artefactualidad que presenta al final del capítulo. Por otra parte, cabe decir que su defensa de la artefactualidad se hace más sólida una vez que presenta su definición de artefacto y da los argumentos a favor del marco institucional de toda obra de arte. Sin embargo, en un giro paradójico, es eso mismo lo que derrumba la condición de la artefactualidad sobre la condición del marco, porque, dicho sea de paso, la segunda incorpora a la primera. Consideraré esto último más adelante.



solo podría evitarse, para Dickie, si sus representantes aceptasen que el arte artefactual es una subclase de la clase de las obras de arte. En síntesis, su primer argumento, a favor de la artefactualidad como condición necesaria del arte, consistiría en que si todo uso figurativo de «obra de arte» solo puede darse a partir de un uso literal⁸ y es el arte artefactual el único que no se efectiviza de acuerdo a semejanzas⁹ (las cuales hacen posible los usos metafóricos de la expresión), entonces es posible usar «obra de arte» en un sentido literal únicamente como predicado de sujetos que refieran a artefactos.

El segundo argumento consiste en indicar que aun si «obra de arte» fuese predicable de forma literal a los dos tipos de sujetos (artefactos y no-artefactos), las dos actividades relacionadas a ambos pertenecen a categorías distintas. Según Dickie, la actividad de crear, por una parte (la cual subsumiría al arte artefactual) y la actividad de

⁸ Según Dickie, el arte de semejanzas y el uso evaluativo de «obra de arte» (que constituyen usos figurados de la expresión) son *parasitarios* del arte artefactual, de lo cual, atendiendo a la situación particular, se sigue que: 1) el arte de semejanza exige al arte artefactual; y 2) considerando el problema desde un punto de vista general, no puede haber metáforas si no hay usos literales. Esta concepción de la generación de las metáforas parecería ser, en principio, una concepción aristotélica, y consistiría, tal como dice Ricoeur (1977), en la distinción entre el *kiryon* (uso ordinario de un nombre) y el *allotrios* (uso extraño de un nombre) en conjunto con la de idea de *préstamo*. Lo que consistiría básicamente en trasladar el significado de una palabra en su uso ordinario a otra palabra, generando así un uso extraño. Según esto, efectivamente un uso figurado exige un uso literal. Sin embargo, desde que la unidad de significado del discurso dejó de ser la palabra y pasó a ser la frase, la metáfora comenzó a concebirse como la atribución de un predicado insólito al sujeto de un enunciado. De manera que si el foco no está puesto en la palabra o el nombre, no tendría tanto sentido hablar de *uso ordinario* y *uso extraño* sino más bien de predicaciones ilícitas y legítimas.

⁹ Aquí debería decir «no se conforma necesariamente por semejanzas» porque como veremos más adelante la artefactualidad es una etiqueta que puede ser *conseguida*, y es el mundo del arte la institución heterogénea, según Dickie, que decide si algo puede ser considerado como una obra de arte. En principio, un objeto podría conseguir su ingreso a la clase de las obras arte por la decisión del mundo del arte tomada en virtud de las semejanzas que tuviese con otro objeto ya incorporado a esa clase.



observar semejanzas por otra (la cual subsumiría al arte de semejanzas) están tan categorialmente alejadas que no tendría sentido considerarlas en pie de igualdad como subclases constituyentes de la extensión del concepto de arte. Si se predicase el nombre de un concepto que perteneciese a una categoría determinada a un sujeto de una categoría distinta a la de ese predicado-concepto, entonces el enunciado resultante sería un error categorial, un sinsentido. Por consiguiente, para Dickie el concepto de arte no puede determinarse necesariamente en virtud de los usos lingüísticos de la expresión «obra de arte» sino que debe determinarse en función de las prácticas reales de la actividad artística (categorialmente distintas a la mera observación).¹⁰ Si

¹⁰ Véase que el segundo argumento es netamente ryliano, esto es: de la yuxtaposición de dos nombres de conceptos (o de un sustantivo particular y el nombre de un concepto o bien de dos sustantivos particulares) que pertenezcan a categorías distintas no se resuelve otra cosa que un sinsentido, el cual Gilbert Ryle llamó *error categorial*. Sin querer extenderme demasiado, haré algunos comentarios sobre el error categorial. ¿Qué es una *categoría* o *tipo lógico* en el contexto de *El concepto de lo mental?* o ¿cómo se determina que un concepto (o una actividad) pertenece a una categoría y no a otra? Los ejemplos de Ryle son intuitivamente convincentes, pero qué más decir, v.g.: «‘Se va a Europa llena de ilusiones y de deudas’ es una broma basada en lo absurdo que resulta conjugar términos de tipos diferentes.» (Ryle, 1965: 24). Según Israel Scheffler, el concepto de *categoría* no está claro pero: «[...] aparentemente su idea directriz [la de Ryle] es que los miembros de la misma categoría deben estar sujetos a *las mismas clases* de clasificación, y admitir *las mismas clases* de preguntas.» Aunque también agrega: «Es obvio que el problema teórico más urgente de toda definición de categoría consiste en esclarecer qué se quiere significar, en cada caso, por *las mismas clases* [...]». (Scheffler, 1970: 42). El concepto de error categorial señalado por Ryle está a la base del segundo argumento de Dickie. Si ese concepto no es lo suficientemente claro este segundo argumento, sobre la necesidad de la artefactualidad para el arte, no es evidente y exige la especificación de lo que es una *categoría* (en ese caso respecto a actividades categorialmente distintas) precisamente para que su argumento sea más sólido. De todas maneras, cabe destacar que aunque clarifiquemos el significado de *categoría*, finalmente esta distinción categorial entre el arte de semejanza y el arte artefactual pierde validez en el propio sistema teórico de Dickie; en tanto legitima a determinados objetos como obras de arte aunque no hayan sido producidos por los modos tradicionales o bien incluso, en muchos



se siguiese a la actividad real que efectivamente produce obras de arte como criterio para la determinación del concepto, entonces solo podrían aceptarse artefactos como candidatos únicos a la adquisición de la etiqueta «obra de arte» y debería negarse, a su vez, dicha candidatura a cualquier objeto natural (o no-artefactual).

En síntesis, para Dickie la artefactualidad es tanto una condición necesaria del arte (en virtud de los dos argumentos que acabo de presentar) como una cláusula necesaria de todo arte de semejanzas, que si fuese negada llevaría al absurdo a la nueva concepción de arte.

III

Aquí consideraré la interpretación que realizó Dickie de «The Role of Theory in Aesthetics», intentaré demostrar que las tres críticas que realiza son falaces y que la falacia que comete específicamente, y está a la base de sus críticas, es la llamada falacia del espantapájaros.

Como vimos, el concepto de arte tal cual se sigue de la tesis de Weitz es doblemente abierto. A diferencia del concepto que supone juego, el concepto de arte no se expande en virtud de las semejanzas que tenga un candidato a ejemplo y un ejemplo modélico porque, para Weitz, no existe una relación de parentesco entre sus ejemplos y no hay siquiera, en muchos casos, semejanzas triviales entre ellos. Dado que algo se etiqueta *fácticamente*¹¹ como una obra de arte y que es posible que los objetos determinados como arte tengan propiedades muy distintas al último ejemplo de la serie, e incluso ninguna

casos, aunque no hayan sido producidos de modo alguno, la distinción se pierde y el argumento fracasa (véase el ejemplo del trozo de madera al final del capítulo III con el cual Dickie intenta demostrar que hay artefactos que lo son no en virtud de haber sido modificados por el hombre sino porque cumplen una función dispuesta intencionalmente por un hombre). Ver la parte IV del presente texto.

¹¹ Explicaré esto en breve.



en común con el último objeto determinado como arte, es evidente entonces que ninguna de las propiedades de los objetos considerados como arte en el pasado pueden establecerse, en el presente, como condición necesaria ni suficiente.¹²

Véase, por otra parte, cómo la interpretación que realizó Dickie difiere ampliamente de la que acabo de presentar:

Según el nuevo punto de vista [el de Weitz], el concepto de *arte* es una especie de vórtice conceptual que continuamente atrae hacia sí nuevos criterios. Las bases para este añadido de nuevos criterios al concepto de *arte* y de nuevos objetos a la clase de [las] obras de arte son 1) la semejanza obvia y 2) el hecho de llamar a algo 'obra de arte' son, para Weitz, suficientes para hacer de ese algo arte. (Dickie, 2005:50).

Nótese, en primer lugar, la adecuación que existe entre el comportamiento de la determinación del concepto que supone juego y la expansión del concepto de arte para Weitz, según Dickie; la determinación del concepto de arte tal como la presenta Dickie cumple, aunque no lo haga completamente, con las condiciones con las que se normativiza todo concepto abierto (semejanzas y una preferencia).¹³ Obsérvese también, en segundo lugar, que Dickie le da el grado de suficiencia a los dos criterios que explican por qué el concepto de arte es como un vórtice de nuevos criterios. Dicho esto, no puede

¹² Reconsideraré este argumento en las conclusiones de este artículo y explicitaré más enfáticamente la relación que tendría el carácter meramente arbitrario de la aplicación de la etiqueta «obra de arte» y las condiciones de cierre del concepto teórico.

¹³ La diferencia que de todos modos existe entre el concepto de arte para Weitz, en la versión de Dickie, y todo concepto abierto es que un concepto abierto, tal como ya dije, supone que las semejanzas no sean triviales sino que se hayan resuelto en virtud del parentesco (o relación genética de parentesco) entre el ejemplo candidato y el ejemplo modélico. Tal cosa no está supuesta en la reconstrucción de Dickie y, tal como figura en la cita de más arriba, la primera condición de Weitz es simplemente la «semejanza obvia».



no concluirse finalmente si en verdad Weitz defendió que el término arte es indefinible, que la interpretación que realizó Dickie de las tesis de Weitz es inadecuada. Ni el concepto de arte supone para Weitz criterios suficientes para su determinación ni, siguiendo esto último, el concepto de arte es estrictamente abierto.¹⁴

Una vez dispuestas estas observaciones propongo dos preguntas y sus respectivas respuestas: 1) ¿se sostendrían las tres críticas a Weitz si cambiáramos la interpretación que presentó Dickie por la que he dado en la parte I o incluso por alguna otra?, y 2) ¿podría categorizarse el error que comete Dickie al interpretar de manera incorrecta el texto de Weitz?

A la primera pregunta la respuesta es no. Las tres críticas solo pueden considerarse lícitas si se aceptase la interpretación de Dickie. Si la semejanza no es un criterio suficiente para el arte, entonces, en primer lugar, puede haber obras de arte que no sean semejantes a obras previas, y, en segundo lugar, de ser obras de arte, en razón de ese criterio, lo serían solo en virtud de su aplicación contingente, de suerte que si el criterio no es aplicado sistemáticamente no se excluiría el uso metafórico porque solo según el uso sistemático de ese criterio se perdería la posibilidad de usar «obra de arte» metafóricamente.¹⁵ Como veremos más adelante, Dickie omite que para Weitz la decisión

¹⁴ Incluso podría agregar: siquiera abierto de modo trivial de acuerdo a semejanzas casuales.

¹⁵ Respecto a la primera crítica de Dickie a Weitz es necesario hacer una precisión más. Dickie afirma que el arte de semejanzas excluye el uso metafórico de «obra de arte» en tanto las metáforas se producen por la notación de las semejanzas que tengan dos objetos; cabe decir, sin embargo, que esa única regla de producción no bastaría, según algunos especialistas, para generar una metáfora. La metáfora, desde el momento en que la unidad de significación del discurso pasó de ser el nombre a ser la frase o el enunciado, sufrió un cambio paralelo a ese: pasó de concebirse como el desplazamiento del significado de una palabra a otra, a concebirse como una predicación impertinente acerca de un determinado sujeto. Es decir, si el lenguaje tiene una determinada estructura, las metáforas consistirían en llevar a la tensión o al quiebre a esa estructura, de forma que no bastaría con notar las semejanzas que tuviesen dos cosas y realizar una preferencia para obtener



de otorgarle a algo la etiqueta «obra de arte» está librada al arbitrio de los especialistas y los críticos del arte, por lo que, aun suponiendo que la interpretación de Dickie sea correcta, no cualquier sujeto tendría la facultad de decidir si algo es una obra de arte. De manera que no solo equivocó la interpretación sino que, por otra parte, omitió la respuesta de Weitz al problema de la determinación del concepto. Con respecto a la segunda crítica también hago las mismas observaciones, a saber: si la semejanza no es un criterio para el arte entonces una discusión estética no se ganaría necesariamente por la presentación de un informe de semejanzas y una preferencia; y, en segundo lugar, dado que para Weitz no cualquier sujeto decide si algo es una obra de arte no veo por qué Dickie precisamente interpretó que cualquier sujeto tendría la facultad de decidir.¹⁶ Del mismo modo, la tercera crítica también tiene por base necesaria al supuesto arte de seme-

una metáfora, se exigiría, a su vez, que se encontrasen las semejanzas entre dos cosas que, dada una cierta distancia categorial, resolviesen precisamente lo que algunos autores llaman una predicación impertinente. «En el primer caso [la palabra como unidad semántica (o de significación del discurso)], la metáfora es un tropo, es decir, un desvío que afecta la significación de la palabra; en el segundo [es decir: el tratamiento semántico y no retórico de las metáforas el cual tiene a la frase como unidad de significación], es un hecho de predicación, una atribución insólita al nivel mismo del discurso-frase.» (Ricoeur, 1977: 77). Así también, Nelson Goodman sostiene que las metáforas se producen cuando se aplican ciertos predicados o etiquetas más allá del territorio en el cual les es lícito aplicarse: «[...] puede considerarse una metáfora como un error calculado de categoría o más bien como un segundo matrimonio, feliz y vivificante, aunque bígamo.» (Goodman, 1972: 86).

¹⁶ Incluso, en tercer y último lugar, podría decirse que el proceso de determinación de algo como un ejemplo del arte es no tanto el desarrollo de una discusión sino más bien el de una negociación entre los especialistas. El proceso de decisión estaría normativizado contingentemente (es decir: precisamente no normativizado) y fácticamente por la conveniencia, las relaciones de poder, las enemistades o las amistades entre críticos, etc. Es obvio que una negociación puede suponer una discusión, pero no únicamente. Tal vez no le llamaríamos discusión a una serie de convencimientos por falacias de ateneia como algunas formas sofisticadas de la falacia *ad verecundiam* que se dan habitualmente en la vida ordinaria, y otras.



janzas; si la posesión de semejanzas fuese un criterio para el arte, entonces efectivamente la regresión al infinito sería inevitable. Sin embargo, dado que para Weitz ese es simplemente uno de los tantos criterios que resultan incompetentes para determinar al arte (porque todos lo son) entonces no hay, en «The Role of Theory in Aesthetics», regresión al infinito que socavar.

La respuesta a la segunda pregunta es sí. Como demostré, si las críticas de Dickie no se apoyaran en la interpretación incorrecta que realizó en *El círculo del arte* entonces su estrategia de refutación de la tesis de Weitz no tendría éxito. A la especie de sofisma que subsume a este tipo de falaces estructuras de ataque argumental —que suponen reducciones al absurdo a partir de interpretaciones incorrectas— se la ha llamado falacia del espantapájaros. Esta falacia consiste precisamente en atribuirle al contendiente, en una discusión, un discurso que no defiende, con el cual no se compromete en absoluto y cuyo absurdo es demostrable fácilmente.¹⁷ De acuerdo a la distinción de Terence Parsons entre *ur-argument* y *refined argument* sostengo que el foco del error de Dickie está en el *ur-argument*, esto es, en el resultado del primer paso de la evaluación de un argumento, exactamente en la interpretación del discurso.¹⁸

¹⁷ «The straw man fallacy is committed where the proponent in a critical discussion misrepresents the position of the respondent with a simulated position, in order to appear to refute the respondent by carrying out a refutation of the simulated position. This tactic typically works by attributing to the respondent a simulated position that is implausible and easy to refute, and then, the simulated position is shown to have some absurd or unacceptable consequence that is a sufficient basis for repudiating it.» (Walton, 1996: 126).

¹⁸ «In assessing an argumentative text there are two steps: you interpret the text, and you assess the argument that you have attributed to the text as a result of interpretation.» (Parsons, 1996: 165). Para Parsons es el primer paso de una evaluación argumental el que está más propenso a la subjetividad y que exige discusiones y presentaciones de evidencia y contraevidencia acerca de lo que efectivamente se dice en un texto. Asimismo, la clave para desenmascarar a una falacia del espanta-



En síntesis, Dickie interpretó el texto de Weitz de manera tal que no respetó la tesis original del autor y, por otra parte, no solo la redujo al absurdo ilegítimamente a partir de esa interpretación incorrecta, sino que, por otro lado, algunos de sus argumentos a favor de la artefactualidad los construyó a partir de ese error. Y en virtud de que esto es así cometió la falacia del espantapájaros.

IV

Aquí presentaré la definición de «obra de arte» de Dickie, también consideraré su definición de artefacto y demostraré que la única nota esencial del arte que sostiene es la del marco institucional, por lo cual demostraré, en último término, que no da una verdadera definición.

Según Dickie, el arte tiene una naturaleza flexional de modo que la definición de arte también debe tenerla. En los hechos, cada elemento del arte es interdependiente e irrealizable uno sin el otro, de manera que la definición misma no puede ser fundacionalista y debe ser tan circular como un diccionario.²¹ He aquí una parte de la defini-

pájaros consiste en presentar evidencia contundente acerca de que lo que dice el contradictor es incorrecto, en la medida en que pueda demostrarse que el discurso sujeto a la contradicción no es el que efectivamente defiende el contradicho.

¹⁹ No es correcto, según Dickie, acusar a su definición de obra de arte de poseer el defecto lógico de circularidad viciosa porque en los hechos los ejemplos de cada uno de los conceptos, que están denotados por los términos de su definición, efectivamente no pueden darse sino interdependientemente. Sus dos argumentos son: 1) en la instrucción que recibimos desde niños acerca de uno de los conceptos de arte (el de *público*, por ejemplo) se dan simultáneamente el resto de los conceptos (sean: *artista*, *obra de arte*, etc.) y 2) históricamente los elementos del mundo del arte tuvieron que haberse desarrollado simultáneamente a partir de las actividades de las cuales surgieron (religiosas, por ejemplo). Desde el punto de vista sociológico, por otra parte, se afirmarían aún más la tesis de Dickie en la medida en que la tríada producción-distribución-consumo pareciera una serie epistemológicamente relevante de elementos interdependientes y, además, determinables en el



ción: «Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte». (Dickie, 2005: 115).²⁰ También podría presentársela así: para Dickie algo es una obra de arte si ese algo es 1) un artefacto y 2) si ese artefacto fue creado para ser presentado a un público de un sistema del mundo del arte.

Ahora bien, ¿qué es un artefacto para Dickie? Durante gran parte del capítulo III de *El círculo del arte* se predispone al lector, de estas tres maneras, a pensar que un artefacto es «un objeto hecho por el hombre con miras a un fin ulterior»:²¹ 1) da literalmente esta definición, 2) Dickie elige ciertos ejemplos de objetos naturales como no-artefactos²² y 3) artefactos artísticos, de acuerdo a la reconstrucción

mundo. Cito a Nathalie Heinich: «Por supuesto que puede parecer artificial mantener divisiones temáticas [como la tríada que acabo de mencionar] que la nueva sociología [según Heinich es esta la tercera generación de sociólogos del arte cuya nota distintiva está en el uso de los cuestionarios como base empírica para fundar las hipótesis más que en la exposición de teorías estético-sociológicas] del arte tiende más bien a mezclar, poniendo en evidencia el funcionamiento de los sistemas relacionales propios de las actividades artísticas en sus *interdependencias y conexiones*.» (Heinich, 2002: 45). [Las cursivas son mías]

²⁰ Su circularidad consiste en que esta definición depende de otros conceptos interconectados de los cuales ninguno es el fundamento: «Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado. [...] El *mundo del arte* es la totalidad de 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.» (Dickie, 2005: 116-117). En breves palabras, el recorrido de la circularidad tiene el siguiente itinerario: *artista, obra de arte, público, mundo del arte, sistema del mundo del arte*, y tal recorrido se desarrolla de manera que ninguno de los conceptos es únicamente el comienzo porque inevitablemente cada uno de ellos conduce a sí mismo.

²¹ A pesar del verbo que he elegido («predisponer»), no estoy diciendo que Dickie intencionalmente le dé al lector una intuición de artefacto que respecto a su verdadera definición resulte confundente. Tampoco afirmo lo contrario.

²² De lo cual si esos objetos son no-artefactos uno estaría tentado a pensar inmediatamente que los artefactos podrían ser objetos producidos por el hombre. Debo decir, por otra parte, que el concepto de objeto natural es bastante conflictivo pa-



que Dickie realiza de la tesis de Weitz, es la abreviatura de objetos hechos al modo tradicional de la actividad artística.²³ Si efectivamente el sentido en que usa «artefacto» es el tradicional, en tanto «objeto hecho por el hombre con miras a un fin ulterior», podría decirse que el papel de la segunda condición es limitante, es decir, no cualquier artefacto podría ser una obra de arte, y solo lo sería aquel que se presentase en determinado contexto institucional bajo las convenciones de ese contexto.²⁴ Si bien efectivamente Dickie utiliza artefacto en ese sentido, no es, sin embargo, el único modo en que lo usa: «En casos tales como el trozo de madera no modificado usado como una herramienta para cavar y como *La Fuente*, parece que hemos llegado al límite de la artefactualidad; el trozo de madera y *La Fuente* apenas son artefactos.» (Dickie, 2005: 71). De acuerdo a Dickie, entonces,²⁵ un artefacto puede ser un objeto *qualsiasi*, incluso natural, usado intencionalmente para desempeñar una determinada función que se le haya dado y no necesariamente modificado para ello (es decir, lo que llamaríamos producción). De forma que si a un objeto que se candidatea a obra de arte no se le exige que sea un artefacto en un sentido fuerte —es decir, que no se le exigiese su modificación con miras a un fin artístico, o que no se le exigiese su modificación de

ra que pueda ser discutido aquí. La expresión figura en el libro de Dickie al citarse a sí mismo respecto al problema de la artefactualidad conferida, yo la uso en un sentido meramente intuitivo y básicamente es este: un objeto natural es un objeto *no* producido por el hombre. Quizás una pregunta interesante, a partir de esa definición negativa, sería: ¿queda alguna entidad actualmente que no haya sido producida por el hombre?

²³ Los modos tradicionales que presenta como ejemplos son ni más ni menos que la pintura y la escultura.

²⁴ Lo que precisamente diríamos es que Dickie efectivamente encontró una definición real del arte, esto es: la determinación de las propiedades necesarias y suficientes de todo objeto artístico. O bien lo que Juan Fló ha llamado concepto práctico.

²⁵ Vale decir que hay un cierto uso antropológico de artefacto que también sostiene que basta con que un objeto sea utilizado intencionalmente para cumplir un cierto fin, aun no habiendo sido modificado, para ser considerado un artefacto.



modo alguno como a un pedazo del tronco de un árbol—, entonces es únicamente la función que cumpliera ese objeto lo que le daría lícitamente la etiqueta de artefacto (en un sentido débil). Por consiguiente, solo la contextualización de ese objeto es lo que lo haría un artefacto, es decir, solo si se presentase intencionalmente *La Fuente* o un trozo del tronco de un árbol ante un público del mundo del arte podría considerarse que los dos objetos (y especialmente el trozo de un árbol) son artefactos. En última instancia, muchos objetos considerados obras de arte, siguiendo la teoría estética institucionalista, lo son no necesariamente en virtud de ser artefactos y haber sido producidos de acuerdo a convenciones de una actividad real sino más bien al haber sido enmarcados en un determinado contexto institucional.

En resumen, la condición necesaria de la artefactualidad es fagocitada por la condición suficiente del marco institucional (el mundo del arte), de suerte que finalmente la única condición para el arte es la existencia del marco.²⁶ Por otra parte, la condición de la contextualización del objeto no determina únicamente por su cumplimiento si algo es una obra de arte, son los componentes mismos del mundo del arte los que en última instancia juzgan si tal objeto, que les es

²⁹ Para defender que un marco es esencial para el arte Dickie presenta dos razones: 1) no es posible el artista romántico, es decir, nadie que en el proceso de creación artístico produzca inconscientemente o conscientemente arte puede desligarse del marco institucional del arte (incluso si alguien produce inconscientemente y luego reconoce el producto y lo presenta con una intención artística tanto puede concluirse que de manera inconsciente sabía determinadas convenciones aprendidas por el acercamiento a la actividad del arte como que si presentó el producto entonces tuvo la intención de que fuese recibido como arte); y 2) de acuerdo a Danto en «The Artworld», dos objetos indiscernibles siendo uno una obra de arte y el otro un objeto pedestre son discernibles, en cuanto objeto de arte y objeto ordinario, porque el objeto de arte está enmarcado por el mundo del arte. Ahora bien, una pregunta emerge inmediatamente: ¿por qué el marco que presenta el institucionalismo es el correcto? Según Dickie, no hay a la vista un marco más verosímil, y, por otra parte, como razón más sólida defiende que la definición flexional que propone es correcta en la medida en que los hechos del mundo del arte tienen, según él, precisamente una naturaleza flexional.



presentado con una intención artística, es arte o no lo es.²⁷ Y por componentes del mundo del arte puede entenderse, en la actualidad, al público, a los críticos, a los propietarios de los teatros, a los dueños de las galerías, los publicistas, los mercaderes que contratan a los publicistas, los productores, los accionistas de las discográficas, otros artistas ya considerados tales, etc.²⁸ Por lo tanto, Dickie le deja tácitamente a la institución del arte la facultad de tomar las decisiones sobre lo que sea determinable como artístico, de suerte que, en primer lugar, su definición no es una definición y, en segundo lugar, acepta implícitamente las decisiones que el mundo del arte tome.

²⁷ Es importante decir que, para Dickie, hablar de «las decisiones del mundo del arte» sugiere que el mundo del arte es una institución-persona y no, como efectivamente lo es, una institución-acción. El mundo del arte es, para Dickie, una institución que realiza prácticas que no se efectivizan de modo corporativo de acuerdo a convenciones, las cuales, a su vez, conocen solo aquellos que pertenecen a ella. Que el mundo del arte no se comporte de un modo corporativo es algo que no puedo discutir aquí en razón del espacio con el que cuento, sin embargo, considerando algunos momentos de la historia en los cuales el arte se mantuvo subyugado a actividades que desarrollaron otras instituciones, no parecería tan sencillo aceptar, en muchos casos, que el mundo del arte fuese realmente una masa heterogénea que no tomase las decisiones de forma corporativa. Incluso en el presente podría dudarse de tal cosa.

²⁸ Dickie presenta como elementos fundamentales del mundo del arte al público y a los artistas, sin embargo es ingenuo y equívoco pensar que solamente estos grupos tienen la facultad de decidir si algo es una obra de arte. Aquí he nombrado arbitrariamente solo a unos pocos grupos que efectivamente tienen fuerte ingerencia en las decisiones de la institución, hay otros.



V

En esta parte indicaré que las semejanzas entre los planteos de Dickie y de Weitz dan cuenta de que sus diferencias son relativas más a su grado de complejidad y sofisticación que a lo que podría llamarse, hablando intuitivamente, sus esencias.²⁹

Tal como he adelantado anteriormente, la determinación para Weitz de las obras de arte, en tanto obras de arte, es fáctica. Lo que tenemos, siguiendo la tesis de Weitz, respecto de la determinación del concepto de arte, es una serie de decisiones tomadas arbitrariamente. Si no hay reglas de ningún tipo —sean prácticas o teóricas— para fundar las decisiones cuales sean, entonces no existe más que la arbitrariedad como fundante de una decisión. Por lo tanto, la respuesta a la pregunta ¿por qué tal objeto es arte? solo podría darla la sociología del arte, o bien un abanico interdisciplinario de ciencias humanas, y no la filosofía del arte según una teoría estética que pretendiese dar definiciones reales, o una concepción práctica del concepto del arte³⁰, para basar las decisiones tomadas por la institución. Básicamente contaríamos solo con los factores o las causas psico-económico-histórico-sociales, que determinarían o explicarían más una decisión que las razones por las cuales una decisión fue tomada.³¹

Respecto a Dickie, la condición de la artefactualidad de su definición flexional del arte colapsa, en primer lugar, por su definición de artefacto y, en segundo lugar, por la potencia con la que defiende la condición del marco. Si consideramos que la mera condición de pre-

²⁹ Lo que quiero decir con esto es simplemente que sus planteos son los mismos a pesar de que el institucionalismo de Dickie sea una versión mucho más sofisticada de lo que Weitz sostuvo en su artículo de 1956.

³⁰ Para abordar este punto de vista véase: Juan Fló, «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad» en *Diánoia*, pág. 95-129.

³¹ De todas maneras hablar de *determinación de las decisiones* por los factores que indiqué resulta bastante conflictivo y quizás fuese más prudente decir *factores condicionantes* de las decisiones, lo cual seguirá siendo conflictivo aunque quizás más aceptable.



sentar un objeto al mundo del arte no le da necesariamente el estatus de obra de arte a ese objeto sino que son los actores de esa institución (de cuyo conjunto se excluye a priori a los filósofos con sus teorías estéticas) los que, habiendo recibido el objeto, toman la decisión de colocarle la etiqueta «obra de arte», entonces es también solo fácticamente que sabemos que algo es una obra de arte. Es decir, lo sabemos en virtud de que se nos notifica el decreto que legitima tal cosa como una obra de arte.

Por consiguiente, podría decirse que en ambos planteos la tesis central es la misma, a saber: una obra de arte lo es en virtud de un decreto dispuesto por los actores que tienen la facultad de tomar las decisiones.

Conclusiones

Lo que he demostrado principalmente hasta aquí han sido dos cosas: 1) Dickie interpretó incorrectamente el artículo de 1956 de Weitz —por lo cual diagnosticué la falacia del espantapájaros— y 2) sus tesis son, en esencia, las mismas.

Vimos que para Weitz la lógica del concepto del arte es indeterminada, e indeterminable, porque las situaciones u objetos que se presentan para ser etiquetados con la palabra arte evaden los criterios propuestos por las teorías estéticas. También vimos que para él la determinación del concepto de arte es fáctica.

Asimismo, la definición de obra de arte de Dickie se funde ¿o se funda? en una no-definición porque el concepto de artefacto que presenta provoca el desplome de la artefactualidad como condición necesaria sobre la condición suficiente del marco —estableciéndola a esta como condición única del arte—, y, tal como indiqué, dado que son los componentes del marco los que deciden si algo es una obra de arte, esta misma condición esencial del arte (es decir, su marco institucional) se desploma, a su vez, como atisbo de definición, simplemente porque Dickie sostiene de forma tácita, del mismo modo



que Weitz, que es fácticamente o, diría, arbitrariamente, que algo llega a ser una obra de arte.

Respecto a la tesis de Weitz extraigo, además, estas otras consecuencias: alguien puede afirmar, hasta un momento dado, que todas las definiciones de arte han fracasado en virtud de sus refutaciones mediante contraejemplos, sin embargo ¿solo por esto diríamos que ninguna definición puede tener éxito en el futuro? La respuesta es no. Si Weitz no supusiese que la determinación fáctica del concepto de arte vale para todo tiempo (a lo largo de toda la historia) tendría que presentar como prueba, para sostener la indefinibilidad del arte, lo que ninguna inducción puede hacer, a saber: inferir necesariamente una conclusión general a partir de un stock limitado de premisas particulares. No es lícito, por consiguiente, que presuponga (en base solo a una muestra del arte contemporáneo) que todos los productos del arte a lo largo de la historia no tienen una identidad³² y, sobre todo, que nunca la tendrán.

Así, concluyo que la suposición acerca de la determinación arbitraria del arte a lo largo de toda la historia, para dejar de ser suposición y defenderse explícitamente, debería apoyarse necesariamente tanto en una conclusión que ninguna inducción puede dar lícitamente como en un estudio minucioso (aún si la conclusión fuese únicamente la ineficacia de las teorías estéticas propuestas hasta el presente) no solo de toda la historia del arte —exigiendo por lo tanto evidencia empírica y no meramente especulaciones— sino, a su vez, de todas las propiedades —las observables pero no meramente estas, léase su historia, su modo de producción, las condiciones de su producción, las características de los sujetos productores, etc.— que constituyen a los objetos artísticos desde el origen del arte hasta el presente.

³² Para que esto fuese argumentalmente sólido Weitz debería haber emprendido un estudio empírico de la historia del arte para finalmente concluir, supongamos, que todos los ejemplos del arte no pueden reducirse a ninguna teoría estética propuesta (o que de ellos ninguna condición común pudo aislarse); y, aun siendo esto así, en nada garantizaría, ese examen empírico, que los productos que se compondrán, y se presentarán, como arte en el futuro no tendrán identidad alguna.



La segunda consecuencia consiste en que si se admite la tesis de Weitz, entonces debemos aceptar también, en primer lugar, el cierre del problema de la determinación de lo inherente al arte y, en segundo lugar, la proscripción de todo tipo de indagación futura sobre el asunto dado que todo resultado tenderá a priori al fracaso.

Por último, también podría decirse que la propuesta de Weitz, toda vez que legitima todas las decisiones de los especialistas (es decir, al tomar como obras de arte lícitas a determinados objetos), condiciona a las prácticas aparentemente artísticas que selecciona como evidencia para sostenerse —y más específicamente aún, para sostener implícitamente la imprevisibilidad total de la extensión futura del concepto. Así también, la definición aparente de Dickie proscribire toda investigación futura acerca de lo que sea el arte en la medida en que su única esencia es, paradójicamente, ser una actividad meramente convencional. Por otro lado, del mismo modo que la tesis de Weitz, si la defensa de Dickie del marco institucional como condición del arte interviene de alguna manera en lo que él mismo llamó las prácticas reales de la actividad artística, pudiera pensarse que su consecuencia más relevante sería, en cuanto legitima el estado de cosas actual del arte, que ella misma genera la evidencia que la sostiene como una sólida teoría estética.³³

³³ El vicio de la teoría consistiría en sostenerse, en parte, sobre un condicionamiento de su evidencia (al afirmar y estipular que basta con que alguien presente algo con una intención artística para que probablemente sea arte). Diría, incluso, que una creciente solidez de la teoría podría leerse como un síntoma de un progresivo proceso de trivialización respecto a su verdad precisamente porque ella misma genera la ontología con la cual se ajusta. Observemos las siguientes citas: «Formular una condición necesaria para una actividad es un modo de formular una regla para dedicarse a esa actividad.» (Dickie, 2005: 98). «En el capítulo III afirmé que ser un artefacto es una condición necesaria para ser una obra de arte. Esta afirmación implica una regla de hacer arte: si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacer un artefacto. En el presente capítulo [capítulo IV, «La naturaleza institucional del arte»] he afirmado que ser una cosa del tipo de las que se presentan



a un público del mundo del arte es una condición necesaria para ser una obra de arte. Esta afirmación implica otra regla de hacer arte: si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte. Las dos reglas son conjuntamente suficientes para hacer obras de arte.» (Dickie, 2005: 99). Si las condiciones aparentes que postula Dickie para determinar teóricamente el concepto del arte son, a su vez, reglas para la realización de la actividad real del arte y estas condiciones se reducen a lo meramente fáctico (abriendo así la posibilidad de que cualquier objeto, incluso sin modificar, sea una obra de arte), entonces, si la imposibilidad de determinar otra condición para el arte —que no fuese la del marco institucional— se fundamenta en la pluralidad de objetos sin relación de identidad alguna, su teoría misma genera, o propicia, la emergencia de los entes con los cuales se adecua.





Bibliografía

- DANTO, Arthur. 1964. «The Artworld», in *Journal of Philosophy*. Vol. LXI, No. 19. pág.: 571-584.
- DICKIE, George. 2005. *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- FLÓ, Juan. 2002. «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad», en *Diánoia*. Vol. XLVII, No. 49. pág.: 95-129.
- GOODMAN, Nelson. 1972. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix-Barral.
- HEINICH, Nathalie. 2002. *Sociología del arte*. Bs. As.: Nueva Visión.
- PARSONS, Terence. 1996. «What is an argument?» *The Journal of Philosophy*. pág.: 164-185.
- RICOEUR, Paul. 1977. *La metáfora viva*. Bs. As.: Megalópolis.
- RYLE, Gilbert. 1967. *El concepto de lo mental*. Bs. As.: Paidós.
- SCHEFFLER, Israel. 1970. *Bases y condiciones del conocimiento*. Bs. As.: Paidós.
- WALTON, Douglas. 1996. «The Straw Man Fallacy», in *Logic and argumentation*. Ed.: Johan van Bentham, Frans van Eemeren, Rob Grootendorst, Frank Veltman. Ámsterdam: Royal Netherlands Academy of Art and Sciences, North-Holland Publishing co.
- WEITZ, Morris. 1956. «The Role of Theory in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, No. 1. pág.: 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1999. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya.



colección
AVANCES DE INVESTIGACIÓN

ESTUDIANTES Y EGRESADOS – TÍTULOS DESDE NOVIEMBRE 2010

*Soberanía e identidad nacional en el Uruguay del Novecientos.
Incidencias regionales y nacionales en la gestación del
Tratado de Rectificación de Límites entre Uruguay y Brasil en 1909*
DE LOS SANTOS, Clarel

Murgas y dictadura. Uruguay 1971-1974
GRAÑA, Federico y Nairí AHARONIÁN

*El verdugo y la ramera en el Medioevo:
sobre la primera parte de la novela El verdugo de Pär Lagerkvist*
DUTRA, Richard

Ríos de hombres. Movimiento social e identidad en el río Uruguay
CHOPITEA, Leda

Fernando García Esteban: entre la crítica y la historia del arte
TOMELO, Daniela

*Reflexiones en torno al proceso de desvinculación estudiantil
en el Ciclo Básico de Secundaria en adolescentes del barrio Casavalle*
CABRERA, F., P. CARABELLI y A. HERNÁNDEZ

*¿Es legítimo imputar al excluido?
La autonomía y la debida tensión como claves*
FLEITAS, Martín y Ricardo VERGARA

Las pausas y su función retórica en el discurso político
CARROCIO, Macarena



El objetivo de la colección *Avances de Investigación* es fortalecer la difusión del rico y valioso trabajo de investigación realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE). Asimismo procura estimular la discusión y el intercambio a partir de estos *pre-prints*, preservando la posibilidad de su publicación posterior, en revistas especializadas o en otros formatos y soportes.

La colección incluye no solo versiones finales e informes completos sino –como lo sugiere su propia denominación– avances parciales de procesos de investigación, incipientes o no.

Las versiones de *Avances de Investigación* están disponibles simultáneamente en soportes impreso y digital, pudiendo accederse a estas últimas a través del sitio web de FHCE.

La colección, continuadora de las ediciones de *Papeles de trabajo* y *Colección de estudiantes*, consiste en una serie de pre-publicaciones que integra (ahora en una única serie) trabajos seleccionados a partir de llamados específicos abiertos a estudiantes, egresados y docentes de la FHCE.

Departamento de Publicaciones
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

