



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Hacia una solución antiesencialista en la filosofía analítica del arte

Autor:

Martínez Atencio, Mariano O.

Tutor:

Penelas, Federico

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



**UBA | FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Tesis doctoral**

***Hacia una solución antiesencialista en la filosofía  
analítica del arte.***

**Doctorando: Lic. Mariano O. Martínez Atencio**

**Director y Consejero de Estudios: Dr. Federico Penelas**

**–2013–**

# Índice

Agradecimientos:.....	5
-Introducción General:.....	7
<b>Parte I: La Disputa Contextualismo/Institucionalismo en la Filosofía del arte</b>	
<b>Contemporánea.....</b>	<b>36</b>
<b>Sección I: Indiscernibles, Contexto y Esencia en la Filosofía del Arte de A. Danto.....</b>	<b>38</b>
<b>Capítulo 1: El Artworld dantiano.....</b>	<b>39</b>
1.1: The artworld (1964).....	41
1.2: Identificación, Reconocimiento, y Legitimación.....	43
1.3: Indiscernibilidad de Distintos.....	45
1.4: Un Mundo de Razones.....	48
1.5: La Matriz de Estilos y los Predicados del Arte.....	49
<b>Capítulo 2: Interpretación de la Obra de Arte.....</b>	<b>54</b>
2.1: Interpretación Artística.....	56
2.2: Nuevamente, los Indiscernibles.....	60
2.3: Interpretación Profunda.....	64
2.4: Crítica y Filosofía del Arte.....	67
<b>Capítulo 3: La Tesis del Fin del Arte.....</b>	<b>71</b>
3.1: La “Bildungsroman” Del Arte.....	73
3.2: Los Grandes Paradigmas Teóricos.....	76
3.3: Arte, Filosofía, y la Culminación del Programa Modernista.....	78
3.4: Arte Pop, Posthistoria, y “Fin del Arte”.....	81
3.5: Tensiones, Objeciones, y Lecturas Críticas.....	85
<b>Capítulo 4: Esencialismo.....</b>	<b>92</b>
4.1: Esencialismo / Esencialismo dantiano.....	94
4.2: Los Indiscernibles, Otra Vez: la Paradoja de Eurípides.....	98
4.3: Respuesta Estética.....	101
4.4: Los Candidatos a Esencia: Aboutness y Embodiment.....	103
4.5: Esencialismo y Pluralismo.....	106
<b>Capítulo 5: Algunos herederos: J. Levinson y N. Carroll.....</b>	<b>109</b>
5.1: El Historicismo-Intencional: Jarrold Levinson.....	111
5.2: Narrativismo Histórico: Noël Carroll.....	118
5.3: Fortalezas, Debilidades y Herencia Contextulista.....	123
<b>Sección II: La Teoría Institucional del Arte de G. Dickie .....</b>	<b>128</b>

<b>Capítulo 1: Necesidad de un marco contextual. Aceptación y diferencias con Danto.....</b>	<b>129</b>
1.1: Presencia dantiana en la formulación institucional: contexto legitimador.....	131
1.2: Las propiedades no-exhibidas de las obras de arte.....	133
1.3: Diferencias teóricas: la cuestión semántica.....	134
<b>Capítulo 2: La Artefactualidad y el esencialismo latente.....</b>	<b>138</b>
2.1: Arte artefactual.....	140
2.2: ¿Estatus Conferido vs. Estatus Adquirido?.....	143
2.3: Institucionalismo esencialista.....	148
<b>Capítulo 3: Circularidad Institucional.....</b>	<b>150</b>
3.1: El Grupo de Presentación.....	152
3.2: Sistema de Roles Específicos.....	155
3.3: La Definición Circular del Arte.....	160
<b>Capítulo 4: Cuestionamientos a la Teoría Institucional.....</b>	<b>169</b>
4.1: Condición Artefactual como Requisito Institucional.....	171
4.2: ¿Esencialismo Institucional?.....	178
4.3: La Explicación Circular del Arte.....	181
4.4: ¿Una Solución al “Poema en el Cajón”?.....	187
<b>Sección III: Contextualismo Recuperado.....</b>	<b>191</b>
<b>Defensa del Contextualismo dantiano.....</b>	<b>192</b>
Aboutness y Embodiment: la Candidatura Cuestionada.....	194
La Naturaleza Contextual de la Interpretación Profunda (deep interpretation).....	203
El Artworld como Programa Explicativo.....	205
Alcance, Sostenimiento, y Defensa del Contextualismo por sobre el Institucionalismo.....	208
<b>Parte II: Funcionalismos.....</b>	<b>215</b>
<b>Sección I: El Funcionalismo de Monroe C. Beardsley.....</b>	<b>217</b>
<b>Capítulo 1: Objetos Estéticos vs. Obras de Arte.....</b>	<b>218</b>
1.1: Los Postulados Críticos.....	220
1.2: Los Objetos Estéticos.....	224
1.3: Parámetros y Posibilidades.....	227
<b>Capítulo 2: Intencionalidad.....</b>	<b>230</b>
2.1: La Falaz Intencionalidad.....	232
2.2: Anti-intencionalismo Revisitado.....	236
2.3: Puntos de Contacto, Desacuerdos y Continuidades.....	239
<b>Capítulo 3: La Definición Estética del arte.....</b>	<b>243</b>
3.1: La Recuperación Estética en la Definición de Obra de Arte.....	245
3.2: La Experiencia Estética.....	249
<b>Capítulo 4: Alcances y Derivas de la propuesta Funcionalista.....</b>	<b>255</b>

4.1: Cuestionamientos Posibles: lo Aceptable.....	257
4.2: El Saldo, lo que Permanece: lo Inaceptable.....	264
<b>Sección II: El funcionamiento de la obra del arte y la estética de N. Goodman.....</b>	<b>268</b>
<b>Capítulo 1: Hacia una modificación en la pregunta por la naturaleza del arte.....</b>	<b>269</b>
1.1: ¿Qué es Arte?.....	271
1.2: ¿Cuándo es Arte?.....	276
1.3: ¿Qué o Cuándo es el Arte?.....	279
<b>Capítulo 2: Los Síntomas de lo Estético y la esencia desplazada.....</b>	<b>282</b>
2.1: Reconcepciones Estéticas y Artísticas: Teoría de los Símbolos.....	284
2.2: Los Síntomas de lo Estético.....	289
2.3: El Funcionamiento Sintomático o la Esencia desplazada.....	296
<b>Capítulo 3: Ejecución y Realización de la obra de arte.....</b>	<b>299</b>
3.1: Arte Alográfico y Autográfico.....	301
3.2: ¿Ejecución o Realización de la obra de arte?.....	305
3.3: Algunas Consecuencias, Posibles Objeciones.....	310
<b>Capítulo 4: El funcionamiento simbólico del arte.....</b>	<b>313</b>
4.1: Un Funcionamiento particular.....	315
4.2: Los Síntomas del Arte.....	318
4.2: Posibles Continuidades.....	323
<b>Sección III: Funcionalismo contextualista.....</b>	<b>325</b>
<b>La Función en su Contexto.....</b>	<b>326</b>
Contextualismo, el Marco Adecuado.....	328
El Funcionamiento Artístico.....	335
Funcionalismo Contextualista: Plan de Integración.....	340
<b>-Conclusiones:.....</b>	<b>347</b>
<b>-Bibliografía:.....</b>	<b>360</b>

# Agradecimientos

A mi director *Federico Penelas*, por los ya varios años de conducción y guía.

A *Samuel Cabanchik*, por dirigir mis proyectos en formación de posgrado (becas I y II) del programa de becas del Conicet.

A *Esteban Ferreyro* y *Esteban Guio*, compañeros de estudio y amigos.

A Pablo O. Mateos, por el intercambio creciente en los últimos años.

A mi hermano *Julián* y mi tío *Rubén*, por el rumor de la sangre.

A *Luisa Graciela*, mi madre.

A *Leti*, mi amiga y compañera de vuelo.

A mi hermano Manolo.

A *Juan*, *Mauro*, *Nico* y *Alan*, amigos y compañeros de ruta.

A *Argos*, perro de *Ulises*.

Quisiera agradecer especialmente a *Catherine Elgin*, por su desinteresada colaboración a través de un profuso intercambio de correos.

*A mis Muertos. A los que con sostenida intimidad  
acompañan el proceso.*

# Introducción General

*“There are more things in heaven and earth,  
Horatio, than are dreamt of in your  
philosophy.”*

Hamlet, Act I, scene V.



El ejercicio filosófico en torno al arte ha asumido diferentes posiciones a lo largo de la historia desde la antigüedad griega e incluso, posiblemente, con anterioridad. Así, la dirección que tales instancias prefiguran asocia el arte con diversas actividades y dominios del ser humano, desde su dimensión político-comunitaria, hasta su vida espiritual. Esta situación –la de cierta adhesión del arte hacia ámbitos y fines diversos, y la consiguiente fundamentación del mismo por parte de la filosofía–, caracteriza el modo de darse propio del universo artístico hasta la Ilustración. Precisamente, hasta el siglo XVIII asociado a las figuras de Baumgarten y Kant.

Cabe hacer manifiesto que escapa a los intereses de esta introducción una caracterización exhaustiva de la historia del arte, de sus contingencias situacionales y de los múltiples tratamientos teóricos a los que dio lugar. Tampoco forma parte de sus intereses primarios la caracterización detenida de la propuesta teórica de cada uno de los filósofos que aquí señalados. Frente a esto, me interesa particularmente la contextualización del momento (teórico) en donde las propuestas de los autores que han de abordarse se muestran relevantes para la escena contemporánea de la filosofía del arte de corte analítico. La deliberada omisión de ciertos nombres propios y acontecimientos relevantes para un conocimiento acabado del desarrollo e historia del fenómeno del arte responde, entonces, a los objetivos antedichos.

Dicho esto, Baumgarten probablemente sea, más allá del fundador del desarrollo concreto de un campo de investigación inédito –la disciplina *estética*–, el primero en otorgar al arte una direccionalidad propia. Al sostener cierta probabilidad en torno a esto, se tienen en cuenta las reservas correspondientes a la intencionalidad de su obra de 1750: *Aesthetica*. Ella apunta al desarrollo de una ciencia del conocimiento sensitivo.

La estética de Baumgarten encuentra, pues, dos fundamentos a su estructura: la idea de que toda percepción sensorial porta contenido informativo relevante –*conocimiento*–, y la noción de *belleza* que entraña la verdad cognoscible por los sentidos: “La experiencia estética es, según esto, para Baumgarten, conocimiento sensible en el que se trata también de la verdad, de verdades estéticas determinadas, concretas e individuales.” (Vilar, 2005, p. 34). Su aporte constituye, de este modo, un primer intento por dimensionar el espacio de las indagaciones que tiene que ver con la captación sensorial, enfatizando la necesidad de configurar una *ciencia estética*. Baumgarten se preocupó por otorgar cientificidad y autonomía –método, procedimiento, carácter– a la esfera de la estética, así como un sesgo marcadamente racional al dominio de lo sensitivo.

Kant, por su parte, vinculará fuertemente los conceptos de razón y estética relacionando la subjetividad propia de la contemplación individual con la normatividad comunitaria que todo acto de juzgar estético supone –al interior de su teoría–. La estética alcanza con su persona una sistematización no obtenida con anterioridad. Su obra *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790) supone una primera caracterización acabada de la estética en la modernidad.

El interés de Kant por el tratamiento de estos temas se circunscribe a la necesidad de establecer los criterios *a priori* que rigen la construcción de los juicios de gusto en tanto juicios estéticos. De este modo, su caracterización teórica es más una caracterización de la

experiencia estética en tanto tal que un desarrollo propio en torno al fenómeno del arte. Aunque tal sea el marco estructural de su obra, la siguiente observación resulta pertinente a este trabajo: el arte asume, con Kant, una instancia de *autonomía* que sostendrá hasta entrado el siglo XX.

La cuestión parece centrarse en la participación del sujeto en la conformación de una instancia puramente interior, estructurada con independencia del “afuera”. El eje de estas consideraciones es el concepto de *representación*. Esta, en tanto momento configurador del esquema kantiano, supone la participación pero no la presencia del objeto u obra en cuestión. Se desliga, así, de todo posible interés ajeno a la subjetividad y enfatiza la potencia de la *imaginación* como aquella facultad que vuelve posible la representación mental de aquello ausente en la intuición sensible.

Este es el sentido por el cual se asume que el juicio de gusto kantiano es estético, en tanto se funda sin conceptos –tal como en los juicios de conocimiento, o lógicos–, determinado únicamente por el sujeto, libre de todo interés particular o empírico (“finalidad sin fin”). A su vez, este juicio de gusto deja entrever la dimensión social que esconde la idea de un juicio *comunicable universalmente* (Kant, 2005, § 19, p. 81); ya que sostiene la existencia del principio conocido como *sensus communis* determinante de cierta valoración generalizada o instancia normativa de consenso.

La propuesta de Kant continúa, de alguna manera, los lineamientos prefijados por Baumgarten respecto de la constitución de un corpus teórico que dé cuenta del papel que desarrolla la estética en la conformación del conocimiento propio subjetivo. Asimismo, permite la asunción –para el campo del arte– de un dominio marcadamente propio que alcanzará su máxima expresión en el mundo burgués de la mano de la conocida sentencia “*l’art pour l’art*” (“el arte por el arte”). Así, arte, autonomía y desinterés (finalidad sin fin) conviven en un momento histórico particular: la modernidad kantiana.

Con Hegel, el tratamiento sobre el tema asume un giro de importancia. Al establecer el recorrido que debe dar el arte en su evolución como vehículo del Espíritu Absoluto, vuelve la estética una *filosofía del arte*. Ya en la introducción a sus *Lecciones de Estética*<sup>1</sup> se lee:

“Estas lecciones se ocupan de la estética; su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y más precisamente, su campo es el *arte*, vale decir, el *arte bello*. Por supuesto, a este objeto, propiamente hablando, no le es enteramente adecuado el nombre de *estética*, pues <estética> designa más exactamente la ciencia del sentido, del *sentir*. [...] No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es <*filosofía del arte*>, y más determinadamente, <*filosofía del arte bello*>.” (Hegel, 2007, p. 7)

Hegel sitúa al Arte junto a la Religión y la Filosofía en tanto instancias del desarrollo de la historia hacia el momento de *autoconocimiento* del Espíritu; sólo que otorga al mismo el nivel más bajo en tal despliegue. Esta distancia en la consecución del logro evolutivo que coloca al arte en un estadio elemental de su trayecto tiene que ver con la incapacidad evidenciada por

---

<sup>1</sup> Esta serie de *Lecciones* fueron dictadas en Berlín hacia 1818-19.

éste de satisfacer las necesidades del Espíritu. Esto es, las de reflejar lo más fielmente posible la verdad del Espíritu.

La preocupación se centra, así, en torno al arte bello en tanto portador de la belleza suprema (del Espíritu). Este tipo de arte (bello), manifestación sensible de la idea (Espíritu), ya no constituye el vehículo por excelencia para dar a conocer la verdad. La conexión entre el arte y la manifestación de esa belleza superior se da con exclusividad en la Grecia antigua, según Hegel. La idea es plasmada en forma sensible por el arte y su correspondencia se establece en la antigüedad clásica. Allí se da el momento de más alta realización de la idea por la forma, quedando articuladas en un todo, belleza, idea, y forma sensible del arte. Es una instancia de ensamble perfecto entre la idea y su manifestación sensible en una armonía conjunta.

Sin embargo, el arte al que asiste el propio autor es el *romanticismo* moderno y esto vuelve algo más compleja la relación preexistente entre verdad, belleza (superior) y arte. Puesto que la belleza que reina en este arte es una belleza de tipo interna, espiritual y no corpórea, el arte cede lugar ante tal imposibilidad de sostener la manifestación requerida. La forma sensible no puede contener los anhelos de espiritualidad infinita en su finitud. Así, mientras en el romanticismo el Espíritu asume su naturaleza absoluta y carácter infinito, el arte deja de prestar servicio a su voluntad.

Esta imposibilidad es asumida como “fin del arte”, como la dificultad al momento de dar cuenta del carácter absoluto e infinito del Espíritu en su desenvolvimiento consciente o devenir *autoconsciente*. Es por ello que el arte se posiciona, entonces, al interior del sistema hegeliano como el estadio inicial que dará lugar a la Religión y más tarde a la Filosofía como instancias del Espíritu Absoluto en su desarrollo histórico. Más allá de la particularidad propia del planteo hegeliano, de su sistema y pensamiento, resulta relevante destacar desde el contexto de este trabajo el comienzo de una tematización filosófica en torno al arte que afianzará un territorio propio-específico bajo la denominación de *filosofía del arte*.

La contemporaneidad, por su parte, trajo aparejados otros escollos para los mismos viejos desafíos. La discusión en torno al problema por la definición del arte encuentra, a mediados del siglo XX, un importante impulso de renovación. En parte, dicho impulso se halla influenciado por la publicación de las *Investigaciones Filosóficas* (Wittgenstein, 1953) y su recepción por parte de algunos filósofos y teóricos del arte. Esto, para la conformación de una filosofía del arte de corte analítico, supuso la introducción de cierto escepticismo y desconfianza respecto de la definición del arte.

Esto, sumado al desarrollo de los movimientos de vanguardia históricos de comienzos de siglo pasado, contribuiría a que la tradicional pregunta “¿Qué es el arte?” asuma distintos matices, según lo observa oportunamente N. Carroll (Carroll, 2001, pp. 76-83). Existirían, de acuerdo a Carroll, tres modos bajo los que la formulación de este cuestionamiento asume distintas formas. La pregunta puede, entonces, llamar la atención acerca de la necesidad de identificar algo como obra de arte, y consecuentemente pregunta por la existencia de algún método para ello. Carroll reconoce que este tipo de cuestionamiento acerca del modo en que

se identifican las obras de arte obtiene verdadero impulso a partir del surgimiento de los movimientos vanguardistas.

Las formas asumidas por el arte en la manifestación de sus obras fueron progresivamente cobrando mayor parecido respecto de los objetos, cosas y situaciones no-obras-de-arte. Esto derivó en una preocupación respecto del modo de reconocer e identificar algo como obra de arte, al punto de introducir dicha preocupación en la pregunta por su naturaleza. Particularmente, considero que este tipo de evaluación en torno al arte halla un relieve de importancia en su escena actual. De hecho, parte de las teorizaciones que se recuperarán en esta investigación desarrollan sus estrategias definicionales desde y frente al requerimiento de identificación de las obras de arte. Del mismo modo, buena parte de las producciones actuales abrazan aún la forma del parecido y la indiscernibilidad respecto de la esfera extra-artística.

Otra formulación asumida por el cuestionamiento original apunta a la captación de esencias en el arte. Es decir, tiende a la indagación acerca de la existencia de determinadas esencias de lo artístico. La pregunta por la esencia, entonces, busca recabar aquella información que pone en evidencia la participación de alguna característica o rasgo visible en las obras que de manera necesaria es asumida y promovida por cada una de ellas. Las respuestas más importantes que serán analizadas en la primera parte de este trabajo (Danto/Dickie), se inscriben en esta dirección de la pregunta por la esencia. Según ellas, existen elementos que de manera necesaria imprimen determinado comportamiento al arte. Todo candidato, para ser considerado efectivamente una obra de arte, debe poseer tales elementos, características o propiedades distintivas.

Por último, Carroll identifica que la pregunta tradicional ha dado lugar a cuestionamientos que inquietan por la posibilidad de configuraciones de definiciones “reales” para el término *obra de arte*. Esto es, preguntan sobre la posibilidad en la existencia de condiciones necesarias, que a su vez sean conjuntamente suficientes para satisfacer la propuesta definicional, presentes en cada candidato. A esta inquietud parecen responder algunos de los autores que, en cierto modo, inauguran lo que se conoce como filosofía *analítica* del arte. En buena parte de sus propuestas lo que hay es precisamente una negociación de tal posibilidad.

Las tres modalidades asumidas por la pregunta tradicional se encuentran estrechamente vinculadas entre sí. No obstante, Carroll reconoce dos cuestionamientos más, ligados a la cuestión del valor del arte, que formarían parte de la deriva de aquella pregunta originaria o tradicional de carácter general. Así, parte de la tradición filosófica ha buscado responder, por un lado, a la pregunta por el valor artístico de algo en tanto actividad específicamente humana; y por otro lado se ha cuestionado acerca del valor intrínseco del arte. Es decir, se ha pretendido diferenciarlo de otro tipo de actividades justamente a partir del tipo y grado específico de valor que porta en cuanto tal.

Recuperando el cuestionamiento wittgensteniano en contra de la posibilidad de definir los conceptos sobre la base del ofrecimiento de condiciones necesarias y suficientes para la

aplicación de éstos, un primer grupo de filósofos trasladará el problema al dominio del arte. Así, hallando fundamento en la disparidad y pluralidad de casos de aplicación para los conceptos de *arte* y *obra de arte*, sobre una serie potencialmente indefinida de candidatos, los *neo-wittgenstenianos* argüirán que una definición por apelación a esencias de tales conceptos no es posible. Su propuesta suele incluirse bajo la denominación que reúne una serie de filósofos contemporáneos entre sí, comprendidos en la segunda mitad del siglo XX con el concepto de filosofía *analítica* del arte. Esto, si bien excluye gran parte del trabajo realizado por estos autores, busca hallar elementos comunes a sus planteos.

En la introducción general a su *Antología* sobre estética analítica Lamarque y Olsen ubican el surgimiento de esta tradición en el ya avanzado siglo veinte (Lamarque y Olsen, 2004, pp. 1-5). Coincidentemente con otras apreciaciones, establecen como influencia primordial la publicación de las *Investigaciones Filosóficas* de L. Wittgenstein en 1953. De este modo, como su nombre deja entrever, la estética analítica asumirá como propios los desafíos provenientes de la filosofía analítica tanto como los de la filosofía del lenguaje emparentada con ésta, sólo que aplicados a su campo particular de injerencia.

En particular, cobrarán clara amplitud y difusión los problemas relacionados con la búsqueda del significado, definición y verdad en el arte. La posibilidad de dar con un conjunto de criterios sólidos de definibilidad promoverá posiciones encontradas al momento de optar por el esencialismo o por cualquier tipo de relativismo en torno al hecho artístico. Más allá de la asunción en Danto y Dickie de cierto compromiso esencialista en torno a la definición de la obra de arte –que, como se verá, resulta controversial–, la estética analítica surge como un ataque anti-esencialista de manifiesto influjo wittgensteniano. El momento histórico cifra una serie de ensayos, bajo la forma de artículos, alrededor de los años cincuenta y una variedad relativamente específica de autores.

Paul Ziff será unos de los primeros en establecer esta nueva direccionalidad en la filosofía analítica del arte, con su artículo de 1953 (Ziff, 1953). En él, defiende la idea de que el arte es un concepto que escapa a la definición última. Como concepto, es utilizado de diferentes maneras al interior de distintos contextos tornando imposible la asignación de determinadas características. No habría, pues, definición que dé cuenta de la pluralidad de empleos en los que cae el concepto de “obra de arte”.

Para Ziff resulta problemática la idea misma de definición en torno al arte y, de este modo, promueve la posibilidad de establecer, a lo sumo, criterios de descripción de usos particulares del concepto. Esta descripción será, como resulta obvio, contingente y relativa a cada instante particular, contexto o situación.

En el caso de Morris Weitz se observan claras alusiones y referencias al planteo wittgensteniano. Su artículo puntualiza la noción de “parecidos de familia” frente al problema de definición del arte (Weitz, 1956). Según Weitz, tal problema se instala de modo algo conflictivo en la pregunta por el *qué* del arte, aquella que busca dar con la esencia del mismo. En su lugar, afirma el autor, se debe considerar el tipo de concepto que resulta el de *arte*, sus particularidades y características en tanto tal.

La noción central a su planteo tiene que ver justamente con cierta característica de este particular concepto: la de ser un concepto *abierto*. Recurriendo a la noción de los *parecidos de familia* que Wittgenstein utilizara en su caracterización de los “juegos”, Weitz llama la atención sobre el carácter de carencia de plenitud del concepto *arte*. Según el autor, si se buscan los rasgos o características comunes a todos los casos de aplicación del concepto sólo se obtienen semejanzas, parecidos; pero no propiedades comunes. Aún más, probablemente el futuro depare casos que escapen a la aplicación actual del concepto, como suele mostrar el paso del tiempo.

Toda teoría, entonces, se muestra como un intento más por establecer criterios de utilidad al momento de enfrentarnos con obras de arte, alternativas desde dónde pensar el arte y formas de llamar la atención sobre determinados aspectos del fenómeno. Si bien, con esto, la posibilidad de una definición se pierde, se alcanza un logro en el establecimiento de las diferentes teorías.

Otro filósofo claramente neowittgensteniano y contemporáneo al resto es William Kennick. Su texto de 1958 deja en claro que el concepto de *arte* no puede ser tratado del mismo modo en que se trata a un concepto científico (Kennick, 1958). *Arte* es un concepto que recoge una multiplicidad de usos; y conocer casos de manifestación artística supone saber utilizar el concepto, su aplicabilidad. De este modo, Kennick se posiciona en una línea que lo acerca al planteo de Weitz con clara influencia del segundo Wittgenstein.

A pesar de esta serie de intentos anti-esencialistas de raigambre wittgensteniana, la argumentación ofrecida se vio duramente atacada por Mandelbaum (Mandelbaum, 1965). Para éste, la cuestión central que el resto de sus colegas advierte como relevante, es justamente la problemática. Esta es, la fundamentación que reniega de un conjunto de propiedades afines a todas las obras de arte con base en los “parecidos de familia”. Según Mandelbaum, tal noción escapa a la mera semejanza o similitud fisionómica para comprometerse con filiaciones hereditarias. Un “parecido de familia” es tal porque posee un elemento genético vinculante. Este es su sentido literal. La mera similitud aún no da cuenta de los lazos filiales que encierra tal noción. Las relaciones que pueden sostenerse desde la pertenencia a una misma familia implican filiaciones hereditarias compartidas. Esto supone la efectiva existencia de condiciones necesarias, como elemento configurador del grupo familiar.

El ataque de Mandelbaum hacia los neowittgenstenianos, si bien puso al descubierto cierta inadecuación en el tratamiento desarrollado por éstos, tampoco resolvió el problema. Marcó, sí, el alcance y la pertinencia que todo acercamiento lingüístico sobre el tema debe asumir. Aunque no ofreció una definición del arte satisfactoria, ni señaló qué características necesarias definen todo hecho artístico, acentuó la existencia de las mismas.

Más allá del sesgo claramente negativo o escéptico introducido por esta serie de consideraciones *neo-wittgenstenianas*, una cosa es incuestionable: sensibles a los tempranos desarrollos artísticos del siglo XX estos autores supieron recuperar la discusión y el interés en torno al arte y al problema de su definición e introducirlo en la agenda de toda filosofía del arte. Así lo entendió el propio Danto quien colocándose en línea directa de diálogo con tales

desarrollos reintroduce el propósito de definir el arte desde sus notas particulares (Danto, 1964).

El programa teórico propuesto por Danto se opone tanto al escepticismo de sus contemporáneos como al tipo de definiciones más tradicionales que encuentran en la obra de arte física (objeto) el sustrato de alguna seña de identidad propia de lo artístico. Puesto que para éste, una definición del arte es no sólo posible, sino que la misma supone que debe darse un desplazamiento respecto del objeto (*obra de arte*) en la captura de tales propiedades identificadoras.

Configura, de este modo, lo que aquí llamaré un enfoque *contextualista*, el cual será posteriormente recuperado por Dickie en la formulación de su *teoría institucional* del arte (Dickie, 1974a-1997a). Según este enfoque aquello que otorga el estatuto de *obra de arte* a cualquier cosa pertenece a determinados datos del contexto en el que algo se encuentra más que a características específicas de su configuración físico-material. De este modo, la caracterización del arte hecha por Danto desplaza el foco de interés hacia elementos que fueron desatendidos por la tradición artística y filosófica sobre el tema.

Durante la primera parte de esta tesis ofreceré una caracterización del programa dantiano en la que propondré como alternativa para la definición del arte el *contextualismo* inherente al mismo. Para ello, defenderé esta posición frente, incluso, a ciertos postulados teóricos propios de Danto. En particular, aquellos que ligan su definición del arte con determinadas notas de esencialismo teórico o filosófico. Asimismo, su defensa se extenderá sobre el planteo de Dickie en tanto reformulación de los lineamientos dantianos. Esto buscará mostrar cómo su teoría institucional no sólo no resulta superadora del *contextualismo* dantiano sino que acaba estableciendo sus propias complicaciones, las que, paradójicamente, tienen que ver con el abrigo de cierto núcleo esencialista en torno a la definición del arte propuesta.

La segunda parte de esta tesis dará lugar al planteo *funcionalista* como alternativa explicativa e intento de definición de lo artístico. En ella me ocuparé de presentar los planteos de M. Beardsley y N. Goodman a fin de establecer una comunicación entre estos acercamientos y los anteriores de tipo *contextualista* e *institucionalista*. La búsqueda de aquellas notas propias del ser del arte asume, al interior de los enfoques *funcionalistas*, la particularidad de recuperar la dimensión *estética* del arte e introducirla en su definición (Beardsley, 1982), así como el estudio minucioso del funcionamiento *simbólico* de la obra de arte como criterio para su legitimación (Goodman, 1976). Ambas posiciones complementan, de alguna manera, el enfoque *contextualista* estableciendo un vínculo que enriquece mutuamente tales perspectivas. Mi propósito será el de recuperar y apoyar el tratamiento goodmaniano frente a la definición de *obra de arte* de Beardsley con el objeto de proponer su noción de *funcionamiento* como elemento clave en la caracterización del arte.

La articulación de ambas partes de esta tesis me permitirá constituir una alternativa inclusiva que recupera el éxito parcial de ambos dominios según lo que denominaré *funcionalismo contextualista*. Dicha relación se propondrá como la alternativa más exitosa frente a los anteriores intentos de definición del arte. La particularidad de combinar los logros

de cada estrategia individual, por su parte, dependerá de eliminar de ellas sus desaciertos y debilidades en procura de una efectiva integración.

Las posiciones, entonces, de las que me ocuparé en primer lugar suelen verse asociadas a intentos de definición del arte de tipo *convencionalistas* (Adajian, 2012). Definiciones de este tipo buscan otorgar caracterizaciones del fenómeno del arte en términos sociales e históricos sin compromiso con propiedades esenciales de tipo estéticas, formales u expresivas. Danto probablemente sea quien con mayor determinación ha contribuido a inaugurar el dominio específico de un enfoque con tales características. La presentación del programa teórico dantiano que haré a lo largo de la primera sección (Parte I) de esta tesis supondrá un recorrido por los conceptos nucleares del pensamiento del autor que permitirá advertir el tránsito desde un momento claramente *contextualista* en su definición del arte hacia otro de índole *esencialista*. La tarea será debilitar el segundo de estos momentos en favor del primero.

La clave para el establecimiento de una mirada *contextualista* del arte parece dada por la introducción dantiana del concepto de *artworld* (mundo del arte) (Danto, 1964). A partir de una serie de ejemplos paradigmáticos que desafían, por el parecido, la diferencia entre obras de arte y objetos de uso ordinario Danto llama la atención sobre la conveniencia de buscar las marcas distintivas del arte en datos provenientes del contexto y no de los objetos en cuestión. Propone, así, dos requisitos de necesidad al momento de identificar algo como *obra de arte*:

- un entorno de *teoría artística* desarrollado
- cierto conocimiento de la *historia del arte*

De modo que identificar algo como *obra de arte* supone la participación en un entorno teórico común –desarrollado en algún grado– y ser capaz de indexar cada caso nuevo en lo que Danto denomina *matriz de estilos* históricamente constituida. Dicha *matriz* conforma la estructura categorial sobre la que ha decantado la producción artística histórica y que reúne la totalidad de los estilos particulares de las artes. Por su parte, el *artworld* recibe de la crítica y filosofía del arte los *predicados artísticos* que permiten establecer relaciones entre las obras, identificarlas y asignarles determinada posición al interior de la *matriz*. Pertenecen a tal categoría todas las etiquetas estilísticas que identifican las producciones artísticas con determinados estilos asignando significados más o menos precisos a cada obra de arte.

*Matriz de estilos y predicados artísticos* se interrelacionan ensanchando los confines del *artworld*. La identificación de una obra de arte, entonces, supone la participación de un acto interpretativo que liga las condiciones requeridas en la búsqueda de su sentido y significado. No hay arte sin un contexto de sentido, constituido en el tiempo (*histórico*), que permita así sostener las continuidades necesarias para toda identificación. El *artworld* dantiano fija un marco explicativo para el arte que sin comprometerse con la existencia de esencias en la definición de sus términos integra los desarrollos más polémicos en materia de obra artística.

Sin embargo, su programa teórico acaba abrazando un tipo de definición esencialista en desarrollos posteriores (Danto, 2004), provocando cierta tensión conceptual entre sus postulados. El sostenimiento, pues, de cierto tipo de esencialismo introduce restricciones de



necesidad y suficiencia respecto del planteo *contextualista* que Danto identifica con las notas privativas –para toda obra de arte– de *contenido* (*aboutness*) y *sentido encarnado* (*embodiment*). Según esto, tener un *contenido* supone referirse a algo, poseer un significado o “ser acerca de” (*aboutness*); mientras que *encarnar* su sentido alude a la particularidad de toda obra de hacer uso de su modo de presentación en el señalamiento de sí en tanto obra de arte.

La captación de la esencia de lo artístico permite a Danto no sólo desvincularse (relativamente) de su anterior lectura del asunto de sesgo marcadamente contextual, sino promover su conocida sentencia sobre el *fin del arte* (Danto, 1986-2006). Según ésta, el arte impulsado desde los movimientos de vanguardia históricos en la búsqueda por su definición acaba culminando su desarrollo en el tiempo con la captura de su esencia que arroja la filosofía, ingresando en lo que el autor denomina su *posthistoria*.

Sin entrar en una aguda crítica de su tesis sobre el *fin del arte* mi argumentación apunta contra de su pretendido esencialismo. Tal enfoque hace coincidir sus candidatos a esencia respecto de cualquier objeto culturalmente reconocido no-obra de arte, al tiempo que presupone su anterior marco explicativo de naturaleza contextual. Por tales motivos, el esencialismo dantiano no es ni posible, ni necesario. Permanece viable, no obstante, su *contextualismo*.

Entre los herederos más representativos de la tradición *contextualista* inaugurada por el *artworld* dantiano se encuentran los nombres de G. Dickie, J. Levinson, y N. Carroll. Los últimos dos comparten entre sí la común pertenencia al tipo de caracterizaciones *históricas* que se subsumen aún bajo la categoría general de definiciones *convencionalistas*. Según el *historicismo intencional* de Levinson (Levinson, 1979-1989-1993) una obra de arte establece lazos de identidad históricos respecto de anteriores producciones. Así, la obra intencionalmente es tal por similitud con otras obras de arte reconocidas previamente existentes. Para el *narrativismo histórico* de Carroll (Carroll, 1999-2001), por su parte, el nexo de identidad para toda obra de arte descansa en la posibilidad de configurar una narración verdadera entre un caso particular y sus antecesores que, de manera integral, vincule ambos momentos como pertenecientes a una tradición común. El caso de Dickie exige especial detenimiento.

La formulación de su *Teoría Institucional* del arte que inicia en 1974 (Dickie, 1974a) atraviesa una serie de modificaciones hasta alcanzar su versión definitiva con *The Art Circle* (Dickie, 1997a). En ella, el *contextualismo* inherente al *artworld* dantiano asume decididamente sesgo institucional. Dickie recupera, de este modo, el planteo de Danto e inscribiéndose en la misma tradición filosófica desarrolla su propia teoría en procura de evitar parte del desacierto anterior. El resultado no es sino la configuración de un marco teórico explicativo donde, en apariencia al menos, el *contextulismo* es radicalizado en la estructura de una *Institución* del arte.

De acuerdo a la teoría institucional una *obra de arte* es: 1) un *artefacto*, 2) del tipo creado para ser presentado a un *público del mundo del arte* (Dickie, 1983). La caracterización hecha por Dickie supone, pues, la participación de una serie de instancias en la configuración de toda obra de arte articulada en un sistema de roles específicos. *Artista, público y obra*

configuran el “grupo de presentación” mínimo requerido para la creación del arte. Sin embargo, paralelamente interactúan con éstos el *mundo del arte* y los *sistemas del mundo del arte* (Dickie, 2005a).

Un *sistema del mundo del arte* es el marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte. El *mundo del arte*, pues, es la totalidad de los *sistemas del mundo del arte*. Éstos varían conforme los distintos tipos de artes particulares requieren dispositivos de exposición diferentes. Como puede verse, cada uno de los términos propuestos por Dickie refiere a los otros de manera perfectamente circular. Sin dudas, el propio autor es consciente de ello y resalta, a partir de esto, la naturaleza *flexional* del arte según la cual cada una de las instancias definicionales se apoya en las otras y las señala.

El *artworld* deviene aquí institución del arte portadora de distintas funciones específicas interrelacionadas. La articulación entre ellas hace posible el arte y lo justifica como sistema autónomo. Para Dickie, la caracterización del arte que promueve su teoría se desvincula de la búsqueda de significado del programa dantiano y de este modo asegura la artísticidad de algo por mera pertenencia a la institución del arte y su sistema de roles específicos. Desafectada de la condición semántica dantiana, la teoría de Dickie parece, de este modo, poder validar toda obra de arte en virtud de su pertenencia institucional.

Asumiendo que la circularidad de sus postulados es *virtuosa* antes que *viciosa* sorprende, aún, cierto núcleo esencialista latente en ella. El tratamiento de necesidad y suficiencia en torno a 1) y 2) acarrea una serie de inconvenientes para la teoría. Entre los más relevantes está, entiendo, el de no poder dar cuenta de buena parte de la producción artística más contemporánea. En particular ciertos desarrollos ligados a la producción de arte *conceptual* que parecen escapar a la restricción de 1). De esta manera, el emplazamiento institucional que debería bastar para acreditar determinada cosa en tanto *obra de arte*, de acuerdo a una teoría que asume la institucionalidad como naturaleza explicativa, no logra integrar cosas (obras) que debiera.

La rigidez asumida por la teoría desde su institucionalismo le impide acoger en su seno determinadas acciones que, de modo algo determinante, deja afuera. Por tal motivo, lo que pretendía dar cuenta del acontecer del arte de cara a los desafíos del siglo XX, termina por ofrecer un marco conceptual susceptible a críticas como esta que amenazan seriamente su efectividad en tanto teoría explicativa. El intento, pues, de recuperar el planteo dantiano y construir un modelo sólido de definición del arte se ve frustrado. Frente a esto, la noción de *artworld* señala aún la dirección a seguir. Sin comprometerse con una estructura categorial rígida instaura el *contextualismo* como mejor opción explicativa para el ser del arte.

No obstante, y allende los ajustes que deban continuar ejerciéndose sobre este particular enfoque, suele reprochársele cierta arbitrariedad en la delimitación del ingreso de cualquier cosa a la artísticidad. Es decir, se critica que legitime el ingreso al dominio de lo artístico potencialmente a todo por voluntad de su propio *fiat*. Esto redundaría en una desatención de las propiedades puramente estéticas de los objetos/cosas en cuestión, históricamente celebradas.

Tal situación torna necesaria la revisión de algunas propuestas teóricas que, pertenecientes a una misma tradición analítica, han pretendido la caracterización del arte desde una perspectiva que devuelve la estética al centro de la cuestión. Propongo, para ello, el estudio de los planteos estéticos de M. Beardsley y N. Goodman. El primero de éstos inaugura con su *Estética* (Beardsley, 1958) todo un ciclo de disertaciones en torno a la filosofía analítica del arte y sienta, con su texto, una referencia ineludible para esta tradición. El segundo, aunque más interesado en la naturaleza simbólica del arte que en dar respuesta al problema de su definición, ofrece elementos de análisis que facilitan su articulación con el planteo *contextualista*.

Beardsley se inscribe en una línea teórica que recupera lineamientos de la estética deweyana (Dewey, 2008). La relación estará dada por la captación del concepto de *experiencia estética* como eje del planteo en el arte. Así, la marcada intención por devolverle al arte dimensión estética se cuela en la definición propuesta por Beardsley. Para éste, una *obra de arte* será un *arreglo (disposición) de condiciones intencionado para proveer una experiencia de marcado carácter estético* (Beardsley, 1981).

La discusión, de este modo, adquiere por momentos matices claramente fenomenológicos. Puesto que lo relevante acaba siendo el resultado experiencial que deja el encuentro con una obra de arte traducido en términos de un tipo de experiencia particular. Esto es, una *experiencia estética*. Por tales motivos –a pesar de su definición arrojada– a lo largo de su obra Beardsley evita hablar de “obra de arte” proponiendo en su lugar el concepto de *objeto estético (aesthetic object)*. Objetos de este tipo son una subclase de *objetos perceptivos (perceptual objects)* que, a diferencia de los *objetos físicos (physical objects)* propiamente dichos reportan otro tipo de características a las que atender.

Tal diferencia no supone, de hecho, una diferencia de sustratos o soportes. Un *objeto estético* es, o puede ser, un *objeto físico*. Características tales como *peso, volumen, longitud*, etc. hacen clara alusión a *objetos físicos*. Por su parte, caracterizaciones que recogen calificativos del tipo *alegre, atemorizante, poderoso*, etc. refieren a *objetos perceptivos*. Ambos modos de referirse a algo suponen lecturas distintas; y siempre pueden hacerse apreciaciones diferentes sobre una misma cosa.

Beardsley busca identificar la naturaleza propia de los *objetos estéticos* a partir de la recuperación que establece respecto de los *postulados de la crítica de arte*. Estos suponen ser un compendio de notas comunes atribuidas ordinariamente a experiencias con obras de arte. Su *estética* distingue, así, entre el *artefacto* –por ejemplo, el manuscrito de una obra teatral–, una *presentación* particular del mismo –la experiencia de alguien ante una dramatización particular de aquél–, una *performance* –una dramatización particular del manuscrito– y una *producción* de sí –la versión que ha de dramatizarse cada vez por una compañía teatral dada–; identificando el *objeto estético* con la *producción*.

Por lo general, un *artefacto* promueve (o puede hacerlo) diversas *producciones* que a su vez disparan el desarrollo de distintas *performances* las que, por su parte, afectarán distintas *presentaciones*. El *objeto estético*, entonces, se halla a la base de la promoción de un

tipo de experiencia particular que Beardsley identifica como estética. Volviendo a su definición de *obra de arte* puede verse el interés de éste por supeditar el arte al dominio de lo estético y reintegrar ambos enfoques bajo una misma conceptualización. La caracterización de una experiencia tal, por su parte, asume sus propias particularidades.

Toda *experiencia estética* asumirá grados de *intensidad* y de *unidad*. Esto es, exigirá que la atención se encuentre depositada sobre un recorte más o menos específico del campo fenoménico, siendo a la vez *coherente* y *completa*. De este modo la experiencia supone continuidad entre sus partes componentes, así como equilibrio. Destaca, pues, la particularidad de establecer una identidad propia respecto de su entorno en la configuración de un cierre o final sobre sí. La experiencia obtenida del encuentro con el arte –al tiempo que concentra la atención sobre aquello percibido, desafectada de todo fin práctico– promueve, entonces, la satisfacción de un interés puramente estético (Beardsley, 1983).

Interés estético será, entonces, lo que impulse el desarrollo de experiencias estéticas. De esta manera, el *funcionalismo* de Beardsley se asienta sobre la potencia de toda obra de arte en la promoción de experiencias de este tipo (*estéticas*). Sin embargo, más allá de la voluntad por restituir la estética al dominio de las artes, la propuesta de Beardsley parece favorecer el desacierto contrario al que incurre el institucionalismo de Dickie. Vale decir, la inclusión de no-obras de arte que caen bajo la pretendida definición.

Así como la definición institucionalista deja fuera de lo artístico obras que debería incluir, el *funcionalismo* de Beardsley parecería incluir cosas sobre las que no cabría atribuir artisticidad. Esto no significa que de hecho lo haga, simplemente que puede hacerlo. De este modo, la definición propuesta para *obra de arte* es susceptible de aplicación hacia cosas ajenas a lo artístico. Si, pues, la definición de Beardsley señala igualmente elementos pertenecientes a dominios distintos, esto parece al menos poner en cuestión su pretensión exclusivista respecto del arte.

Otra forma de *funcionalismo* aún puede pensarse tras el desarrollo goodmaniano a propósito de los procesos de simbolización (Goodman, 1976). Aunque preocupado más por establecer continuidades entre los distintos campos del conocimiento humano que en definir el arte Goodman propone una serie de observaciones sumamente sugerentes al respecto. En particular, considero su reticencia a pensar en el problema de la definición de lo artístico clave para direccionar una posible solución sobre el mismo.

Goodman entiende que la pregunta tradicional por la naturaleza del arte –aquella que busca dar con las notas propias del ser de lo artístico– se encuentra mal formulada y en su lugar debe operarse una modificación. Así, “¿qué es el arte?” deja paso a la fórmula “¿cuándo hay arte?” según su propia inclinación (Goodman, 1990). Lo importante deja de ser inquirir, respecto de un objeto/cosa cuáles, de entre sus propiedades, le otorgan estatuto de *obra de arte* para pasar a indagar bajo qué circunstancias (*cuándo*) algo *funciona* como tal.

Por ello, la estética goodmaniana presta especial interés al análisis de los distintos lenguajes artísticos particulares. El modo en que estos se combinan al interior de las obras y posibilitan su funcionamiento simbólico colabora en la dirección del enriquecimiento y

construcción del mundo. Es decir, aportan material fundamental para la configuración del mundo a quien las contempla. El estudio detenido de dichos lenguajes artísticos ofrece a Goodman la posibilidad de identificar un número de *síntomas* propios de lo estético en torno a toda experiencia con una obra de arte.

De esta manera, los *síntomas de lo estético* constituyen un capítulo crucial para este particular enfoque. Dada la recurrencia de éstos en la configuración de toda obra, su presencia parece indicar cierta garantía de artisticidad. Aunque el compromiso no reviste necesidad. Algo, en rigor, puede ser una obra de arte sin el concurso de tales síntomas y no serlo a pesar de su presencia. La lista ofrecida por Goodman reúne cinco *síntomas* bajo las nociones de: *densidad sintáctica*, *densidad semántica*, *plenitud relativa*, *ejemplificación*, y *referencia múltiple y compleja* (Goodman, 1990).

Los *síntomas* articulan entre las propiedades físico-materiales de las cosas y determinada interpretación que de ellas se hace. Son, de este modo, función interpretativa que liga ciertas notas propias de los objetos/cosas con determinado funcionamiento simbólico. Los dos primeros son propios de los sistemas simbólicos y aluden a la posibilidad de asignar distintos referentes y significados frente a diferencias de significado y referencia respectivamente. El tercero supone relevantes, de un modo privativo, un número considerable de datos pertenecientes a las obras de arte por sobre el resto de los objetos/cosas. El cuarto, instancia un modo particular de referencia por cuanto una obra de arte, en tanto muestra de determinadas propiedades, ejemplifica aún bajo condiciones de absoluta abstracción. El quinto y último de los *síntomas* dispara cadenas referenciales complejas por oposición a lo que sucede –por ejemplo– en las ciencias, donde se privilegia la univocidad.

De esta manera, la estética goodmaniana supone que algo es una *obra de arte* cuando *funciona* como tal. Es decir, cuando asume un funcionamiento simbólico a partir de la presencia de los *síntomas* propios de lo estético. Es por ello que la pregunta relevante apunta a identificar las circunstancias en las que algo cobra tal funcionamiento. La importancia, entonces, descansa en el contexto o situación por la que algo asume características simbólicas particulares.

Los *síntomas de lo estético*, si bien no parecen resolver la cuestión acerca de la naturaleza de lo artístico, señalan la dirección que un estudio tal debe asumir. Dicho de otro modo, arrojan la clave desde la cual pensar el arte a partir de la centralidad que asume la noción de *funcionamiento*. El listado de *síntomas* aún puede completarse. Más allá de los inconvenientes que plantea el hecho de la relativa necesidad de su presencia, indican una serie de particularidades que posee toda obra de arte y, al hacerlo, devuelven la atención hacia las propiedades estéticas que éstas poseen.

La instancia decisiva para toda *obra de arte* tiene que ver, entonces, con la captación de sí en tanto símbolo que funciona de determinada manera. Esto es, de acuerdo a los cinco *síntomas*. Entender el modo en que algo simboliza a partir de éstos hace que funcione como *obra de arte*. Así, según Goodman, algo puede funcionar como *obra de arte* en un contexto

dado y dejar de hacerlo en otros; dado que lo relevante acaba siendo la captación que identifica su funcionamiento particular.

Esta posibilidad situacional del *funcionamiento* de la obra de arte entra en conflicto con el *institucionalismo* de Dickie y el *funcionalismo* de Beardsley dado que éstos no contemplan tal posibilidad. La mayor flexibilidad que se sigue de la noción goodmaniana ofrece, a su vez, ciertas notas distintivas propias de lo artístico cifradas en los *síntomas de lo estético*. Sin embargo, su estética pareciera exigir todavía algo más –allende la participación de éstos– puesto que su presencia aún no garantiza artisticidad. Aquí encuentro sumamente inspiradora la relación que pueda establecerse respecto del planteo *contextualista*.

En la medida en que ambos enfoques plantean la necesidad de establecer continuidades que permitan el reconocimiento de algo en tanto arte existe la posibilidad de combinar ambas lecturas buscando dar apoyo a cada una de ellas a partir de la otra. Esto es, articular los dos planteos con el propósito de dar fuerza a una propuesta que reúna los aciertos de ambos aportes. De este modo, el *contextualismo* asumirá la presencia de características marcadamente propias a raíz de la incorporación de los *síntomas de lo estético* mientras que el *funcionalismo* goodmaniano hallará el marco requerido para el funcionamiento simbólico de las obras de arte.

El resultado de esta integración constituye una alternativa al problema de definición del arte. Marca una dirección a seguir para un estudio del caso comprometido en hallar fundamento explicativo al ser del arte sin el compromiso asumido por enfoques esencialistas. Será propósito fundamental de esta tesis favorecer la integración de los planteos de Danto y Goodman en la articulación de lo que denominaré *funcionalismo contextualista*. De este modo, un problema tan antiguo y controversial como supone ser el de la definición de lo artístico puede, por esta vía, alcanzar un resultado favorable bajo la modalidad de una explicación del fenómeno que atiende y recupera los aciertos de estos autores, evitando posibles críticas en su contra.

La principal defensa de este trabajo girará en torno a la siguiente tesis general: *El contextualismo que integra en su seno la comprensión del funcionamiento de algo en tanto obra de arte instancia una alternativa válida frente al problema de definición de lo artístico en el marco de la filosofía analítica del arte contemporánea que evita las consecuencias desfavorables de sus rivales*. Su defensa, entonces, se articulará a partir de dos instancias de concreción puntuales. Por un lado, la recuperación del planteo *contextualista* que se desprende de la introducción del concepto dantiano de *artworld*. Por el otro, el reconocimiento del logro que supone el desarrollo de la noción goodmaniana de *funcionamiento* simbólico para la comprensión del fenómeno del arte.

El propósito de recuperar el *contextualismo* dantiano discute con la motivación del propio Danto en contra de su pretendido esencialismo. Dicha recuperación halla continuidad en los desarrollos teóricos promovidos por Levinson y Carroll al tiempo que defiende su posición frente a replanteos institucionales como el de Dickie. Por su parte, la articulación de la tesis que integra la noción goodmaniana de *funcionamiento* supone, asimismo, un desarrollo dual.

Asume una superación en la captura de ciertas características propias de lo artístico frente al *funcionalismo* de M. Beardsley, inscripto bajo la misma línea de tradición analítica, y propone la utilización del desarrollo goodmaniano sobre la noción de *funcionamiento simbólico* como alternativa de solución frente al problema de definición del arte. Es decir, persigue la articulación sugerida respecto del *contextualismo* en la configuración de una alternativa explicativa que asuma una defensa no esencialista ante dicho desafío definicional.

Para finalizar, considero oportuno destacar la distinción en torno a los tipos de definiciones que introduce Stephen Davies bajo el formato de artículo (Davies, 1990), y recuperado en un libro por demás interesante titulado, precisamente, "*Definitions of Art*" (Davies, 1991). La taxonomía aplicada por Davies le lleva a diferenciar entre dos grandes tipos de definiciones en torno al arte, de los cuales da cuenta la presente investigación a partir de la recuperación de los autores mencionados. Ambos tipos se identifican con las denominaciones de definiciones *funcionalistas* [*functionalists*] y definiciones *procedimentalistas* [*proceduralists*].

Entre los autores que se verán aquí, y ejemplo paradigmático del primer tipo de definiciones propuesto por Davies, se encuentra el nombre de Beardsley. Entre las propuestas que mejor ejemplifican el segundo tipo de definiciones, según tal clasificación, se halla el *institucionalismo* de Dickie. De acuerdo al funcionalista, el arte posee un interés particular que lo vuelve distintivamente lo que es. El arte suple una necesidad básica del ser humano y tiende a la satisfacción de esa necesidad. Puntualmente, de entre los distintos intereses a los que puede dar lugar, el arte responde a un tipo de interés hedonista. Esto es, contribuye a la satisfacción de un tipo de placer estético que toda experiencia de tales características tiende a promover. Para el funcionalista el objetivo del arte, entonces, descansa en la capacidad de promover experiencias estéticas que son, a su vez, evaluadas según el disfrute al que dan lugar. De este modo, la capacidad para generar experiencia estética es considerada una condición necesaria para todo candidato a obra de arte; y el arte, pues, debe definirse a partir de esto.

Para el procedimentalista, por su parte, la condición de necesidad para todo candidato a obra de arte se encuentra dada por el hecho de ser "bautizado" como tal por alguien investido de la autoridad requerida en la concesión del estatus artístico. Dicha autoridad se halla representada por roles informalmente estructurados en el *artworld* (Davies, 1990, p. 100). El hecho de que algo pueda promover una experiencia de tipo estética es una buena razón para la concesión de tal estatus artístico. Sin embargo, el hecho de que algo sea o no sea una obra de arte no dependerá de su función particular, sino de su apropiada designación. Mientras que para el funcionalista hay un objetivo a ser alcanzado por cualquier candidato a obra de arte, para el procedimentalista la cuestión reside en su adecuada designación estatutaria.

Según Davies, ambos tipos de definición difieren de acuerdo a tres cuestiones puntuales. En primer lugar, los dos se diferencian en el tratamiento respecto de los "casos difíciles". Esto es, aquellos que fuerzan su análisis y el reconocimiento en tanto artísticos generalmente por tratarse de cosas que se apartan de los estándares de producción de obra.

El procedimentalista no encuentra problema frente a casos tales. Para él, *ready-mades* u *objetos encontrados* [*found objects*] pueden perfectamente considerarse arte si así se lo estipula adecuadamente. Tales casos no presentan un problema sobre el estatus de arte de algo, sino que ponen en tensión los presuntos objetivos que acompañan el concepto de arte y ciertos desarrollos puntuales de los que algunas de esas cosas son muestra.

Para el funcionalista, los casos difíciles lo son en virtud de lo problemático que resultan al momento de determinar su posible estatus de artisticidad. Hay una primacía de la función que se hace evidente al momento de determinar si el grado de cumplimiento del objetivo artístico en cuestión acaba promoviendo la asignación estatutaria de algo en tanto arte. Mientras que para el procedimentalista los “casos difíciles” son indudablemente obras de arte según las reglas y los modos utilizados para conferir el estatus de arte de un contexto situacional dado; el funcionalista casos tales son controversiales en su asignación de estatus misma. Si algo contradice o se aparta suficientemente del objetivo al que responde el arte, su estatus como tal se ve amenazado, y generalmente perdido.

En segundo lugar, ambas posiciones difieren en las funciones descriptivas y evaluativas que hacen del concepto de obra de arte tomado clasificatoriamente. Según el procedimentalismo la clasificación adecuada de algo como obra de arte es puramente descriptiva. Las obras de arte, una vez designadas como tales, pueden aún ser evaluadas según los criterios de cada caso. Sin embargo, su denominación y asignación de estatus no depende ni supone evaluación alguna, salvo la de que el candidato haya sido legitimado en función de las normas y convenciones adecuadas. Para el funcionalismo, la acción clasificatoria es en sí misma evaluativa; puesto que todo aquello que no socave el objetivo artísticamente relevante será tenido por obra de arte. Tal posición alberga un reconocimiento al mérito en la efectiva promoción del objetivo artístico al que deben apuntar las obras. El funcionalista evalúa primero la adecuación de cada candidato al objetivo del arte, y luego evalúa el grado de adecuación en lo que supone la evaluación propiamente dicha –*buenas* o *malas* obras de arte, *mejores* o *peores*, etc.–. Para el procedimentalista, la posesión del estatus de arte descansa únicamente en la posesión de las credenciales adecuadas.

Por último, y en tercer lugar, las definiciones pueden diferenciarse de acuerdo a la relevancia que destinan sobre la necesidad de evidenciar el rol del arte en la vida del hombre, su importancia y especificidad. El funcionalista verá necesario diferenciar al arte del resto de prácticas y actividades que cumplen un papel en la vida social; puesto que para él, la obra de arte debe cumplir con el objetivo o rol del arte en la vida. El procedimentalista, contrariamente, no encuentra ningún motivo para pensar que una definición exitosa del arte deba dar cuenta del lugar que éste ocupa en la vida del hombre; ya que aquello que hace de algo una obra de arte es muy distinto del rol que puede desarrollar. De algún modo, las propuestas teóricas que se plantean analizar aquí pueden ubicarse, en mayor o menor medida, bajo alguna de ambas modalidades definicionales.



El arte, que ha prestado servicio a las más variadas empresas del vivir del hombre conforme ha ido estructurando su desarrollo, constantemente ha compartido territorio con facultades y ámbitos de los más diversos. Esto ha contribuido a conformar su plasticidad y capacidad de acomodación a cualquier cambio a lo largo de su desarrollo histórico. La naturaleza del arte es flexible. Su fisonomía posee la particularidad de asumir modos y formas diversas. Este, al menos, es el paisaje que evidencia desde sus primeras manifestaciones históricas, hasta su actualidad.

La particularidad que asume su historización en tanto conflicto evidente representa, en rigor, un acontecimiento de su instancia más actual. Es decir, el arte que se torna conflictivo de abordar y de tratar es el arte que detenta las formas más modernas y contemporáneas de creación y manifestación. Si bien puede rastrearse un primer desplazamiento en la forma de *hacer* del arte –en sus producciones– con la irrupción que significó al interior del *neoclasicismo* el movimiento *romántico*, se tiende a considerar como verdaderamente decisiva la modificación impulsada desde el surgimiento de las vanguardias históricas.

Con ellas, el arte experimentó la más diversa combinación de configuraciones y formas posible. El desarrollo de las vanguardias históricas modificó de tal modo la apariencia del arte, y de cada una de las artes en particular, que desde entonces ya no es viable la apelación a las categorías tradicionales para hablar de arte. Tales cambios rupturistas tuvieron que ver con alteraciones que afectaron tanto la forma de producción de las obras, como los materiales empleados y los temas tratados desde las mismas. Del mismo modo, dichas modificaciones afectaron la especificidad propia de los límites que delimitan la visibilidad de las instancias de *autor*, *obra* y *espectador*, tradicionalmente atribuidas a todo hecho artístico.

La serie de cambios suscitados a partir del surgimiento de las vanguardias históricas, promovieron un doble efecto, manifiesto tanto en la dimensión más física del arte como en su instancia más teórica. La que aquí interesa parte de las alteraciones sostenidas desde la materialidad del soporte y que desembocarán en su consiguiente "desmaterialización". Si bien buena parte de los análisis actuales sobre el tema recuperan bajo este concepto las consecuencias materiales más significativas (alteraciones físicas de las obras de arte, empleo de diferentes soportes materiales, modificaciones espacio-temporales de las mismas, etc.), la que aquí se defiende se aparta de tales especulaciones. Esto es lo que ha de entenderse por *desmaterialización* del hecho artístico, de acuerdo al planteo del presente plan de trabajo: una instancia del arte en la que el fenómeno no requiere, para su existencia, de preceptos físicos esenciales. Es decir, el momento del arte en que éste se ve desafectado de necesidades materiales a cubrir, dado su ser y suceder actuales.

Tal como se pretende aquí el concepto, su caracterización liga de forma directa con el siguiente punto de esta introducción y tiene que ver con el desarrollo conceptual de la naturaleza del hecho artístico. Antes de pasar a analizar esta cuestión convendrá repasar

alguno de los cambios más evidentes que afectaron la materialidad de las obras de arte en sus instancias más actuales.

### *Materialidad Expandida*

Quizá la modificación más relevante para el arte, en su superficie, esté dada por una creciente apertura en los criterios de utilización de materiales para sus obras. Si tradicionalmente se consideró la existencia de ciertos materiales tenidos como “artísticos” frente al resto, el siglo XX ha sido también muestra, entre otras cosas, de un verdadero muestrario de posibilidades combinatorias. Es decir, a lo largo de su desarrollo más actual el arte ha experimentado con los más diversos materiales y soportes en el proceso de configuración de sus obras.

Posiblemente, tal apertura en la utilización de medios alternativos para la creación del arte derivara precisamente de la libertad introducida por las vanguardias de principio de siglo pasado en materia de posibilidades de acción. Si con anterioridad histórica el status de artista revestía cierto prestigio academicista, hoy cualquiera puede serlo. Lo mismo vale para las obras de arte. La escena contemporánea ofrece un panorama de casi absoluta libertad para la creación. De otro modo, hoy cualquier cosa parecería candidata a obra de arte.

Esta ampliación de las posibilidades en la utilización de materiales afecta de diversos modos la naturaleza del arte. No sólo supone una alteración de la superficie apariencial del hecho artístico sino que modifica asimismo cuestiones de diversa índole, tales como sus temas, su situación espacio-temporal, su especificidad, etc. La utilización de diversos tipos de materiales en tanto soportes de las obras permite reconfigurar todo un universo de sentido en torno a ellas, ya que estas asumirán los relieves y contornos propios de los medios en los que se hallen. Precisamente por esto, tales modificaciones en la materialidad suponen desplazamientos y alteraciones en las temáticas, en sus naturalezas físicas y en la visibilidad de las obras.

Por citar sólo un paradigmático y primigenio ejemplo de tal diversidad y cambio en la estructura de las obras podría señalarse lo que constituyó el primer *ready made* de Duchamp “*Rueda de Bicicleta*” (1913), consistente en un asiento de madera con la incrustación de una rueda de bicicleta atornillada a él. Como éste, buena parte de la producción vanguardista, alternativa y desafiante del siglo XX ofrece ejemplos representativos de dichas alteraciones.

Por momentos ingenua, aunque también desprejuiciada y hasta enfrentada a todo dictamen del “buen gusto”, la obra de arte contemporánea adopta cualquier forma y apariencia hasta acabar confundándose con todo un universo de entidades extra-artísticas. Esto es lo que posibilitará el tránsito y la modificación hacia otra serie de alteraciones en el campo del arte y que indudablemente disparará su desmaterialización.

Paralelamente al cambio en la materialidad de las obras, el rol del *artista* se vio modificado. Éste ya no supone la genialidad conferida en la Ilustración (Kant) ni el privilegio de ser el único creador del hecho artístico. Su imagen se desdibuja en un todo integral en el que entran en juego diversas relaciones entre uno o varios participantes, con o sin materiales.

A su vez, y ligado a esto, la obra de arte en su dimensión físico-material modifica sus límites y precisa cada vez más de la interacción consigo por parte del público espectador. El hecho artístico descansa ahora sobre la posibilidad abierta de su vinculación o capacidad relacional con el entorno en que se encuentra. El objeto-obra-de-arte es (también ahora) *performance, happening, instalación, intervención, señalamiento* o mero *acontecimiento*.

En todos estos casos se da un paulatino desvincularse de la obra respecto de sus categorías estancas de perdurabilidad. Los anteriores preceptos que regían los modos en que debían conformarse las obras de arte en torno a las ideas de posición, duración y consistencia, han dejado de imperar. Un acontecimiento artístico, un hecho de tales características –una obra de arte, en suma–, puede acaecer en cualquier lugar, momento y situación, llegando incluso a durar escasos minutos.

Frente a la pétreo configuración del arte que sostenía la inconfundible tríada de *artista, obra, espectador*, el arte contemporáneo ofrece un paisaje bastante más irregular cuya indecisión en los límites desdibuja el contorno de cada una de estas instancias.<sup>2</sup> Dificilmente pueda sostenerse hoy –*estética de la recepción* mediante– que el *artista* es quien produce y acaba la obra que ha de ser contemplada pasivamente por sus eventuales espectadores. La figura del artista se convierte en la de un “disparador” que propone y lanza un juego, que a su vez ha de ser jugado en conjunción con otros participantes.

Así lo entendió, entre otros, Edgardo Antonio Vigo,<sup>3</sup> quien en la escena de la vanguardia local caracterizó al artista bajo la figura de un “proyector” –entre otras denominaciones–, ya que éste tan sólo es el disparador de un posterior recorrido a completarse. La participación de Vigo apuntaba al desarrollo de un “programa crítico revulsivo” en tanto intento de desestabilizar los roles tradicionalmente asignados a las figuras del artista, espectador y obra en sí. En lo que constituye uno de sus manifiestos más representativos se lee:

“La posibilidad del arte no está ya sólo en la **participación del observador** sino en su **ACTIVACIÓN-constructiva**, un **ARTE A REALIZAR** que quemó las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la

---

<sup>2</sup> Probablemente esto de lugar al tratamiento de cuestiones relacionadas con la resignificación de los términos “artista”, “obra” y “espectador”, que dé cuenta de los horizontes flexibles existentes entre ellos y sea materia de futuros trabajos e investigaciones.

<sup>3</sup> Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) fue uno de los representantes más destacados de la vanguardia platense de mediados de los '60; xilógrafo, poeta experimental y editor y director de la conocida revista Diagonal 0. Su obra recorre la nueva escultura, el happening, la performance, así como la poesía visual y el señalamiento.

**integración total.** Las técnicas y los géneros sumados y confundidos han dado el único centro, el **ARTE.**” (Vigo, 1970, p. 10)

Un ejemplo de este tipo de arte que empuja por redefinir constantemente sus límites y la especificidad propia de los roles que lo sostienen es la intervención que sobre el Gran Canal de Venecia llevó a cabo García Uriburu,<sup>4</sup> hacia 1968 (“*Green Venice*”). En el marco de la Bienal de Venecia de ese año, Uriburu tiñó de verde las aguas del Gran Canal en un acto de activismo ecológico y de denuncia, pero también de arte nuevo. La obra, por sus características más evidentes, no poseía un formato propio sino que adoptó los límites y la situación propios del cauce del canal. Por su naturaleza efímera, tampoco duró mucho más que algunos minutos. Se ve entonces, cómo la obra de arte (intervención-performance-happening) desafía desde cada uno de sus parámetros físicos, la totalidad de la tradición y sus pre-conceptos acerca de cómo deben ser los candidatos a tal status.

Desde el borramiento de los límites propios de la obra, el arte contemporáneo propone recorridos de lectura novedosos y hasta de difícil acceso. Pero no sólo la obra adopta la forma de su entorno, el artista mismo es quien asume con su propio cuerpo los límites de su propia creación. Tal es el caso de la conocida obra de Orlan<sup>5</sup> “*Encarnación de Santa Orlan*”, en la que la artista somete su propio cuerpo a una serie de intervenciones quirúrgicas a fin de asumir una apariencia cambiante según los parámetros de belleza de culturas no hegemónicas y la imagen femenina de cuadros y esculturas famosas. El objetivo subyacente a su obra ya no es la mera representación de un cuerpo bello sino la denuncia de un sistema consumista y fetichista que impone sobre la mujer arquetipos de estética “correcta” y modos de dependencia.

El cuerpo en la obra y la obra en el cuerpo. “*Encarnación de Santa Orlan*” excede, incluso, los límites propios del cuerpo de la artista ya que durante la serie de intervenciones en el quirófano, la obra era reproducida en vivo desde instituciones reconocidas como el Centre George Pompidou en París y la galería Sandra Gehring en New York. ¿Cuáles son, entonces, los límites de tal performance?, ¿quién su artista? La obra desdibuja cada faceta de la tradición al asumir los contornos propios de una situación novedosa. Límites y roles se entremezclan en un todo cambiante y de difícil aprehensión si se los continúa pensando desde las categorías históricas.

El artista, lejos de asumir la primacía sobre su creación, detenta una posición del todo contingente semejante a la del espectador o el curioso ocasional. La desmaterialización del arte se muestra en forma de acciones o acontecimientos efímeros. De este modo, el rol correspondiente al artista tradicional ya no es tanto el de un creador de formas u objetos, sino el de alguien que acciona sobre ideas y conceptos. Lo que importa, pues, no es cómo se manipulan los distintos materiales sino el mensaje que se quiere dar con ellos y desde ellos: la idea que subyace a la obra prima sobre su forma final y su proceso creador.

---

<sup>4</sup> Nicolás García Uriburu (Buenos Aires 1937) es arquitecto, artista plástico y uno de los pioneros del *land-art*.

<sup>5</sup> Mireille Suzanne Francette Porte (Orlan), es una reconocida artista francesa últimamente dedicada a lo que se conoce como “carnal art”.

Del mismo modo en que se vieron modificados la materialidad y los roles al interior del hecho artístico, también la temática de las obras señala un punto de quiebre respecto del pasado. Esto toca de modo directo la cuestión de la belleza en el arte. El ideal de un arte bello que dio lugar a la nominación de Bellas Artes a todo un corpus de trabajo e historia del desarrollo artístico encuentra, de cara a los siglos XIX y XX, fuertes resistencias. Si tradicionalmente se pensó en la existencia de temáticas dignas de ser tratadas desde el arte, el presente del mismo no supone categorías definitivas en cuanto al *qué* –motivo– de sus creaciones.

El agotamiento en la búsqueda de la belleza, y la consecuente creación de obras cada vez más desafiantes desde su apariencia estética, suponen la tendencia general del arte que inauguraron los movimientos de vanguardia. Tal situación se aparta de la posibilidad de vincular dichas transformaciones con el suceder propio del arte en la historia. Cabe decir, la actualidad de la práctica apunta específicamente –en buena parte de su producción– a desafiar de manera ostensible el ideal de belleza, cualesquiera sean sus modelos. Valga esto como aclaración, ya que bien puede sostenerse que la búsqueda de la belleza ha arrojado como resultado una variedad sorprendente de modelos históricos distintos.<sup>6</sup>

Esta suerte de intención de afectar “desagradablemente” el gusto del público se encuentra ligada, muchas veces, con objetivos de franca denuncia social, político-económica o medio-ambiental. Así, el arte brinda apoyo a las más variadas empresas activistas que buscan impactar de manera decisiva en determinado funcionamiento institucional en procura de reformas, modificaciones o, directamente, revolución de un orden dado. Del mismo modo, este tipo de denuncia generalizada asume formatos y manifestaciones distintos.

Ejemplos de ello pueden encontrarse en torno a las figuras de Andrés Serrano<sup>7</sup> quien trabaja sobre temáticas “políticamente incorrectas” como la muerte, el sexo, la crítica a la religión o la explotación laboral, y León Ferrari<sup>8</sup> que, habiendo padecido la clausura de su muestra en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2005.), se adjudicó el premio máximo en la Bienal de Venecia 2007. Su obra más polémica, “*Civilización Occidental y Cristiana*” (1965), sustenta el carácter de una escultura compuesta por una copia a escala de un caza bombardero estadounidense sobre cuyo fuselaje descansa el cuerpo del Cristo crucificado, cubriendo la superficie del avión.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Para un tratamiento específico sobre el tema consúltese: (Eco, 2004).

<sup>7</sup> Andrés Serrano (Nueva York, 1950) es un reconocido fotógrafo estadounidense que trabaja con reproducciones fotográficas convencionales sobre temáticas polémicas como el genocidio, el racismo y la crítica hacia la religión. En sintonía con este último ítem, su obra más conocida “Piss Christ” supone una fotografía de un crucifijo sumergido en un vaso con detritos del propio artista.

<sup>8</sup> León Ferrari (Buenos Aires, 1920) es, quizá, el artista plástico de mayor proyección internación de la escena artística local. Ha sido considerado por el New York Times como uno de los cinco artistas plásticos vivos más provocadores e importantes del mundo.

<sup>9</sup> Un interesante recorrido por la serie de tensiones que marcaron las relaciones entre arte y política, y en especial en torno a la retrospectiva de Ferrari y su vinculación con la censura experimentada a lo largo de su obra, es ofrecida por José Fernández Vega. A este respecto véase: (Fernández Vega, 2011, pp.

El reverso de este arte comprometido con la denuncia y la petición rupturista de un orden manifiestamente opresor, y a un nivel de masividad relevante, es el representado por el arte vanguardista de mediados del siglo XX que, de manera particular en Latinoamérica, adopta una franca actitud participativa en materia política. Esta nueva oleada de vanguardia artística asume paulatinamente la intervención como acción directa en pos del cambio y la transformación social.

El efecto que tal activismo supuso al interior de la práctica artística acabó, en más de una oportunidad, con la desvinculación definitiva de los artistas de sus ámbitos para pasar a engrosar las listas de la política y la intervención pública. Del mismo modo, el arte trabajado por estos movimientos rupturistas se desarrolló, casi mayoritariamente, bajo modos de visibilidad poco precisos en cuanto a su delimitación. Esto posibilitó un borramiento progresivo de los límites entre tales prácticas artístico-intervencionistas y la mera manifestación pública o la protesta organizada.

A modo de ejemplo, pueden citarse los dos acontecimientos más relevantes de la escena artística nacional que marcaron la dirección que debía asumir todo arte verdaderamente comprometido con la causa política y social: “*Tucumán Arde*” y “*El Siluetazo*”. La primera de estas manifestaciones, llevada a cabo en 1968 por iniciativa de un grupo de artistas y obreros de diversa índole denotó, desde su comienzo, el objetivo de volverse un acto político sostenido y permanente. La segunda, es otro de los paradigmáticos casos por los que una acción de tinte artístico asume los medios y las formas habituales de la denuncia política y el reclamo. *Tucumán Arde* acabó siendo clausurada en una de sus instancias finales dado su manifiesto sesgo punitivo respecto de la situación de empobrecimiento de la provincia de Tucumán y las condiciones de indigencia social y laboral. El *Siluetazo*, con asiento en la tercer Marcha de la Resistencia por parte de las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de Septiembre de 1983, supuso una masiva intervención a la Plaza (Plaza de Mayo) en donde cientos de siluetas anónimas conmemoraron, reclamaron y denunciaron la desaparición de 30.000 personas durante la última dictadura militar de la Argentina.<sup>10</sup>

La consecuencia más inmediata de tales acciones, en su relación con el arte, parece reposar en una instancia final de indefinición. Tal es el corrimiento que experimenta un arte que desplaza sus fronteras hasta hacerlas coincidir con los dominios propios de ámbitos diversos. Lo que comenzara siendo un hecho artístico más o menos definido, acaba volviéndose un acto político-social de gran impacto.

### *La Indefinición*

La serie de transformaciones suscitadas en torno a la producción artística arroja como resultado una instancia de dificultad en el reconocimiento de casos en los que cabría aplicar la

---

72-90). Véase, también: (Giunta, 2008).

<sup>10</sup> Cfr.: (Longoni y Mesman, 2000) y (Longoni y Bruzzone, 2008).

etiqueta “arte”. Este momento de indecisión categorial es, más bien, una consecuencia de los anteriores desarrollos rupturistas. El arte ha activado formas de relación con su entorno cada vez más inclusivas, de modo que los límites sostenidos entre esferas discontinuas parecen desaparecer frente a situaciones de aparente indiscernibilidad –estética–.

La disolución de los límites entre arte y no-arte torna dificultoso el reconocimiento de obras de arte –al menos de aquellas que se inscriben en esta lógica de semejanza y la no-diferenciación– y traza continuidades sobre el espacio anteriormente segmentado y dividido. Tal situación debe su extrañamiento a los primeros experimentos duchampianos de comienzos del siglo pasado. La introducción al circuito de las artes de objetos cada vez más parecidos a útiles, herramientas o simplemente objetos cotidianos de uso extra-artístico, posibilitó el consiguiente desplazamiento hacia aspectos más conceptuales del arte.

Nuevamente, Duchamp ofrece un ejemplo paradigmático de este tipo de práctica y dispara una serie de modificaciones sobre el modo tradicional de concebir el arte y teorizar en torno a él. La irrupción de consecuencias diversas que supuso la presentación de su obra “*Fountain*” (1917) abrió un siglo de reflexiones, de disputas y de indecisiones acerca de lo que el arte es y lo que debe ser. El hecho de escoger un urinario como base para la obra y sostener su apariencia de útil de fabricación comercial para fines prácticos como el único fundamento propio en tanto obra, supone un alejamiento de los modos tradicionales de concebir todo hecho artístico.

Duchamp introduce un espacio de novedad para el arte, coloca y eleva a status de arte objetos y cosas de lo más vulgares, contradiciendo así todo mandato de belleza, proporción y armonía, propios del arte más clásico o tradicional. No obstante, su propuesta no será la única ofrecida y todo el siglo XX sostendrá una direccionalidad disruptiva provocadora y novedosa en torno a la práctica y el consumo del arte en general. Se instaura así la denominación que nuclea formatos y tratamientos de los más diversos bajo el rótulo de “arte contemporáneo”.

La indefinición como instancia actual de la escena artística supone un desplazamiento y un cambio de dirección acerca de qué cosas tener cuenta al momento de enfrentarse a casos de presunta artisticidad. Dado que no existen *a priori* condiciones previas a satisfacer, ni formatos estándares de producción para cualquier obra, el reconocimiento de algo en tanto arte descansa más bien en la suposición de cierto funcionamiento simbólico particular. Por su parte, la formulación de un marco teórico que permita dichas conexiones y sostenga las continuidades requeridas por toda obra de arte para su reconocimiento e identificación ha sido el objetivo de buena parte de la filosofía del arte de sesgo analítico en la que se inscribe Danto.

Precisamente, la suya apela a casos de manifiesta indiscernibilidad entre objetos como disparadores del acercamiento teórico. El ejemplo más relévate para él no lo constituye la serie de *ready mades* de Duchamp, sino la obra de Andy Warhol “*Brillo Box*” (1964). La propuesta reviste la apariencia idéntica de empaques comerciales de jabón (Brillo) Una vez más, esta dinámica de “homólogos indiscernibles”, como Danto la llama, establece la necesidad de apelación a datos del entorno de naturaleza cognitiva o socio-institucionales para dar cuenta del fenómeno en cuestión: la existencia de uno de los dos artefactos en tanto *obra de arte*.

Puede pensarse, sosteniendo una mirada retrospectiva, que el arte no ha supuesto nunca más que una ruptura de instancias anteriores. De otro modo, la historia del arte es la historia de una ruptura manifiesta, de una alteración y modificación sucesiva en constante desarrollo temporal. Esto, si bien no entra en conflicto con cierta noción que entiende el desarrollo de esta práctica como búsqueda del perfeccionamiento estilístico, la conquista de nuevos materiales y temas, etc., permite leer la presencia de saltos y quiebres en su desarrollo histórico.

La serie de alteraciones manifiestas en la escena contemporánea del arte redundan en pérdida de especificidad y en su consecuente indefinición. El arte teje con su alrededor una trama cada vez más compleja dificultando, a menudo, la lectura de sus obras y el reconocimiento de sí en tanto hecho de naturaleza artística. Suceder del arte y teoría del mismo parecen dos momentos de un mismo proceso; y así como la superficie de producción se modifica (sus obras), del mismo modo la teoría de sí evidencia alteraciones, cambios y rupturas.

Este impulso sostenido de alteración es recuperado desde la filosofía y crítica del arte en sus diversas versiones. Interesa puntualizar aquí la complementación que ambos costados de la naturaleza artística sostienen entre sí, ya que será a partir de ellos desde donde se configure todo hecho de tales características. No es casual que ciertas transformaciones físicas impriman nueva dirección a las especulaciones teóricas que se levantan en torno a ellas. Las construcciones teóricas han respondido, históricamente, a este tipo de mandatos impulsados desde la práctica y el ejercicio de acciones comunes.

Por su parte, el desplazamiento de mayor interés dado desde la teoría del arte supone un corrimiento desde las propiedades netamente físicas de las obras, a otras de índole cognitiva. Es ésta la vinculación con la mencionada "desmaterialización" del hecho artístico. Todo acercamiento teórico que intente dar cuenta de las propiedades constitutivas de las obras de arte, y del fenómeno del arte en su conjunto, ha de prestar atención a elementos diferentes del dominio físico-material de sus producciones. Esta es la nueva dirección que imprime un siglo de experimentaciones sin precedentes como lo fue el inaugurado por Duchamp en 1913.

La siguiente selección de nombres y de propuestas teóricas asume la misma omisión que el anterior recorrido por la instancia práctica del arte. Como antecesor de tales desplazamientos resulta interesante la propuesta semiológica de Mukarovsky acerca de la Estética y Semiótica del Arte (Mukarovsky, 1977). Del mismo modo, el planteo otorgado por Eco sobre el estudio semiológico del hecho artístico arrojará una estética que entiende a toda obra de arte como "abierto" a progresiones sucesivas e interpretaciones múltiples (Eco, 1985a). En una instancia más extrema, Kosuth apela a una justificación discursiva del arte elevando su ejercicio a una serie de meras tautologías conceptuales (Kosuth, 1969).



De cara a este brevísimo recorrido por algunos de los desplazamientos acaecidos desde la teoría y la forma de concebir el arte contemporáneo, interesa particularmente la distinción introducida por Mukarovsky a propósito del funcionamiento de los objetos (artefectos). Según el planteo de su estética semiológica, existe una función *estética* susceptible de relevancia en torno a los artefactos u objetos cotidianos. Lo trascendente de tal distinción descansa en que aquello que determine dicho funcionamiento no será ya propiedad alguna del objeto en cuestión. Por el contrario, cobra visibilidad el contexto de aparición del objeto, la situación en la que se hace manifiesto por sobre su estructura material.

A diferencia del estructuralismo de Saussure, el análisis de los signos según Mukarovsky atiende a cuestiones de alternancia diacrónicas. Para éste, es necesaria la vinculación de cada elemento perteneciente al lenguaje con los demás elementos externos al fenómeno que también lo conforman. La obra de arte, de este modo, ha de ser entendida como la resultante de un momento y contextos particulares y no meramente tomada en su rigidez temporal en tanto recorte histórico.

Mukarovsky asume el poder determinante que porta la conciencia colectiva sobre cada contenido psíquico individual, confiriendo a éstos comunicabilidad y carácter de signo siempre que excedan los límites de la propia conciencia. La obra de arte, en tanto signo autónomo, estaría configurada a partir del *artefacto* u objeto físico (símbolo externo) y el *objeto estético* conformado a partir de los estados subjetivos de conciencia comunes entre los miembros de una comunidad dada. Tal situación torna difusos los límites entre las distintas apreciaciones respecto del mismo signo ya que la significación no parece responder a una normativa preexistente, por tratarse de un signo “autónomo”.

La serie de elementos que trazan el análisis propuesto por el autor suponen un marcado acento en aquellos que constituyen el entorno contextual del objeto en cuestión: la obra de arte. La importancia de su temprano aporte se hace manifiesta a la luz de la diferenciación entre esferas “estética” y “extra-estética”, dando lugar al predominio en el tipo de función –*estética* u otras– correspondiente a cada objeto (artefacto) Aquí, una vez más, aquello que otorga funcionalidad estética a un objeto particular es el escenario de aparición del mismo, su contexto y situación, y no la propia estructura material de dicho artefacto.

Por su parte, esta función estética lejos de ser privativa del arte se extiende hacia otros dominios. Cualquier objeto es susceptible de poseer tal función. Lo que diferencia al arte de otros territorios –siempre al interior de la esfera estética– es precisamente el predominio en el tipo de función. En la obra de arte la función predominante por sobre el resto (*comunicativa, funcional, etc.*) es la *estética*. Esta suerte de subordinación de funciones según el caso supone el entorno de normatividad configurado a partir de la conciencia colectiva. Es ésta quien determina, en última instancia y de acuerdo a los estándares del momento, el predominio de tal o cual función confiriendo artisticidad o negándola.

Este movimiento de valoración continua que supone el acuerdo comunitario descansa sobre la facticidad de poder violentar la norma dada y esgrimir nuevas pautas valorativas conforme deviene la historia, entendida diacrónicamente. El arte, lejos de configurar un todo estructurado en segmentos estancos, ofrece la mutabilidad en el tiempo como característica más evidente, adoptando un punto de vista abarcador. El aporte de Mukavoský es central dada su temprana aparición como resultado de una serie de investigaciones llevadas a cabo en el “Círculo de Praga” alrededor de 1925. Sus escritos sobre “estética y semiótica del arte” pueden pensarse, incluso, como un antecedente de lo que más tarde serán las aproximaciones socio-intitucionales de especial interés en este trabajo.

### *Estética de la Obra Abierta: U. Eco*

El análisis que hace Eco de la obra de arte puede situarse dentro de lo que se conoce como “estética de la recepción”, de gran desarrollo en el siglo XX. Su formación semiológica se hace evidente en el tratamiento dado acerca de la problemática en la interpretación de los símbolos, en especial los del arte. Eco sostiene que la poética contemporánea ofrece un escenario de obras altamente polisémicas. Contrariamente a lo que sucedía bajo las formas de arte más tradicionales, la obra contemporánea es una obra vuelta hacia las múltiples interpretaciones y lecturas por parte de sus potenciales espectadores: “[...] mientras que el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, el simbolismo moderno es un simbolismo «abierto» precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente.” (Eco, 1985b, p. 159)

El carácter “abierto” de la obra contemporánea supone, entonces, este permanente estar ofrecida a la interpretación, lectura, e incluso conclusión de sí por parte de los receptores. Desde su origen, toda obra se plantea como una red de posibilidades a ser desarrollada por el intérprete. En su fase más actual, dicha programación se estipula como naturaleza íntima y es asumida por el autor como disparador frente al cambio. Se configura una serie de elementos con vistas a su posterior realización y son los espectadores quienes asumen fuertemente el rol de “hacedores” de la obra en cuestión.

Tal es la naturaleza inacabada de la obra de arte actual que no sólo se presenta como una serie de recorridos posibles a trazar a partir de sí, sino que es pensada con vistas al cumplimiento de tales fines. Hay una clara intención –desde la producción de la misma– de no asumir un término o un fin. De lo que se trata es justamente de establecer direcciones a seguir pero de modo sugerido o sencillamente azaroso. Parecería como si la responsabilidad última del hecho artístico recayera sobre la figura del *espectador* de modo casi absoluto.

La obra de arte en tanto símbolo que comunica apela, en la contemporaneidad, a un modo de manifestarse decididamente ambiguo, polisémico y desequilibrante, que amenaza con desbordar los límites propios de su dominio. En definitiva, lo que falla al momento de

aprehender la obra nueva es producto de la inexistencia de códigos que posibiliten la comunicabilidad de sus símbolos. Es decir, frente al carácter novedoso del arte contemporáneo, las dificultades interpretativas que evidencia suponen errores de lectura. Esto es así, ya que la absoluta novedad no puede ser cifrada bajo parámetros previamente establecidos. En ausencia de tales códigos comunicantes se vuelve difícil, cuando no imposible, comunicar.

Lo que la estética de la recepción plantea, de manera bastante general, es la participación cada vez más activa en el proceso de creación artística del espectador en tanto “hacedor” de la obra. Eco se posiciona como representante de este teorizar contemporáneo pero agrega la dificultad de pensar el hecho artístico como signo inacabado (abierto), a ser completado en sus múltiples configuraciones (ninguna de las cuales es del todo errónea) Al introducir una nueva categoría conceptual desde la cual pensar el fenómeno del arte, ofrece al mismo tiempo elementos de gran utilidad para el análisis teórico del arte actual.<sup>11</sup>

#### *Art After Philosophy: J. Kosuth*

El desplazamiento efectuado por el arte y su repercusión en el discurso y la teoría acerca de sí adquiere una nueva dimensión en el conceptualismo asumido por Joseph Kosuth, uno de los artistas estadounidenses más representativos del movimiento de Arte Conceptual.

En su artículo de 1969 titulado “*Art after Philosophy*” desarrolla lo que constituye su punto de vista radical respecto del arte y las artes tradicionales. Si bien existen diferentes planos de análisis que pueden rastrearse en el escrito, cabe reconocer que la estructura de base para su crítica apunta a denunciar la extrema superficialidad de las artes tradicionales. Esto es, para Kosuth tanto la pintura como la escultura –paradigmas del arte en occidente– no hacen sino servir de esquemas esteticistas en tanto cubren un fin netamente estético.

El arte se encuentra, entonces, desligado de la estética –en su naturaleza más íntima–. Tal escisión sostiene el supuesto de que la estética se ocupa y se aplica a cuestiones relacionadas con la percepción del mundo en general. El valor de aquellas artes en particular (pintura y escultura) fue desde antaño meramente ornamental, decorativo. Esto, según el autor, evidencia el aspecto formal del arte que esconde o disfraza su verdadera naturaleza funcional.

Pintura y escultura encabezan la “vanguardia” del arte formalista que toma en consideración propiedades meramente aparentes de los objetos en cuestión. Kosuth entiende que el arte responde a una naturaleza enteramente distinta, es decir, funcional. Para éste, el primer artista que devuelve al arte tal carácter no es otro que Marcel Duchamp a través de sus *ready mades* no asistidos. “Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente”, dirá Kosuth. La estética deja de ser prioritaria porque cualquier objeto (cosa) puede convertirse en un objeto de arte. Lo importante,

---

<sup>11</sup> Para un acercamiento a las características generales sobre la *estética de la recepción*, véase: (Gutierrez, 2004, cap. 1).

entonces, será su desempeño funcional en un contexto dado por sobre sus características físico-objetuales.

Sintetizando la propuesta de Kosuth puede afirmarse que él mismo entiende al arte como una expresión (discursiva) o comentario acerca del arte en un contexto clave, el del *arte*. Este modo particular de teorizar acerca del arte es el dominante a lo largo del siglo XX. Cada propuesta teórica asume una marcada desvinculación de la obra de arte hacia sus propiedades materiales, a la hora de definir su naturaleza. A su vez, este rasgo común asumirá diversas formas que irán a engrosar los volúmenes de manuales e historias del arte, así como sentarán las bases de una verdadera desmaterialización del hecho artístico, tal y como aquí se la postula.

Recuperando el planteo del autor podría afirmarse, parafraseándolo, que “uno comienza a darse cuenta que la “condición de arte” del arte es un estado conceptual.” Sentada, entonces, la identificación que hace este autor entre el arte y el lenguaje en términos de “propuesta” o “comentario”, cabe decir ahora que las propuestas del arte son analíticas, ya que toda obra de arte es una tautología. Es decir, lo que hace cada obra de arte no es sino reflejar la intención del artista quien, a su vez, no pretende otra cosa que ofrecer, mediante su obra, una definición de arte. La obra de arte es arte, o sea, una definición de arte. Esto es lo que quiere decir el artista al presentar su obra en un ámbito tal.

Ejemplo de estas afirmaciones son las obras desarrolladas por el propio Kosuth. Piénsese en “*One and three chairs*” en la que el autor presenta, bajo una misma configuración, una silla de madera, una fotografía de la misma casi a tamaño real y la definición de entrada de diccionario ampliada sobre la pared. O, también, “*Five words in red neon*” compuesta por las cinco palabras que configuran el título de la misma, materializadas en luz roja de neón.

Ambas obras pertenecen a 1965 y en ellas puede verse el auto-señalamiento supuesto por Kosuth frente al arte verdadero. Cada obra no hace sino mencionar (-se) a sí misma y ello no sólo mediante el lenguaje sino encarnando su propio significado con el objeto de devolverle al arte su naturaleza lingüística y conceptual. Esto cierra, de algún modo, su propio artículo bajo la sentencia de que “la única afirmación del arte es en torno al arte. El arte es la definición del arte.” Las propuestas del arte (sus obras) no refieren a nada más que a sí mismas. Expresan definiciones de arte.

Kosuth es un claro ejemplo de esta suerte de paradigma del arte contemporáneo que no sólo altera su fisionomía, sino que además halla claras modificaciones en la teoría a la que da lugar. De modo similar al que muchos artistas de la vanguardia local de fines de siglo XX hicieron, aquí se da conjuntamente tanto la creación de obras, como de postulados teóricos desafiantes. La obra de Kosuth ejecuta lo que su teoría parece sentenciar. Uno y otro extremo del fenómeno –teoría y ejercicio del arte– posibilitan el entrelazado que conforma un escenario nuevo a desarrollar. El autor no se encuentra limitado a la instancia del mero trabajo sobre un material, sino que es él mismo quien nutre su práctica de la teoría necesaria. Uno y otro, fenómenos encadenados. Alteración de la apariencia del arte, modificación conceptual del mismo.

# PARTE I

## *La Disputa* *Contextualismo/Institucionalismo* *en la Filosofía del Arte* *Contemporánea*

*“La palabra es impotente, pobre hasta la miseria  
cuando debe nombrar lo que no está hecho de  
palabras.”*

*Aberlardo Castillo (La casa de ceniza)*

La filosofía analítica del arte experimenta, en la segunda mitad del siglo XX, un importante crecimiento a partir de la recuperación del problema de la definición del arte que hace Danto. La relevancia y centralidad de su planteo teórico ha servido de influencia y motivación para más de un filósofo contemporáneo de él. En esta primera parte del recorrido de la investigación propongo recuperar el esquema general del programa filosófico dantiano en torno al arte y evaluar el grado de acercamiento y superación que la teoría institucional desarrollada por Dickie sostiene respecto de él.

La filosofía dantiana ofrece un doble movimiento que fija un doble momento de configuración en su obra. Por un lado, sus tempranos escritos acerca de la noción contextual del *artworld* introducen la desconfianza en las propiedades físicas de los candidatos a obras de arte, llamando la atención sobre las características contextuales que la teoría y la historia del arte imprimen en la captación de sí. Por el otro, el desarrollo dado en lo que supone ser una de sus obras más importantes (*La transfiguración del lugar común*), abraza un marcado esencialismo en la definición para toda obra de arte que ejerce presión tensionando el anterior momento de naturaleza mayoritariamente contextual. El contexto no es un lugar físico particular. Supone la captura del enclave articulador de sentido que sostiene la estructura del arte como fundamento de su caracterización.

La teoría institucional del arte, por su lado, supuso un esfuerzo en la especificación, mejoramiento y descripción del contexto esbozado por Danto de la mano de quien el relato ha ubicado como uno de sus continuadores más importante: G. Dickie. Éste buscó afanosamente ofrecer una caracterización del arte desde la confección de un modelo teórico explicativo de naturaleza asimismo contextual. Tal empresa llevaría a Dickie a asumir un cerrado institucionalismo que acabaría, incluso, arribando a una definición esencialista del arte de consecuencias poco deseables.

Propongo pensar en los términos de una disputa entre contextualismo e institucionalismo al modo en que la discusión filosófica relevante en torno al arte –de naturaleza analítica– presenta tensiones y objeciones conforme se estructuran cada uno de estos relatos. El institucionalismo de Dickie, que pretendió superar las debilidades presuntamente existentes en el planteo dantiano acabó, finalmente, erigiendo sus propios enemigos. La lectura que aquí se defenderá considera que tales enemigos hirieron de muerte sus propósitos superadores.

La disputa se dirime por una defensa y recuperación del contextualismo dantiano que sobre la sección final de esta parte de la investigación buscará mostrar cómo tal posición asume ser la mejor alternativa de explicación frente al fenómeno del arte. Tales fines fuerzan la necesidad de poner al descubierto ciertas debilidades propias no sólo del modelo institucional de Dickie, sino del pretendido esencialismo dantiano.

*Sección I*

Indiscernibles, Contexto y  
Esencia en la Filosofía del Arte de  
A. Danto

## *Capítulo 1*

# El Artworld dantiano (Abrigo del contextualismo incipiente)



Las distintas alteraciones sufridas desde el ejercicio de la producción de obra artística, inauguradas con la serie de *ready mades* de Duchamp, acabó forzando el espacio de la teoría hasta involucrar nuevas perspectivas. El crítico y filósofo del arte Arthur C. Danto fue a la vez testigo y promotor de tales cambios en la teorización en torno del fenómeno. Desde su temprano artículo titulado *The Artworld* de 1964, Danto establecía y señalaba un cambio de dirección en el circuito de las artes.

En aquella década, el arte neoyorquino de mayor impacto se hallaba circunscrito al polémico movimiento conocido como *pop art*. Un arte de masas edificado sobre el simbolismo de la propaganda, los íconos de historietas y las más afamadas marcas de productos comerciales, así como la encantadora imagen de los rostros famosos de aquél entonces, fue el escenario para el desplazamiento. Allí se daban cita distintas modificaciones en la escena del arte. Desde la temática de las obras desafectada del clasicismo, hasta el soporte utilizado en la creación de las mismas, pasando por el creciente parecido que éstas establecían con sus pares no-obras-de-arte. El *pop art* ofrecía el terreno perfecto para el cambio.

Para Danto, la transformación tuvo lugar del modo más insospechado. Un acontecimiento vulgar, de consecuencias intrascendentes se tornaría, según él, en el más perturbador hecho artístico. Lo que captaría la atención del teórico era una muestra artística puntual: aquella celebrada en la *Stable Gallery* de Manhattan bajo la autoría de *Andy Warhol*. El punto de inflexión, de algún modo presagiado por Duchamp, sería entonces el insoportable parecido entre un objeto cotidiano no-obra-de-arte y un artefacto del mundo del arte u *obra de arte*.

Warhol celebraba el arribo de ciertas hechuras al status del arte que hasta entonces no gozaban de tal legitimación. Así fue que en 1964 el arte asumía como propia sus célebres *Brillo Box*, un símil enchapado de los empaques comerciales de jabón Brillo. La perturbadora tentación de “leer” en aquellas lo que el condicionamiento cotidiano forzaba leer como una pila de cajas de jabón común y corrientes como las encontradas en el supermercado, se mostró revelador para la filosofía del arte de Danto.

Aquello que verdaderamente asombró al filósofo fue no tanto el logro artístico en la producción de tales artefactos por lo que a esfuerzo, desarrollo y trabajo sobre un material se refiere, sino la fascinación que despertara tal acontecimiento. Las largas colas de gente esperando por entrar en la *Stable Gallery*, el impacto que el objeto producía al interior de un espacio artístico que no se había mostrado acogedor hacia tales tipos de creaciones, la demanda del público, fueron algunos de los datos que despertaron el interés de Danto.

Vale decir, aquello que significativamente introducía un desplazamiento en el campo de lo artístico, desde el dominio de la especulación filosófica, era la forma en que determinado evento recibía el consenso y la aceptación mayoritarios. Aquél acontecer del arte ponía al descubierto una lógica de legitimación anteriormente no evidenciada en la historia de su desarrollo. Un modo particular de dar sentido, de aceptar, de “tener por”, de “leer como”, introducía un cambio radical de visión.

Lo decisivo parecía residir en el modo. Posiblemente la misma lógica de legitimación y consenso comunitario sea la que ha estado operando al interior del arte desde sus comienzos. Lo novedoso, entonces, descansaba en la forma que asumía el mecanismo una vez puesto en funcionamiento. Legitimación comunitaria y acuerdo consensuado. Un artefacto particular lanzado a la trama de discusión, certificación y evaluación de las mayorías. Un artista singular, una obra de arte específica y toda una nueva dirección por experimentar desde la producción de objetos artísticos se abrían paso desde el abarrotado mundillo neoyorquino de los sesenta.

*Brillo Box* ponía en cuestión muchos de los postulados tradicionales en torno al carácter estético de una obra de arte. En sí misma es tan parecida a un objeto no-obra-de-arte, que nada hay en ella que haga que deba ser vista (leída) como el resultado de un proceso artístico. Esto es lo que sorprendía y desafiaba la teoría acerca del arte, sus objetos y sujetos, su alcance.

### 1.1 *The Artworld* (1964)

Danto escribe su artículo de 1964 motivado por tales desarrollos en la esfera práctica de la producción de obra. Contemporáneo de *Brillo Box*, "*The Artworld*" deja entrever la relevancia que asume el contexto por sobre el objeto, la obra. Danto llama la atención sobre el rol marcadamente participativo que desempeñan las teorías (del arte) en el funcionamiento y en la consolidación de un marco tal.

Del mismo modo en que una ciencia dada debe ajustar sus postulados teóricos frente a casos novedosos que desafían la regla o eventos inesperados no tenidos en cuenta por el corpus de teoría, la teorización en torno al arte supone una modificación sustancial similar. Para que una teoría sea considerada como valiosa debe soportar la carga del nuevo acontecer que pugna por desafiar sus límites, sus parámetros y su alcance; sin dejar de ser, por ello, índice de las relaciones a las que anteriormente sirviera como marco.

El autor comienza su artículo comparando dos paradigmas del arte bajo las figuras del Sócrates de Platón y *Hamlet* de Shakespeare. Ambas caracterizaciones se hallan ligadas a un concepto de arte entendido en términos de *imitación* –mímesis–. Según el primero de ellos, no habría ganancia cognitiva alguna en un arte que meramente imita lo que de otro modo ya puede ser visto y contemplado: "Sócrates consideraba a los espejos como reflejando lo que nosotros de todos modos ya vemos; de este modo el arte, en la medida en que se asemeja a los espejos, produce vanas duplicaciones correctas de la apariencia de las cosas, y no supone ningún tipo de beneficio cognitivo." (Danto, 1964, en: Lamarque & S. H. Olsen (2004), p. 27)

Para *Hamlet*, en cambio, el arte es una instancia a partir de la cual, a semejanza de lo que sucede con los espejos, puede uno tomar conciencia de su propio rostro, de sí mismo: "Hamlet, más en profundidad, consideraba una característica notable de las superficies espejadas, a saber, que ellas nos muestran lo que de otro modo no podríamos percibir – nuestro propio rostro y forma– y de este modo el arte, en la medida en que es semejante a los

espejos, nos revela a nosotros mismos, y es, aún bajo el criterio socrático, de alguna utilidad cognitiva después de todo.” (Danto, 1964, en: Lamarque & S. H. Olsen (2004), p. 27)

Ambos modelos teóricos pertenecen, según Danto, a lo que podría denominarse *paradigma imitativo* del arte (Imitation Theory) y reflejan fielmente, aunque con sus divergencias, buena parte del desarrollo del arte hasta bien entrada la modernidad. No será, pues, sino hasta la irrupción de la pintura *post-impresionista* –*Van Gogh, Cézanne, Dufy, Gauguin*– que tal modelo se viera amenazado.

En los términos propios de una teoría del arte mimético (Imitation Theory), tales producciones de fines de siglo XIX y principios del XX no podrían haberse visto aceptadas, como afirma el propio Danto, más que como mal arte o arte ineficiente. Dado que lo que allí estaba siendo presentado rehuía todo derecho a ser tenido por imitación de una realidad extra-artística, al tiempo que instituía una nueva forma de realidad. Es como si algo que no es propiamente una imitación asuma carácter de realidad, pero sin llegar a serlo del todo. En palabras de Danto: “Más bien ocupa un área recién abierta entre los objetos reales y las copias reales de objetos reales: es una no-copia, si uno requiere una palabra, y una nueva contribución al mundo.” (Danto, 1964, *Ibid.*, p. 29)

Este tipo de obras que asumen un carácter intermedio entre la realidad de los objetos con los que cotidianamente se puede uno relacionar y la evidente “irrealidad” de una mera copia o imitación de algo, cobra especial matiz al interior de las producciones artísticas contemporáneas. De hecho, es de este modo en que deben ser “leídas” muchas de las obras de la actualidad: como habitando un espacio intermedio entre la ontología de los “objetos reales” y la de los “meros artificios”.

Danto cita algunos casos de ejemplaridad paradigmática en cuanto al parecido que sostienen ciertas obras y artefactos de uso cotidiano no-obras-de-arte antes de analizar en detalle a *Brillo Box*. Todos ellos, no obstante, comparten la particularidad de ser casos puntuales de un arte que se aproxima tanto a la realidad (extra-artística) que acaba confundiendo al espectador más entrenado. Este alcance en el parecido por el cual el arte asume ahora rasgos comunes con la realidad que le es inmediata establece lazos de continuidad y torna dificultosa la identificación de casos propios. O acaso, ¿qué diferencia a *Fountain* (Duchamp, 1917) de un urinario de porcelana habitual?

Ahora bien, tratar de diferenciar ambos objetos (ambas creaciones), intentar ver lo propio que cada uno tiene, es indagar no sólo en la diferencia existente entre ellos, sino en la disposición que hace que uno de ellos sea arte y el otro no. Es decir, trazar identificaciones que eviten la confusión por el parecido manifiesto entre ambos artefactos, es de algún modo investigar acerca de que lo vuelve a uno de ellos una obra de arte.

Danto se enfrenta a la dificultad en la identificación de las señas propias de lo artístico frente a casos de aparente identidad estética entre obras de arte y “meras cosas”. Así, aquellas situaciones o casos de equívoco en la identificación de algo en tanto obra de arte re-introducen la pregunta por la naturaleza de todo hecho artístico forzando la obtención de una respuesta

satisfactoria. La problemática gira, entonces, en torno a la *identificación* propia del desarrollo del arte y sus productos.

## 1.2 *Identificación, Reconocimiento, y Legitimación*

Luego de establecer algunas comparaciones del tipo “parte/todo” entre las *personas* y las *obras de arte*, Danto acaba reconociendo la irreductible unidad que comporta toda producción artística, a diferencia de otros tipos de creaciones. Dado que, tomar aisladamente un detalle de una obra de arte y confundirlo con la cosa que al mismo tiempo es, supone perder de vista el carácter de totalidad asumido por la obra.

El ejemplo en el que piensa el autor es la conocida *cama* de Robert Rauschenberg.<sup>12</sup> La obra se presenta como una “cama” consistente, precisamente, en el tipo de mueble utilizado para descansar (dormir), sólo que manchada de pintura y pendiendo de una pared. *Bed* (1955), la obra –tal como lo indica su nombre–, sorprende por el parecido extremo con una cama habitual. Si se la tomase como el artefacto de fabricación comercial que en cierto sentido es, cualquiera podría asumir que sus manchas corresponden al descuido de su propietario, a determinado defecto de fabricación o negligencia de algún tipo en su cuidado. No obstante, cualquiera de estas apreciaciones no serían sino errores en su lectura, equívocos en la identificación. La obra de arte que encarna “*Bed*” no debe ser considerada desde algunas de sus notas más relevantes, sino en su totalidad:

“[...] no toda parte de una obra de arte *A* es parte de un objeto real *R* cuando *R* es parte de *A* y puede, además, ser separada de *A* y vista meramente como *R*. El error hasta el momento ha sido confundir *A* por una parte de sí misma, llamada *R*, aún cuando no sería incorrecto afirmar que *A* es *R*, que la obra de arte es una cama. Es el “es” lo que requiere ser explicado aquí.” (Danto, 1964, *Ibid.*, p. 30)

Lo que interesa a Danto es, pues, un particular uso del *es* propio de la identificación y el reconocimiento en arte; el “es” de la identificación artística. De algún modo, tal uso del verbo en su función dadora de sentido y garante del reconocimiento, supone el establecimiento de relaciones de identidad entre elementos disímiles. Por ejemplo, cuando al interior de una muestra de arte alguien señala una mancha alargada sobre el lienzo de una pintura y exclama: “...éste de aquí es *Don Quijote*”. Así, distintas identificaciones de una misma obra se excluyen, ‘dan lugar a’ y fuerzan nuevos reconocimientos. Es decir, una vez que se ha aceptado determinada identificación, la misma fuerza el sostenimiento de otra u otras y deja fuera la posibilidad de algunas más.

Del mismo modo, una identificación particular de una obra dada puede determinar el alcance de la misma, su estructura y partes constituyentes. Aquí la identificación estaría

---

<sup>12</sup> Conocido artista estadounidense (1925-2008), partícipe de la transición desde el Expresionismo Abstracto al *Pop Art*.

recortando el contorno de la obra por establecer un recorrido particular como resultado de dicho reconocimiento. En tal caso, dos obras en apariencia iguales, pueden dar lugar a identificaciones diferentes y así determinar cuál de sus partes pertenece a sí misma, o excluir elementos de su configuración por considerarlos mero marco o contexto de la obra propiamente dicha.

Danto hace hincapié en la compatibilidad existente entre dos tipos de oraciones de identidad: “Esta *a* es *b*” y “Esta *a* no es *b*”. La compatibilidad parece descansar en los usos distintos del “es” de identificación en cada contexto oracional. En la primera de las oraciones anteriores el es se encuentra utilizado en el sentido de la identificación artística; donde se asigna a determinado componente físico, un particular referente asociativo. Si, nuevamente, se señala la mancha sobre el lienzo y se afirma: “...éste de aquí es *Don Quijote*”, no se estará queriendo decir que la mancha alargada sobre el lienzo “está por (en lugar de)” o “representa a” Don Quijote; dado que bajo otro uso del es –ahora en un contexto oracional distinto– tal expresión inhabilita la identificación bajo la cláusula de que “Esta *a* no es *Don Quijote*”.

Este tipo de “ambigüedad contextual” sobre el que parece descansar la identificación en cada caso, pone al descubierto la capacidad de recortar, excluir, integrar y demás operaciones ligadas a la identificación en el arte que pende sobre cada ejemplo. Así, tomar las ralladuras y las manchas de pintura que se encuentran en una obra como *Bed* por meros descuidos o negligencias del propietario, es equivocar la identificación por un uso inadecuado del es pertinente. Ya se trate de una parte o de la totalidad de una obra dada, la identificación de sí debe descansar en la asignación del es propio de la identificación artística. Dicho de otro modo, toda obra requiere un uso del es que atiende a este tipo de relaciones parte/todo, propiedades físicas/identificaciones artísticas. En palabras de Danto: “A falta de una palabra designaré a éste el es de la *identificación artística*; en cada caso en que sea usado –dada una interpretación cualquiera del tipo “este *a* es *b*”– la *a* será correlativa con alguna propiedad física de, o una parte física de un objeto; así, finalmente, resulta una condición necesaria para que algo sea una obra de arte el que alguna parte o propiedad de sí sea designada por el sujeto de una oración que emplee este es especial.” (Danto, 1964, *Ibid.*, p. 30)

Ahora bien, no toda identificación parece poder sostenerse o derivarse del encuentro con una obra de arte según Danto. Existen identificaciones “sin sentido” que escapan a toda asignación “aceptable” o reconocimiento dado. Al parecer, tales identificaciones erróneas o inaceptables tendrían que ver con reconocimientos llevados a cabo sobre la base de todo un conjunto de elementos (mundo) en cuestión. Optar por una identificación sobre las restantes posibilidades es optar por un mundo sobre otros; incluso cuando el mundo en cuestión refiere al del arte en oposición al “mundo real” o extra-artístico.

Lo que interesa a Danto es poner en relieve la posesión o la carencia de cierto tipo de “entrenamiento” en el reconocimiento de algo en tanto arte. Por ello llama la atención sobre aquellos ejemplos paradigmáticos que habitan vertiginosamente el mundo del arte por tratarse de objetos o cosas indiscernibles de aquellos extra-artísticos. Es al interior de dicha práctica o habitualidad en la identificación, trato y reconocimiento de obras de arte, que cobra relevancia

el “es” de la identificación artística. Cuando el discurso común no basta para explicar la diferencia entre ambos objetos idénticos, aunque distintos, hace falta la teoría específica.

A este tipo de especificidad alude el concepto de *identificación artística*. Aquél que maneje y disponga del tal capacidad de identificación será alguien “entrenado” en cierto tipo de práctica (la artística), con conocimiento de la historia del arte –al menos, la más próxima–, habituado a determinada terminología discursiva propia del campo y consciente de la diferencia que supone trazar identificaciones artísticas frente a la evidencia indudable de la materialidad de las obras. De este modo, alguien habituado a este tipo de identificaciones puede ver sobre el lienzo, al mismo tiempo, *Don Quijote* o una mera mancha. La diferencia, según Danto, entre alguien que sólo ve en la pintura una mera mancha y aquél que ve en la misma superficie la misma mancha como resultado de haber visto también a *Don Quijote*, es teórica. Esto es, quien vuelve a ver la mancha luego de haber visto (y continuar viendo) a *Don Quijote*, lo hace en función de haber interiorizado cierta cantidad de teoría artística, de poseer cierto conocimiento teórico en torno al arte y estar al tanto de los desarrollos históricos del arte.

Lo que este “espectador privilegiado” conoce y maneja es –a diferencia del otro que sólo ve meras manchas sobre el lienzo abarrotado de pintura– la *identificación artística* definida por cierto uso particular del “es” como enlace oracional. Es una diferencia teórica que se apoya en la posibilidad de habitar distintos mundos: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede ver –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte–: un mundo del arte.” (Danto, 1964, *Ibid.*, p. 32)

Danto introduce con esto las dos condiciones aparentemente necesarias para cualquier reconocimiento de algo en tanto arte: a) una *atmósfera de teoría artística* y b) cierto *conocimiento de la historia del arte*. Ambos consolidan la noción de *mundo del arte* como encuadre al interior del cual es posible establecer identificaciones, reconocer cosas como *obras de arte* y sostener todo tipo de relaciones y funciones propias de lo artístico. a) y b) suponen, así, el requerimiento mínimo frente a casos de aparente indiscernibilidad como los que pueblan la escena del arte pop de los '60.

### 1.3 Indiscernibilidad de Distintos

El caso de Andy Warhol llamará particularmente la atención de Danto. De hecho, *Brillo Box* –tal como se mencionó– es lo que desatará la serie de reflexiones por parte del filósofo. Para éste, lo asombroso es la diferencia en cuanto a las categorías sostenidas entre y sobre cada uno de ambos objetos: la caja de empaque comercial Brillo y *Brillo Box*. Dicho de otro modo, entre un “mero objeto/cosa” y una obra de arte.

Aquellas diferencias evidentes a nivel de la mera inspección estética, como podría serlo la materialidad de ambos objetos (cartón para los productos comerciales y enchapado para las *Brillo Box*), no resulta relevante para el análisis filosófico. Tampoco lo es el hecho de que los empaques comerciales hayan sido producidos bajo procedimiento fabril de elaboración seriada

y las *Brillo Box* de Warhol sean el resultado de una producción artesanal. Tales diferencias no hablan aún de razones por las cuales un tipo de objeto es una obra de arte y el otro (indiscernible de aquél) no.

Warhol construyó su obra tomando como modelo las cajas de cartón del supermercado. Sin embargo, podría haber tomado directamente dichas cajas y ofrecerlas al público de la galería de Manhattan. La diferencia, no obstante, seguiría siendo categorial. Por lo tanto, sea lo que sea aquello que las distingue no puede tratarse de ninguna propiedad física de los objetos en cuestión.

El asunto parece tener que ver con apartar la mirada del objeto-obra y dirigirla a elementos del entorno. Una vez hecho esto, y esto es precisamente lo que hizo Danto en su artículo del '64, comienzan a aparecer ciertas notas distintivas que antes no se manifestaban por encontrarse todas las miradas depositadas sobre el objeto físico soporte de la obra. La relevancia de *The Artworld* fue, justamente, introducir en el análisis del hecho artístico elementos contextuales no tenidos en cuenta con anterioridad. Frente a casos de identidad y parecido extremos entre dos objetos –uno obra de arte, el otro “mera cosa” –, lo que otorgue a uno status de artísticidad no pertenecerá al ámbito de lo físico, no será algo que “pueda verse”.

La fábrica encargada de producir y empaquetar los productos comerciales Brillo no produce obras de arte por mucho empeño que deposite en su elaboración. Por su parte, Warhol no deja de hacer obras de arte por poco que se esfuerce en la elección de sus modelos, en la manufactura de los mismos o en la originalidad de sus temas. Todo esto apunta a la existencia de diferencias, no evidentes a primera vista, pero fuertes.

Un análisis algo más detenido y desafectado de la materialidad de los objetos en cuestión permite distinguir al menos dos elementos que llaman la atención sobre el contexto, o apuntan a él: por un lado, la celebridad que ronda la persona del sr. Andy Warhol; por el otro, el espacio físico en donde sus “cajas” son exhibidas. Al momento de presentación de las *Brillo Box* (1964) Warhol ya era un reconocido artista *pop* de la escena estadounidense. Por su parte, la muestra se llevó a cabo en una afamada galería de arte de Manhattan (*Stable Gallery*), a diferencia de sus pares extra-artísticos que por entonces podían verse apilados en las filas de los supermercados.

Ambas diferencias suponen y se asientan en elementos de índole institucional y comunitaria que Danto halla cifrados en a) y b). Cómo Warhol llega a obtener el reconocimiento y la relevancia como *artista* que obtuvo, tiene mucho que ver con el modo en que un sitio específico se vuelve legitimador y dador de sentido a cuantos objetos lo transiten. Definitivamente, ambos mecanismos de legitimación destacan la relevancia del entorno en el que funcionan y son posibles: *el artworld*. Danto mismo lo sabe y por ello señala:

“Lo que al final marca la diferencia entre una caja Brillo y una obra de arte consistente en una caja Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la incorpora al mundo del arte y la previene del colapso contra el objeto real que es (en un sentido del es distinto del de la identificación artística).” (Danto, 1964, *Ibid.*, pp. 32-33)

El objeto-obra ya no ocupa la centralidad que ostentara al momento de identificar su estatuto de artisticidad. De otro modo, el problema de la definición del arte no se resuelve ya por apelación a determinada propiedad existente *en y desde* el objeto-obra en cuestión. La posibilidad de establecer la identificación pertinente (aquella que sostiene el “es” propio de la identificación artística) descansa sobre la base de cierta pertenencia y participación al mundo del arte. Esto marca la referencia al contexto como fundamento de concreción de lo artístico.

Danto insiste en la contextualidad como perímetro configurador que supone cierto nivel de desarrollo teórico relativo al arte. La existencia de una teoría más o menos desarrollada hace posible la estructuración del entorno del arte, del mundo del arte. Tal espacio es construido por solapamiento de distintos elementos relativos a la producción, el comercio, el consumo y la valoración de lo artístico; dejando al descubierto un número considerable de roles y funciones relacionados con dichas tareas. De este modo, la construcción de un espacio tal también es dominio de la historia. Es decir, su configuración, cambio, y sostenimiento son del todo históricos. Es por ello que no todo está permitido al interior del mundo del arte. Deben darse las condiciones adecuadas para que algo suceda.

El hincapié está puesto sobre todo en la existencia de un marco teórico legitimador, una atmósfera de teoría que haga posible el acontecimiento de determinados hechos:

“El mundo debe estar preparado para ciertas cosas, el mundo del arte en no menor medida que el real. El propósito de las teorías artísticas, tanto en la actualidad como siempre, es hacer posibles el mundo del arte y el arte.” (Danto, 1964, *Ibid.*, p. 33)

Esto es lo que cifra e implica el requerimiento de la posibilidad: el hecho de que las acciones, las prácticas más o menos habituales, el desarrollo de determinado tipo de producción, la realización de cierta clase de objetos con vistas a fines específicos, el discurso familiar que envuelve tales mecanismos en torno al ejercicio de lo artístico, suponen un marco teórico común. Tal marco teórico ilumina dichas prácticas y desarrollos otorgando sentido a cada acontecer. Incluso el desarrollo de ciertas acciones debe aguardar el anterior desarrollo del marco teórico (atmósfera discursiva) legitimador. Fuera de él, las acciones serán “meras acciones” y las cosas “meras cosas”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Es interesante contrastar la relevancia ontológica que supuso para Danto la obra de Warhol frente a lecturas de clave más semiológicas que pueden desprenderse de la recuperación del *pop art* hecha, entre otros, por Oscar Masotta. Nuevamente, José Fernández Vega ofrece una dirección desde la cual contrastar miradas que no necesariamente deban verse escindidas. Según él, buena parte del recibimiento y consagración del *pop* en el país se debe al análisis de Masotta sobre dicho estilo artístico. Masotta ve en las obras de arte *pop* signos que evidencian sistemas de comunicación. Su recuperación del recurso de la *repetición* en las series de Warhol, cuya marcada impronta semiológica promueve, incluso, lecturas políticas al respecto, contrasta con el acercamiento decididamente histórico-filosófico propuesto por Danto sobre la obra de aquél. Para su adecuada lectura, véase: (Fernández Vega, 2011, pp. 102-105. Consúltese, asimismo: (Masotta, 2004).



#### 1.4 Un Mundo de Razones

El concepto de “mundo del arte” (*artworld*) introducido por Danto es analizado, entre otros, por G. Vilar en sus *Razones del Arte* (Vilar, 2005, cap. 2). La definición más intuitiva del concepto que encuentra Vilar es bastante simple:

“[...] el mundo del arte es el complejo formado por los artistas, los galeristas, los museos, los coleccionistas, las fundaciones, los críticos de arte, algunas revistas y otros medios de comunicación, algunas instituciones docentes, 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, gozar de ellas, fascinarse y obsesionarse con ellas, etc.” (Vilar, 2005, p. 80)

Vilar defenderá y atacará lo dicho por Danto en torno a la dificultad en la identificación de algo en tanto arte. Dada la aparente identidad entre dos objetos pertenecientes a categorías distintas (obra de arte / no-obra-de-arte), no parece equivocado buscar aquello que los diferencia en algo que no sea su constitución físico-material. Para Danto, tal diferencia estaría dada por el marco teórico que sostiene, legitima, y dota de sentido a la obra de arte. Sin embargo, como convincentemente parece denunciar Vilar, ver algo como obra de arte supone el mismo marco teórico (o similar) que el requerido para ver el mismo objeto como el objeto que es. El problema deviene el antiguo escollo de la gnoseología clásica. Es decir, ver e identificar en un conjunto de luces cronológicamente interrumpidas el *semáforo* que es, no supone un acto cognoscitivo diferente al de contemplar una obra de arte; incluso aunque tal obra suponga al semáforo como soporte de sí.

El foco de interés en la lectura de Vilar acerca del mundo del arte dantiano será el papel asignado a la teoría en la configuración de las obras de arte que derivará en un “mundo de razones”, un ejercicio explicativo consistente en ofrecer y recibir razones que oficien de argumentos explicativos. La “atmósfera conceptual” se traduce en un “discurso de razones” compartido tanto por los artistas como por el resto de los participantes que conforman el mundo del arte: “Sin embargo, que algo sea una obra de arte depende de algún conjunto de razones y nada es realmente una obra de arte por fuera del sistema de razones que le otorga tal status: las obras de arte no lo son por naturaleza.” (Danto, 1992, p. 39)

Las razones que mueven a la configuración de una obra de arte dada deben ser recuperadas en la interpretación que se haga de la misma. Este hecho, el de sustentar un desarrollo práctico sobre la base de un conjunto de razones que posteriormente constituirán el fundamento explicativo de algo en tanto que artístico, supone la base argumentativa de Danto recuperada por Vilar: “En este sentido Danto defiende una teoría cognitivista del arte y, por ende, una versión cognitivista del mundo del arte.” (Vilar, 2005, p. 98)

Paralelamente, Vilar señala algunas diferencias respecto del concepto dantiano y la noción de “mundo del arte” trabajada por G. Dickie en la formulación de lo que se conoce como

su “Teoría Institucional del Arte”.<sup>14</sup> La diferencia fundamental es lo que con mayor frecuencia se ha objetado a Dickie. Esto es, la de cierta arbitrariedad en la legitimación de algo como obra de arte. Si una obra es tal por acción y virtud del “mundo del arte”, ¿cómo es que actúan como lo hacen sus representantes, quiénes son, y en qué fundamentan sus decisiones? Este tipo de objeciones son el lugar común de las acusaciones a Dickie, y Danto comparte buena parte de ellas.

La diferencia, entonces, es que para Danto lo relevante acaba teniendo que ver con el sustrato teórico que conforma el juego de razones propio de lo artístico; mientras que según Dickie lo decisivo es la articulación –caso arbitraria– de una serie de mecanismos, roles, y figuras que conforman el mundo del arte, otorgan sentido a sus prácticas y habilitan o inhiben el surgimiento de obras de arte. Según Vilar, el hincapié puesto por Danto sobre el discurso de razones como fundamento del arte se halla estrechamente vinculado con el ejercicio de la *crítica de arte*, de la que el propio Danto fuera un claro referente.

Asumiendo, pues, que entre los roles centrales asignados a la crítica de arte se encuentran los de establecer el significado de una obra dada, interpretarla, valorarla, y atacarla o defenderla, no resulta extraño que se asocie tal práctica con el ejercicio de determinado “discurso de razones”: “En una jerga alejada de la que emplea habitualmente Danto, diría que la crítica de arte se mueve en el juego discursivo del reconocer, dar y tener razón o razones, de redimir pretensiones de validez discursiva.” (Vilar, 2005, p. 100)

En resumen, el tratamiento dado por Danto acerca del concepto de *artworld* evita, o parece evitar el *fiat* en el que cae el desarrollo teórico propuesto por Dickie. Para aquél, el dominio de una serie de competencias relacionadas con el brindar y recibir razones, discutir las, y aceptarlas o rechazarlas, es lo que vuelve a alguien un miembro del mundo del arte. La pertenencia a tal dominio no se halla, pues, vinculada con la particular posición o rol que se desempeñe al interior de la trama de lo artístico. Su ligazón apunta directamente al manejo y la pertenencia a un mismo sustrato teórico común: un discurso de razones institucionalizado en tanto que *mundo del arte*.

### 1.5 La Matriz de Estilo y los Predicados del Arte

El *artworld* dantiano incorpora la lectura interpretativa de toda obra como parte constituyente de sí. Toda obra, según éste, ha de poderse “leer” adecuadamente a partir de la serie de interpretaciones que de ella se hagan. Ahora bien, tales lecturas se encuentran sujetas a restricciones de carácter contextual evidenciadas por el concepto en cuestión (*artworld*).

Danto sostiene que dadas dos obras diferentes pertenecientes a contextos históricos y situacionales distintos, las mismas pueden verse catalogadas como pertenecientes a un mismo estilo y pasar a engrosar la lista de ejemplos que configura tal conjunto. Dicho estilo reunirá en

---

<sup>14</sup> Para una visión de los postulados generales de esta teoría, véase: (Dickie, 2005a). En la siguiente sección de esta investigación se analizarán detenidamente sus presupuestos teóricos fundamentales.

su interior elementos distintos correspondientes a historias distintas. Entre sí, las obras que se vean identificadas por el mismo rótulo –pertenecientes al mismo estilo– compartirán los rasgos de identidad que las ligan a un sustrato común de pertenencia.

La relevancia que sostiene el advenimiento y la consolidación de un estilo particular se halla inscrita en lo que Danto llama *matriz de estilo*. Toda obra, del tipo y tiempo que sea, por obra y virtud del desarrollo teórico del arte, es potencialmente vinculable con determinado estilo artístico. La configuración de un estilo puntual (como pudo serlo el *Rococó*) hace posible la asignación de una serie de predicados de identidad para toda obra candidata a aumentar el número de elementos pertenecientes a dicho estilo. Danto denomina a estos predicados que tienen la capacidad de ser asignados a las obras, a fin de comprenderlas y conocer su verdadero significado, “*predicados artísticos*”.

De este modo, toda obra candidata a la obtención de determinados predicados artísticos se verá vinculada a un estilo dado y sólo a partir de dicha vinculación obtendrá su sentido preciso. La identificación de toda obra con el correspondiente estilo de pertenencia supone, así, la aplicación de los predicados artísticos pertinentes. Dada la aparición de determinados *predicados artísticos*, nuevos estilos se forman y las posibilidades de asignación de sentido a los elementos que componen el *artworld* se ven considerablemente aumentadas. Por lo tanto, el surgimiento de estos nuevos *predicados*, factibles de ser aplicados a ciertas obras, supone un plus ganancial en el desarrollo teórico que sostiene al mundo del arte. Así, la conformación de un estilo al interior de la trama histórica del arte enriquece sustancialmente la naturaleza misma de dicho dominio.

Toda asignación de *predicados artísticos* sobre las obras torna vinculante su relación con determinados estilos reconocidos. De este modo, al asignar determinado predicado a cierta obra se la vincula de forma directa con la estructura estilística en cuestión, se la reconoce como perteneciente a tal conjunto. La potencialidad latente en la formulación de nuevos y viejos predicados, la totalidad de ellos, es lo que Danto identifica como *matriz de estilo*. El *artworld* se halla entretejido y atravesado por esta matriz que, junto a los tradicionales roles de *artista*, *obra* y *espectador* sumados a la *teoría* del arte y su *historia*, configuran el dominio de su extensión.

La relevancia que adquiere la *matriz de estilo*, para Danto, reside en la posibilidad de asignar a cada obra un lugar más o menos específico en la trama histórica del arte. Es decir, de legitimarla con arreglo a un canon establecido. Cada obra adquiere potencialmente, y de acuerdo a dicho canon, un matiz distinto del que originariamente poseía. De este modo, despliega lo que se hallaba latente en su naturaleza de obra pero que no fue advertido por sus contemporáneos. Incluso el propio autor de la misma bien puede haber ignorado buena parte de las propiedades latentes en su obra, sólo puestas de relieve con posterioridad en el desarrollo histórico del arte: “Parte del interés de una matriz de estilo descansa en el estatus que da a lo que se puede llamar *propiedades latentes* de las pinturas, unas propiedades a las que han sido ciegos los observadores contemporáneos de esas pinturas, justamente porque se

hicieron visibles sólo retrospectivamente a la luz de procesos artísticos posteriores.”(Danto, 2006, p. 186)

Tales propiedades latentes de las obras ponen en relación sentidos y designaciones entre sí y entre otras obras, haciendo del *artworld* un contexto en permanente modificación. Así, una obra nueva puede dar lugar a un tipo de predicado artísticamente novedoso y de este modo pasar a configurar un nuevo bloque de sentido o conjunto de pertenencia (estilo) para sí y para muchas otras obras anteriores o por venir que serán identificadas con tal referente. Del mismo modo en que, un predicado de identidad afirmativo del tipo “esta obra es *manierista*”, adjudicado a determinada obra de arte, habilita su contra-parte negativa “esta obra no es *manierista*”, asignado al vasto conjunto de obras que no caen bajo tal denominación.

Lo decisivo, bajo la óptica de la *matriz de estilo* y la renovación constante de los *predicados artísticos* a lo largo de la historia, es cierta vinculación entre las obras en términos de lo que podría denominarse un “diálogo” entre sí. Cada obra pone en relación un conjunto de predicados que la vinculan de manera directa con otras obras aunque de épocas y contextos diferentes. La matriz de estilo sirve al momento de catalogar las obras consumadas, incluso aquellos casos de nuevas producciones no estructuradas bajo ninguna de las categorías preexistentes.

De este modo, entender una obra, poder “leerla” correctamente, supone ubicarla interpretativamente bajo el encuadre de sentido que la liga a determinado estilo y le asigna ciertos predicados más o menos vinculantes. Tal disposición es posible siempre que el agente encargado de llevar a cabo dicha interpretación disponga del conocimiento teórico suficiente y se encuentre al tanto de (al menos) los últimos desarrollos en la historia del arte: a) y b).

El *artworld*, entonces, estaría representando el marco más general que involucra no sólo los roles tradicionalmente asignados de *artista-obra-espectador* sino también la *matriz de estilo* y los *predicados artísticos* que se incluyen en a) y b). Dado que la interpretación de toda obra de arte acaba siendo constituyente de la misma, su identificación como tal exige el posicionamiento de sí al interior de determinado estilo, su vinculación con otras obras pertenecientes al mismo marco o contexto, y la posibilidad de asignación de ciertos predicados artísticamente relevantes. Por ello, el ser de toda obra parece descansar en el hecho de pertenecer al mundo del arte como miembro de lo que el propio Danto denomina una suerte de “comunidad *orgánica e ideal*”: “La *visión* que la matriz de estilo garantiza -o lo que la garantiza- es el modo en que las obras de arte forman un tipo de comunidad orgánica, y distribuye las latencias entre ellas sólo en virtud de su existencia” (Danto, 2006, p. 188)

La idea detrás del concepto supone la interrelación constante entre las obras de arte en tanto lazo que permite su identificación, valoración, y examen. La noción de *artworld* reúne en su interior la matriz valorativa del estilo y los *predicados artísticos* como elementos fundamentales configuradores de las condiciones a) y b), anteriormente esbozadas. La relevancia que adquiere el desarrollo posterior al artículo de 1964<sup>1</sup> recae sobre el elemento relacional que introduce esta noción de una *matriz de estilo* junto a la predicación artística. Ambos elementos completan, de algún modo, y resignifican la noción de *artworld* entendido

como “un conocimiento de la teoría e historia del arte”: “Ahora pienso que lo que quería expresar era esto: un conocimiento de las obras junto a las que se vincula una obra dada, un conocimiento de cómo otras obras hacen posible una obra determinada.” (Danto, 2006, pp. 188-189)

Visto de este modo, el programa desarrollado por Danto supone el desplazamiento anteriormente sugerido en torno a los objetos del arte (obras de arte). Vale decir, su acercamiento es contextual ya que los elementos que definitivamente cobran relevancia en la explicación e identificación de una obra de arte atienden a particularidades del entorno y no del objeto en cuestión. Dicho desplazamiento es tenido como *no-objetivo* y la tesis que explica qué es una obra de arte desarrollada con cierta precisión en la *Transfiguración del Lugar Común*, es considerada una tesis *externalista*. Ambas alusiones denuncian el sesgo inobjetual del tratamiento dado por Danto en torno al problema de la definición del arte.

Si bien el concepto introducido por el autor (*artworld*) deja intacta cuestiones relacionadas con la ontología de la obra de arte, la posibilidad de establecer diferencias mediante el mero análisis estético de dos objetos, en apariencia idénticos, acierta en señalar el cambio direccional profundo que hace del arte y su definición un problema de urgente resolución. Un arte tradicionalmente anclado en la materialidad de sus obras, comienza a requerir cada vez más el concurso de la teoría y el discurso como ejes configuradores de sí.

*The Artworld*, en resumen, sienta las bases para repensar el arte desde parámetros distintos. El núcleo de su argumentación revela las dos condiciones requeridas por algo para ser tenido (identificado) por obra de arte: *a*) y *b*). La primera de ellas apunta al encuadre de sentido que supone un marco teórico de legitimación para cualquier acción o acontecer que merezca el status de artístico; la segunda, cierto entrenamiento (“familiaridad con”) en el consumo del arte que se traduce en un conocimiento de su historia evolutiva.

La importancia de *The Artworld* parece residir en lo que vendrá después de él. Es decir, el desarrollo filosófico del propio Danto y el que éste ayudó a promover en otros autores. En sí mismo, el artículo deja sin respuesta algunos interrogantes que pueden aparecer a primera vista, tales como la situación onto-genética del arte, el efectivo funcionamiento del *artworld* en sus instancias menores –su descripción–, etc. No obstante, su influjo, desarrollo posterior y perfeccionamiento, han contribuido enormemente a establecer continuidades que llegan hasta hoy.

Es por ello que la importancia de este primer esbozo teórico descansa más sobre la posibilidad de sugerir una nueva dirección para el viejo problema de la definición del arte que en la concreción de una respuesta satisfactoria al mismo. Danto es una referencia ineludible para todo aquél que se vea interesado en el agobiante escollo de la definición del arte, al menos, al interior de lo que mercedamente exige el nombre de “tradición analítica”.

El siguiente capítulo intentará caracterizar en particular los conceptos de *interpretación* e *interpretación profunda* trabajados por Danto en relación a la definición del hecho artístico. Ambos conceptos se ofrecen centrales a su planteo del cuerpo esencial que configura toda

obra de arte. Del mismo modo, la propia noción de *interpretación* refiere al cúmulo de razones que sostienen la aceptabilidad o el rechazo de determinada caracterización de una obra en particular; y esto guarda especial relación con el universo discursivo anteriormente esbozado.

## *Capítulo 2*

# Interpretación de la Obra de Arte

Anteriormente se hizo mención a la posición de Danto respecto de la definición del arte en términos de un pretendido *externalismo*. Esto equivaldría a afirmar que su tesis acerca de qué es una obra de arte no toma en cuenta elementos pertenecientes al objeto-obra y sus propiedades físicas específicas, sino a datos del contexto histórico y teórico que la legitiman como tal. De lo que se trata, entonces, es identificar cuáles son aquellos elementos que el autor asume como pertenecientes a la definición del arte o que, al menos, colaboran en el armado del marco general de su planteo.

Uno de ellos, el rol de la *teoría* en la conformación del dominio o estructura de legitimación para todo lo artístico (mundo del arte), es central en el programa dantiano. Su formulación en términos de condición necesaria para el reconocimiento de algo como obra de arte, según se vio, ayudó a forjar el núcleo argumentativo del planteo en su primera fase. Sin una teoría que legitime cierto accionar o producción de algo como obra de arte, cualquier candidato a tal identificación peligra su reconocimiento.

La lectura hecha por Vilar acerca de dicho dominio, más allá de sus objeciones, puso de relieve un elemento crucial en la configuración del mundo del arte: el fundamento contractual sobre el que descansa el juego de hacer y consumir arte con asiento en la facticidad del ejercicio y la participación en un “discurso de razones”. Tal mecanismo de legitimación por consenso y acuerdo (o desacuerdo) supone la movilidad y flexibilidad asumida por el *artworld* y deja al descubierto su carácter orgánico e ideal indicado por Danto. El mundo del arte es fundamento para la existencia de una comunidad ideal de obras en relación, a partir de la cual cada una de ellas adquirirá sus atributos predicativos y su lugar en la trama general de la historia del arte en términos de pertenencia a un estilo.

En el capítulo precedente se vio el modo en que la propia noción de *artworld* toma forma y consistencia en el planteo de Danto, desde su aparición en 1964 hasta sus desarrollos posteriores. Es ahora tiempo de retomar algunas de las ideas esbozadas en él para dirigir esta presentación hacia la formulación de lo que supone ser el núcleo *esencialista* del enfoque de este autor.

En el presente capítulo se trabajarán las nociones de *interpretación* e *interpretación profunda* a fin de vincularlas con dicho núcleo constituyente de todo hecho artístico en tanto explicación de qué cosa es una obra de arte. Al mismo tiempo, se relacionarán ambos conceptos con las nociones de *crítica de arte* y *filosofía del arte* como elementos mutuamente afectados en la configuración de toda teoría artísticamente relevante. Es decir, se intentará poner en evidencia el papel crucial que ambas nociones desempeñan al momento de explicar qué cosa es una obra de arte; y por lo tanto, ver de qué manera contribuyen a consolidar un intento de definición del arte.



## 2.1 Interpretación Artística

La interpretación de una obra de arte descansa, en buena medida, en la serie de *identificaciones* que se lleven a cabo como parte del proceso de su comprensión. Tales identificaciones se sostienen sobre un tipo particular de identidad cifrado en lo que Danto llama el “es” de la identificación artística.<sup>15</sup> Este es el tipo de identificación que hace posible “ver” en una pintura una mera mancha como *Fernando VII*. Urdir este tipo de lineamientos interpretativos es establecer, de algún modo, continuidades con el lienzo. Es decir, identificar detalles que pertenecen de suyo al carácter pictórico de un lienzo (pintura) es, de alguna manera, interpretar la pintura como tal, verla como una obra de arte pictórica.

Danto dedica un capítulo entero de su *Transfiguración del Lugar Común*<sup>16</sup> a esta cuestión central de su planteo acerca de qué son las obras de arte. Al comienzo del mismo destaca la conducta recurrente en el hecho de que al “leer” interpretativamente toda obra de arte, del mismo modo que en el ámbito de la vida cotidiana, se suelen hacer recortes permanentes entre aquellas cosas importantes, los meros detalles y los “sinsentidos”: “En el arte, como en la vida, es facilísimo pasar por alto aquello que no encaja con las hipótesis espontáneas que guían la percepción.” (Danto, 2004, p.171)

El ejemplo por él escogido es un conocido cuadro de Brueghel: *Paisaje con la caída de Ícaro*. En esta pintura de estilo *manierista* pueden apreciarse numerosos detalles que harían de la obra un retrato de la vida pastoril y labriega de entonces, o un detalle de la dura vida que ligó desde tiempos inmemoriales al hombre con el mar, o lo que se quiera ver si se atiende a los datos pictóricos sobresalientes. No obstante, si se toma en cuenta el ineludible título de la misma e inmediatamente se dirige la mirada hacia las piernas que asoman del agua al costado del camino, la identificación con la figura de Ícaro será necesaria y, como afirma Danto, la obra entera cobrará relevancia en función de tal acto de identificación. Cada detalle será ahora una función interpretativa de la obra en torno al título que porta y la figura de Ícaro.

Pero si se prescinde del título y de la posible asociación con las piernas caídas o recuperadas en el agua, una variedad no menor de interpretaciones posibles se levanta. Cada una de tales posibles interpretaciones estará ligada con la serie de identificaciones que se depositen sobre los detalles pictóricos de la obra. Tomar un detalle en el lienzo y ligarlo a través de una identificación con su posible significado es contribuir al significado general de la obra.

Ahora bien, una vez que se conoce el título de la misma y se toma en cuenta el predicado artístico que la sitúa entre las obras de estilo *manierista*, ya no resulta extraña la disposición de sus detalles pictóricos. Puesto que, como afirma Danto, uno de los rasgos más comunes en las obras de este tipo es la relación inversamente proporcional entre el tema y la escala de sus motivos. La interpretación que se haga de la obra, entonces, dará lugar a la comprensión de la misma en términos de significado: “En cualquier caso, una vez que sabemos

---

<sup>15</sup> Cfr.: punto 1.2, del capítulo anterior.

<sup>16</sup> Danto, 2004, cap. 5.

que aquéllas son las piernas de Ícaro, así como la historia del mismo, empezamos a juntar las piezas de este cuadro, algo que hubiera sido imposible en el caso de carecer de tal información.” (Danto, 2004, p. 174)

En estos términos, según Danto, una obra puede sufrir modificaciones de tipo estructurales conforme se deposite el énfasis y la prioridad interpretativa sobre distintos detalles de la misma. Ver la obra de arte supone, así, salirse de cualquier modo “neutral” de ver lo que hay enfrente. Sólo puede verse la obra de arte en cuestión si se llevan a cabo las sendas interpretativas pertinentes a tal identificación. De este modo, ver la obra es hacer uso de toda una serie de identificaciones artísticas que indefectiblemente darán lugar a la interpretación correspondiente.

Es al contemplar la obra de modo no-neutral como se da lugar al establecimiento y uso del “es” propio de la identificación artística. De modo tal que cada detalle de la obra en cuestión puede ser ligado con su correspondiente significado parcial, el cual, a su vez, contribuye a la comprensión general de la obra. Es por ello que interpretar la obra es, de algún modo, una función complementaria de su elaboración: “[...] podríamos fácilmente caracterizar las interpretaciones como funciones que imponen obras de arte sobre objetos materiales, en el sentido de determinar qué propiedades y partes de éstos deben ser tomadas como partes de las obras y al interior de las obras de un modo relevante en el que característicamente no lo son por fuera ellas.” (Danto, 1986, p. 42)

Por su parte, cada segmento o detalle físico-material identificado artísticamente contribuye a la comprensión del título de la obra y viceversa. Título y obra (si es que cabe la diferenciación) se relacionan de modo intrínseco al establecerse el primero como una suerte de “guía” para la comprensión de la segunda. En realidad, ambos momentos del ser de la obra se amalgaman al interior de su configuración dando lugar al ejercicio interpretativo que acaba constituyéndola.

Al leer el título de una obra se está de acuerdo en “leer” de una manera y no de otra aquello que se ofrece a la contemplación. Tal como afirma Danto, tener el título de una obra es algo así como tener a disposición algún tipo de *instrucción* para su interpretación. El significado de la obra, su adecuada interpretación, acaba convirtiéndose en el modo correcto de responder al cuestionamiento por su naturaleza temática: “Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata.” (Danto, 2004, p. 177)

En contraposición con esto, no interpretar una obra de arte, es decir, captar sus características y propiedades estéticas bajo una mirada neutral, es no verla como obra de arte. La relevancia del concepto trabajado por Danto reside precisamente en esto: el ser de toda obra es ser interpretada. Esta parece ser la clave para pensar toda obra como el elemento disparador de un recorrido interpretativo que ha de llevar al espectador avezado en artes hasta la correcta comprensión de la misma en términos del significado y su ubicación estilística al interior de la trama histórica del arte. Es decir, hasta su adecuada ubicación en el mundo del arte:

“La interpretación, según mi criterio, es transfigurativa. Ella transforma objetos en obras de arte, y descansa sobre el “es” de la identificación artística.”  
(Danto, 1986, pp. 44-45)

Ahora bien, al afirmar que toda la estructura de una obra dada, o parte de ella, es modificada de acuerdo a las distintas interpretaciones que de sí se hagan, Danto sostiene una apuesta elevada: distintas interpretaciones dan lugar a la conformación de distintas obras. La cuestión parece descansar en la posibilidad de asignar diferentes identificaciones sobre una misma base de propiedades estéticas (mismo soporte), que aseguren interpretaciones distintas y consiguientemente configuren diferentes obras.<sup>17</sup> De este modo, sea cual sea el resultado de tal disposición, las consecuencias para la crítica y la filosofía del arte no parecen ser muy prometedoras.

No obstante esto, Danto entiende que existen interpretaciones correctas e incorrectas de las obras. En su capítulo dedicado a la *Apreciación e Interpretación* en el arte, parece consciente del peligro que encierra una pluralidad de interpretaciones inagotable en torno a toda obra (Danto, 1986, cap. 2). Su respuesta, sin embargo, no mejora la situación. Según Danto, la interpretación correcta parece ser aquella que más se acerca a las intenciones propias del autor de la obra en cuestión:

“La interpretación no es algo fuera de la obra: obra e interpretación se elevan juntas en la conciencia estética. En la medida en que la interpretación es inseparable de la obra, es inseparable del artista si es la obra del artista.” (Danto, 1986, p. 45)

Su idea, al destacar la vinculación directa de toda interpretación con la propia intención del artista, apunta a iluminar el rol central de éste en relación con aquella. Tal apreciación no es novedosa y difícilmente alguien pueda dudar de su veracidad, puesto que tradicionalmente la figura del artista ha sido el rol central que ligó la obra de arte con su explicación, significado y valoración.

Históricamente, la obra de arte ha sido considerada como la creación del artista. De hecho, durante mucho tiempo la relevancia recayó tanto sobre la figura y el rol del autor (*artista*) que el propio Kant llegó a ver en la obra el producto del Genio (creador). Sin embargo, desarrollos ulteriores en la escena artística contemporánea han puesto en cuestión buena parte de las consideraciones sostenidas por la crítica y la filosofía del arte desde siempre.<sup>18</sup> En especial, las funciones y los límites propios de las obras de arte y sus creadores (*artistas*).

---

<sup>17</sup> Esta posibilidad, al interior del planteo de Danto, ha sido cuestionada por Vilar al reconocer que tal disposición configuradora de diferentes obras ocasiona el problema de la pluralidad de interpretaciones. Esto no sólo revelaría cierta dificultad en torno al acuerdo posible sobre determinadas obras por parte de la crítica, sino que deja el inevitable saldo de la existencia de diversas obras, tal como lo ve Danto. Motivo, éste, harto difícil de manipular dada el hipotético único sustrato físico-material. Para una lectura más detenida al respecto véase: (Vilar, 2005, cap. 3).

<sup>18</sup> En la Introducción del presente trabajo se vieron algunos cambios significativos en materia de práctica artística que dieron lugar a transformaciones teóricas en torno suyo. Específicamente, el cuestionamiento sobre la figura y centralidad del artista así como cierta apertura a la pluralidad de interpretaciones comentada en torno al análisis semiológico de Eco sobre el carácter comunicativo de los símbolos estéticos. Tanto para el análisis *semiótico* como para la *pragmática*, la interpretación de los

En la actualidad, la identificación de la correcta interpretación de una obra con la intención del artista se presenta problemática por diversas razones. Por empezar, no resulta conveniente –en términos de acuerdo y de consenso– la existencia de una pluralidad inagotable de interpretaciones posibles, configuradoras de obras distintas. Del mismo modo, el hecho de que diversas interpretaciones de un mismo estímulo puedan dar lugar a obras diferentes se muestra conflictivo. Ya que, en tal caso, ¿a cuántas obras termina dando lugar una sola obra?

Por otra parte, ¿cómo debería interpretarse buena parte de la obra vanguardista contemporánea cuyas producciones buscan desafiar justamente el estatuto de “creador” tradicionalmente asignado al artista?, o ¿de qué modo debería interpretarse –por mencionar sólo un ejemplo– alguna de las obras de lo que conformó el “programa crítico revulsivo” desarrollado por E. A. Vigo conducente a desmontar las estructuras cosificadas en torno a la centralidad del artista? Si el artista, finalmente, acaba siendo un mero “proyector” de recorridos a efectuarse por el espectador participante, ¿qué sitio ocupa una lectura de lo creado en términos del producto de un “artista creador”?

Estos y muchos otros cuestionamientos pueden levantarse frente al posicionamiento dantiano en torno a la correcta interpretación de toda obra por concordancia con las intenciones del artista. Quien se ha mostrado reticente a este tipo de identificaciones es el profesor Monroe Beardsley en su *Estética*.<sup>19</sup> Para éste, existe un conflicto al momento de identificar los rasgos propios de una obra dada por apelación al objeto soporte de la misma –*evidencia interna*–, y aquellos datos que resultan de una inspección general del contexto histórico, psicológico, y social del mismo –*evidencia externa*–.<sup>20</sup>

---

símbolos artísticos permanece siendo un problema. Al menos, desde el modo tradicional de captar y entender un mensaje comunicativo (acto de comunicación) Aquél, entiende que la creación de una obra particular supone la invención de un nuevo *idelecto* (código de obra) en virtud del cual el intérprete –y no ya el artista– confiere a dicha obra determinado significado propio. La pragmática, por su parte, también encuentra en el intérprete la solución al conflicto interpretativo. Según ésta, el contenido comunicativo de un hecho artístico es captado desde la atmósfera teórica del intérprete en cuestión. Ambos modelos explicativos se apartan del tradicional modo de interpretación por apelación a las intenciones del artista configurando distintas soluciones. La semiótica mediante la construcción de lo que denomina *mensaje estético*; la pragmática, de *efectos poéticos*. Para un análisis más profundo acerca de estos modelos consúltese: (Eco, 1999) y (Sperber y Wilson, 1994).

<sup>19</sup> *Cfr.*: (Beardsley, 1981, pp. 17-29). Según Beardsley, existen diversas dificultades al momento de distinguir entre la obra-objeto frente a la cual se sitúa el intérprete y la serie de procesos psicológicos que la produjeron (artista). El grado de dificultad existente se halla en relación con el tipo de arte en cuestión. Frente a casos de arte pictórico o de escultura, la cuestión reside en la diferencia hipotética entre la intención del artista y lo que manifiestamente muestra la obra de arte, lo que “deja ver”, o los elementos estéticos que ofrece a la contemplación. En el caso de arte performático –teatro, música, etc.– la problemática asume la forma de una deficiencia en la información. Puesto que dichas artes trabajan sobre la base de partituras, guiones, etc.; y éstos no contienen toda la información necesaria al momento de ejecutar las piezas u obras, la intención de su autor se traduce en términos de carencia informativa. Para las artes literarias el problema reside puntualmente en torno al significado de las palabras. Si la intención del autor de una obra dada es *x*, pero su obra dice o se expresa en *z*, resulta compleja la identificación entre ambas instancias ya que el significado de una oración o palabra no puede derivarse de la intención del agente que la profiere o de su apetencia individual. En la sección I de la segunda parte de esta investigación se volverá sobre estos temas.

<sup>20</sup> Este tipo de evidencia, el modo en que el análisis alcanza a desplazarse desde el objeto-obra-de-arte

Por su parte, cuando se cuenta con la información necesaria para interpretar una obra en particular al modo en que lo haría su propio autor, ya sea porque el mismo se encuentra vivo, ya sea porque se pueden consultar datos biográficos en apoyo de las posibles conjeturas, el problema no es tal. La dificultad se da frente aquellos casos en los que no es posible una consulta a la autoridad del artista creador y sus intenciones. Entonces, lo que resta frente a esos casos es la interpretación que se realiza con base en la evidencia interna de la obra disponible, así como los datos de contexto y situación propios de su entorno; y en tal situación, no parece desempeñar un rol decisivo la intención del artista.

## 2.2 Nuevamente, los Indiscernibles

Danto afirma que interpretar una obra es un intento teórico por captar el significado existente en ella. Para ilustrar el modo en que la interpretación es función constituyente de la obra propone apelar, una vez más, a los *indiscernibles*. Este ejercicio de pensar para cada obra de arte existente un contra ejemplo indiscernible de ésta, supone la necesidad de captar la esencia de la misma por oposición a toda otra cosa por muy parecida que sea. Para Danto, será un ejercicio que lo acompañará en todo intento por definir el arte, a lo largo de sus obras.

A tales fines, la *Transfiguración* propone –como anteriormente *The Artworld*– pensar en dos obras idénticas entre sí.<sup>21</sup> Las obras lucen iguales en cada uno de sus puntos. De hecho, si fuesen mostradas por separado, nadie dudaría de estar viendo la misma obra dos veces. El hecho de que ambos objetos configuren distintas obras hace pensar en aquello que lo posibilita. Es decir, si ambas creaciones son obras de arte y lo son de modo tal que la identidad de una no depende, para su existencia, de la identidad de la otra; entonces algo, fuera de ellas, debe hacer de ambas una obra distinta, aún contraviniendo todo dictamen de los sentidos. Tal diferencia la encuentra Danto en la *interpretación*:

“En el nivel de la discriminación visual, no se diferencian en ningún aspecto relevante. Están constituidas como obras diferentes por identificaciones que se justifican a sí mismas por la interpretación de sus temas.” (Danto, 2004, p. 180)

La interpretación, así, es hasta tal punto constituyente de una obra de arte que, frente a casos de aparente indiscernibilidad, aquello que posibilita su diferenciación es precisamente el resultado de la interpretación que se hace de cada una de ellas. Tal operación se realiza sobre

---

hacia elementos contextuales, posiblemente pueda relacionarse con el concepto introducido por Danto de *Interpretación Profunda*, a desarrollarse en el presente capítulo.

<sup>21</sup> *Cfr.*: (Danto, 2004, pp. 178-192). El experimento mental que propone Danto supone la existencia de dos obras de los autores J y K, y que representan respectivamente la tercera y la primera ley de Newton sobre la Gravitación Universal. Cada obra luce como un rectángulo parado en su vertical y atravesado por el medio de una línea, dividiéndolo en dos mitades exactas. Los rectángulos son negros, al igual que la línea divisoria y su fondo es blanco. Ambos lucen exactamente igual y lo que hace de ellos una obra distinta de la otra es la interpretación que justifica la elección de una disposición tal de sus elementos pictóricos en virtud de la explicación a la que dan lugar respectivamente: tercera y primera ley de Newton.

la base de una serie de identificaciones específicas de los materiales que la obra muestra. El concepto dado por Danto de la “*identificación artística*” da la clave sobre la cual opera este mecanismo de interpretación.

La serie de identificaciones llevadas a cabo sobre la base de los datos sensoriales que recuperan los sentidos, y cuya fuente es la disposición de elementos pictóricos (físico-materiales) de una obra dada, es lo que permite el trazado interpretativo de la misma. Es decir, toda interpretación lo es de aquellos elementos tomados en consideración al momento de contemplar una obra de arte. Si se prioriza un conjunto de elementos por sobre otros, la interpretación final responderá a dicho recorrido, y así con cualquier otra posibilidad de elección. Es por ello que *ver* una obra de arte es dejar de ver lo que se tiene delante de modo neutral.

La no-neutralidad que supone el ejercicio de interpretación artística es condición de posibilidad de la obra de arte en cuestión. Cada vez que se da este desplazamiento del objeto a su significado se está en el ámbito de las artes:

“Buscar una descripción neutral es ver la obra *como un objeto*, y no, por lo tanto, como obra de arte: la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte. Ver una obra de arte sin saber que es una obra de arte es, en cierto modo, comparable a la experiencia personal de lo que son las letras antes de aprender a leer; y ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado.” (Danto, 2004, p. 184)

Danto encuentra cierta afinidad entre este modo de configuración de las obras de arte por interpretación de sí y el acto por el cual una persona es iniciada en la religión del catolicismo a través del *bautismo*. La liturgia religiosa opera confiriendo a la persona bautizada una nueva identidad. Es decir, una participación en la “comunidad de elegidos”, como afirma el propio Danto. Alcanzar esta nueva identidad excede la novedad de la nominación, en virtud del reconocimiento. De modo similar, un objeto es transformado en obra de arte por acción de la interpretación que opera sobre él volviéndolo visible en tanto objeto artístico y abandonando toda apreciación neutral de sí.

Paralelamente, al sostener la existencia, o al menos la posibilidad, de interpretaciones correctas por concordancia con lo intentado por el artista, Danto distingue el tipo de interpretación artística de otros tipos de interpretación –*mágica, religiosa, mítica, etc.*–. La diferencia, que a su vez comparte con el tipo de interpretación *metafórica*, radica en la disposición a consentir el correlato de falsedad literal para cada una de sus identificaciones; cosa que no cabría esperar en el resto de las modalidades interpretativas.

Al asumir que los límites de la interpretación son los límites del conocimiento, Danto está involucrando en la ecuación general al propio artista, en tanto límite infranqueable más allá del cual no caben interpretaciones válidas. Según él, la posibilidad de establecer identificaciones correctas descansa en el conocimiento que se tiene de cierto tema como límite. Su ejemplo es el caso del juego de un niño para quien el palo que supone ser su *caballo* es interpretado como tal en base al funcionamiento específico de este tipo de identificaciones

(artísticas). Para ello, Danto apela a lo sostenido por Aristóteles cuando afirma que para obtener placer de alguna imitación, se tiene que conocer el original.

En el caso del niño y su juego, la cuestión parece debatirse entre algunas competencias cognitivas básicas que el mismo debe satisfacer. Por ejemplo, al suponer que su palo es un caballo el niño debe, por un lado, saber lo que es un caballo, y por el otro, saber que su palo no es un caballo. Dado su interés, Danto se encuentra tentado en identificar la existencia o no de límites claros para la interpretación. Esto es, límites a la manera de agrupar los elementos en la imaginación que posibilitarán el establecimiento de determinadas identidades, y su posterior interpretación.

En general, afirma Danto, suelen aceptarse aquellas asociaciones imaginativas que iluminan de algún modo el objeto o figura en cuestión. El resto de tales asociaciones es tenido por mera extravagancia. En el caso del artista y sus intenciones, la interpretación que se haga de su obra debería concordar con lo que el propio artista podría haber previsto, dado su contexto y situación de vida: “[...] no podemos aplicar los predicados de la imaginación a las obras o sus autores, a menos que sepamos qué creían (o cómo veían el mundo).” (Danto, 2004, p. 190). Las posibles interpretaciones de una obra dada estarían, así, limitadas por el conocimiento que el artista mismo tenía del tema al momento de su producción.<sup>22</sup> De modo tal, que al interpretar una obra de arte, el espectador debe asumir como propias las limitaciones del artista al momento de su creación.

Esta lectura en torno a las intenciones del artista y la posibilidad límite existente para las interpretaciones que posteriormente se realicen de su obra ofrece, sin embargo, la posibilidad de objetar alguno de sus puntos. Según Danto, las interpretaciones posibles de una obra dada deberían ajustarse a lo que el artista haya podido suponer o prever como posibles. Al menos, esto oficia de límite para toda interpretación que, con posterioridad al surgimiento de su obra, pueda realizarse. Ahora bien, en muchos casos, algo que no fue ideado como obra de arte, acabó siéndolo por virtud del *artworld*. Esto es, tal cosa no podría haber llegado a ser una obra de arte si no hubiese sido incorporada como tal de manera retrospectiva una vez que el *artworld* se halló constituido.<sup>23</sup>

Del mismo modo, buena parte de la producción “artística” que llena las salas de los museos del mundo no fue pensada para tales fines. No sólo los de acabar en un museo, sino la de su correspondiente naturaleza de “artisticidad” que hoy le cabe. Momias faraónicas, bombarderos de guerra, pinturas rupestres de la prehistoria de la humanidad, dispositivos técnicos y productos comerciales, etc.; todos ellos pensados para fines específicos, pero con

---

<sup>22</sup> A la luz de esto, cabría dudar de la autoría de una obra adjudicada a J o K pero de aparición anterior, incluso, a Newton: “Esta es una razón por la que un objeto que se parece a las obras de J y K no podría interpretarse como sus obras, si sabemos que fue creado antes de la publicación de los *Pincipia* de Newton.” (Danto, 2004, p. 190).

<sup>23</sup> De hecho, esta misma idea ha sido defendida y sostenida por el propio Danto al afirmar la naturaleza histórica del arte. El marco de posibilidad que arroja el parámetro histórico, según él, será recuperado en los capítulos subsiguientes de este trabajo cuando se aborden las nociones de “*fin del arte*” y “*esencialismo*”, bajo la caracterización historicista de su planteo.

excepción del artístico. ¿De qué modo podrían sopesarse las intenciones de sus creadores con la interpretación que de ellos se hace en tanto *obras de arte*?

Algo similar ocurre, por ejemplo, con la correspondencia privada de ciertos personajes de importancia en la historia. Es el caso de Franz Kafka y sus “*cartas al padre*” y a “*Milena*”. Kafka, quien habría encargado a su albacea y amigo Max Brod que destruyese todo sus escritos tras su muerte, definitivamente no pensaba alzarse con la fama obtenida. Pero así fue. Brod no correspondió al pedido de su amigo, y hoy Kafka es una de las figuras más emblemáticas de la literatura mundial. Esto equivaldría a la total y completa invalidación de todo intento por relacionar de modo vinculante las intenciones del artista con la interpretación de su obra, a no ser por algunos detalles no menores.<sup>24</sup> En todo caso, la efectiva destrucción de su obra hubiese significado y supuesto la intrascendencia de la misma.

De este modo, no sólo los indiscernibles se presentan como problemáticos, sino todo un conjunto de objetos categorialmente no pensados como arte pero que acabarían siéndolo. Más allá de las complejidades que supondría entablar aquí la discusión acerca de experimentos mentales del tipo “*el poema en el cajón*”, el arte vuelve a ofrecer ejemplos de cosas que ni siquiera fueron intencionalmente desarrolladas en tanto artísticas pero que en el presente se las tiene y valora como tales. Este puede ser el caso nuevamente de Kafka, quien en sus correspondencias privadas dirigidas tanto a su padre como a su amiga Milena, jamás pensó en estar produciendo obras de arte. Sin embargo, en la actualidad uno puede adquirir tales escritos bajo la forma de libros e, incluso, el valor de sus originales no debe resultar menor al de los manuscritos de alguna de sus obras literarias más reconocidas.

La relevancia de la intención del artista respecto de las posibles interpretaciones de los espectadores es, aún hoy, tema de acalorados debates. La intención de este escrito no es resolver tal escollo. De lo que se trata, en este caso, es de plantear un paradigma explicativo del funcionamiento del *contextualismo* dantiano y señalar algunas fortalezas y debilidades que iluminen de algún modo el grado probatorio del mismo. En lo que resta de este capítulo se verá cómo mientras la interpretación de una obra de arte debe respetar el universo de sentido asignable a su autor, y coincidir (en algún grado) con lo intentado por él, la *interpretación profunda* [*deep interpretation*] apunta a identificar ligazones aún más extrañas entre la obra y su contexto.

---

<sup>24</sup> En el capítulo dedicado a *Arte y Expresión*, de su *Introducción a la Filosofía del Arte*, N. Carroll analiza posibles objeciones a lo que denomina “the solo expression theory”, una posición teórica comprometida con la posibilidad de producción de obras de arte desafectadas del requerimiento de su publicidad en términos de una audiencia efectiva. Lo que Carroll advierte es que uno de sus argumentos -el argumento de la “no intended audience necessary”- pierde solidez al analizar casos límites como puede serlo el del “*poema en el cajón*”. El experimento mental consiste en pensar una (pretendida) obra de arte que sólo su autor hace y ve, pero que inmediatamente después destruye u oculta. Aunque el autor de un poema oculte bajo llave su producción literaria y nadie tenga acceso a ella, la misma ya ha sido efectuada bajo condiciones que favorecen su comunicabilidad. Es decir, ha sido puesta en palabras pertenecientes, todas ellas, a algún lenguaje natural y respetando sus reglas gramaticales. Allí se lee: “Al adoptar un medio públicamente accesible, el poeta muestra una intención de comunicar, dado que ha escogido hacer algo que es comunicable. El ha hecho algo diseñado para una audiencia. Incluso si el no desea una audiencia actual para su obra, ha hecho algo que, en principio, convoca una audiencia.” (Carroll, 1999, p. 67).



### 2.3 Interpretación Profunda

Danto complementa el tratamiento dado en torno al concepto de interpretación con la noción de *interpretación profunda*. Para ello, rastrea del griego cierto uso programático de la oratoria de la adivinación. La palabra utilizada es *Kledon*, y su sentido sería el de “aquello significado a expensas del conocimiento del hablante”. Su raíz, en la práctica adivinatoria de la antigua Grecia, es el ejercicio de tales competencias tipo *dia kleodon*.

En su origen, dicha práctica estuvo asociada a la adivinación oracular, y vehiculizada a través de las expresiones casuales de la gente. Tal dinámica adivinatoria funcionaba con base en la interpretación de los mensajes. De este modo, aquél interesado en obtener algún tipo de respuesta a sus interrogantes más existenciales podía ofrendar una moneda a la mano de alguna estatua de Hermes y susurrar al oído de ésta su puntual cuestionamiento. Al hacerlo, el mismo debía cubrirse sus propios oídos, y al alejarse de la estatua del ídolo, destaparlos. Lo primero que escuchase, bajo la forma de una enunciación casual de alguien cercano, sería aquello a ser interpretado como el mensaje en cuestión.

Las palabras oídas no revelan por sí solas el mensaje. Éste debe ser interpretado. Es por ello que Danto se ve interesado en este tipo de interpretación que parece desprenderse de la superficie de las palabras para acabar significando otras cosas, más allá de las meramente identificables. La conexión existente entre el sonido de las palabras comunes y el mensaje revelado se halla por debajo de la mera interpretación habitual que se hace de toda expresión según la gramática de los lenguajes naturales. Aún más, este tipo de comunicabilidad prescinde de las intenciones propias del agente/hablante, ya que un *Kledon* da lugar a posibles interpretaciones de las que el propio hablante no es del todo consciente. De este modo, hay *Kledon* cuando una expresión apunta a algo más de lo que meramente ofrece, dicho de modo algo más vulgar, cuando “dice más de lo que dice”: “Se trata de un *Kledon*, pues, cuando al proferir *a* un hablante dice *b* (o cuando, al ejecutar una acción significativa *c* un agente hace *d*), pero donde las estructuras ordinarias para el entendimiento de *a* no revelan a un oyente que *b* también está siendo dicho: ni el hablante es del todo consciente de que está diciendo *b*, al intentar sólo decir *a* (los hablantes no poseen ninguna autoridad sobre lo que dicen cuando sus voces pronuncian *kledons*).” (Danto, 1986, p. 54)

Al parecer, lo relevante en este enfoque dado por Danto a propósito de la asignación de significado por interpretación oracular es la posición que finalmente ocupa el propio hablante. Éste no posee una posición de privilegio en cuanto al manejo de información que conducirá a las posibles interpretaciones. Cualquiera es un participante con competencias suficientes a tales fines.

Danto diferencia, así, dos tipos de interpretación o, al menos, dos niveles de la misma: la *interpretación superficial* y la *interpretación profunda*. La primera es el tipo de interpretación que comúnmente se hace de las cosas. Aquella encargada de dar cuenta del comportamiento externo de un agente, por referencia a sus presuntas representaciones internas. En términos artísticos, aquella que liga toda interpretación con las intenciones propias del artista. Es por ello

que, en tales casos, el autor mismo es quien posee una posición de privilegio sobre las posibles interpretaciones, por tratarse de su propia obra y, consiguientemente, sus propias representaciones. El autor (artista) es la autoridad de referencia al momento de establecer las posibles interpretaciones de tipo superficial.

Por el contrario, en el caso de la *interpretación profunda*, el autor no goza de tal autoridad frente a cualquier otro intérprete potencial. Dado que él mismo ha obtenido las mismas representaciones profundas que cualquier otro individuo participante del mismo entorno cultural y social, el lugar que ocupa se encuentra en igualdad de condiciones respecto de los demás:

“Es profunda porque no hay tal referencia a la autoridad, lo cual es una característica conceptual de lo que bien podemos llamar interpretación *superficial*. No la hay dado que el nivel de explicación referido en la interpretación profunda no es un nivel en el cual un participante de una forma de acción como tal pueda ocupar una posición de autoridad.” (Danto, 1986, p. 51)

Lo que la interpretación profunda otorga, entonces, es una suerte de entendimiento del complejo representacional de fondo en donde las conductas se asientan y permiten, a nivel de la superficie, la comprensión. Ambos modos de interpretación, aunque distintos, se hallan relacionados. El nivel superficial hace posible la identificación de una obra de arte particular, su motivo y su intención por parte del autor de la misma. La interpretación profunda, por su parte, establece conexiones más generales y de fondo como la situación económica del artista en cuestión, su contexto socio-cultural, la ideología imperante en su época, etc.; y que, de algún modo, también participan de la explicación de la obra de arte y la posibilitan.

Como el propio Danto afirma, la interpretación profunda supone que la superficial ya ha hecho su trabajo. Es decir, la interpretación *superficial* es indispensable para reconocer en algo una obra de arte, ligarla a la autoría de determinado artista, y dar lugar a la aplicación de los correspondientes *predicados artísticos* que ubicarán a dicha obra en la *matriz de estilo*. La *profunda*, por su parte, dispara un ilimitado número de asociaciones y articulaciones posibles al interior de una red social y cultural existente en tanto contexto posible.

Generalmente, este tipo de interpretaciones –profundas– obtienen el reflejo de sus representaciones de ciertos marcos teóricos existentes en un contexto dado. Por ello, justamente, prescinde de su creador como autoridad de referencia. Frente al cúmulo de asociaciones y ligazones que puede experimentar su obra a través del filtro de la interpretación profunda, aquél no se encuentra en una posición mejor que la de cualquier otro.

Para Vilar, la dualidad entre interpretaciones plantea el problema de su pluralidad. Esto es, el de la existencia potencial de múltiples interpretaciones correctas de una misma obra. Si bien la interpretación superficial parece acotada al ámbito de lo visible en relación a las presuntas intenciones del artista, la posibilidad de establecer conexiones más generales a través de la interpretación profunda, daría lugar a múltiples interpretaciones, todas correctas o, al menos, justificables.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Según Vilar, la posición de Danto experimenta una tensión en el orden de las interpretaciones que

Vilar ve en la interpretación superficial la conexión directa entre la obra de arte y las intenciones de su autor:

“La interpretación superficial consiste en la determinación de lo que el o la artista creen que han hecho, es decir, coincide con las intenciones del artista, con la propia descripción o representación mental que el artista se hace o se hacía de su obra. Éste o ésta son la autoridad última en la que se apoya la interpretación superficial.” (Vilar, 2005, pp. 130-131)

De este modo, las interpretaciones superficiales pueden ser correctas o incorrectas en virtud de la posibilidad de concordancia con las intenciones propias del artista. Éstas, podrán rastrearse mediante un análisis de su situación en el mundo, su contexto histórico y demás datos que informen acerca de los límites de la época en la que se inscribe la obra como parámetros delimitadores de posibles conexiones. Si algo escapa a la época en la que la obra fue hecha, entonces difícilmente podría asignarse como una intención propia del artista.

Por su parte, la interpretación profunda carece de tal autoridad por referencia al artista-creador, por ir más allá del nivel superficial y no ser exclusiva de ningún intérprete:

“La interpretación profunda proporciona múltiples lecturas de la misma obra de arte, y distintas a la de la interpretación superficial. Dichas lecturas emergen de un marco conceptual determinado, de una teoría como por ejemplo el marxismo, el feminismo, el estructuralismo o el psicoanálisis. Aún cuando los artistas pueden proponer interpretaciones profundas de su propia obra, no tienen una relación especial con dichas lecturas, esto es, sus intenciones son irrelevantes para la plausibilidad de la lectura propuesta. No son los árbitros de la interpretación profunda, a diferencia de lo que ocurre en la interpretación superficial.” (Vilar, 2005, p. 131)

La interpretación profunda, así, supone un estado de relación hacia todo un trasfondo que excede en mucho la situación específica de enunciación de determinada sentencia del autor, producción, y hasta recepción de toda obra de arte. La interpretación, constitutiva para Danto de toda obra, queda asociada con las distintas relaciones que todos, en tanto miembros de una comunidad dada, están autorizados a realizar; así como a las intenciones propias y primarias del artista en cuestión. La interpretación profunda, por su parte, dispara un sinnúmero de relaciones con acontecimientos contextuales. Dicho contexto, aunque no susceptible de una caracterización exhaustiva, apunta sí a elementos del entorno que toda obra asume como

---

postula. Por un lado, Danto habla de la interpretación superficial como un tipo de interpretación más objetiva y ceñida a las intenciones fácilmente reconocibles del artista, así como aquellos datos que proporciona la mera inspección sensorial de su obra. Tal interpretación es vinculada por Vilar con un tipo de crítica *Ilustrada* del arte, una crítica que busca rescatar el significado de la obra y vincularla a la producción de determinado artista, autor de la misma. Vilar caracteriza este tipo de crítica artística con el nombre de crítica *adjetiva*, dada su relevancia para con la obra de arte. Por otro lado, Danto destaca la relevancia de la interpretación en tanto configuradora de la obra en cuestión. Aquí, la interpretación se construye con la obra y determina, de algún modo, la naturaleza de esta última. Para Vilar, este tipo de interpretación se relaciona con un tipo de crítica *Romántica* del arte a la que denomina crítica *sustantiva*, por tratarse de una función configuradora de la obra de arte. Para más detalles al respecto, véase: (Vilar, 2005, cap. 3, § 2.2).

propios, tales como los que se encuentran presentes en el *artworld*. Es por ello que parece convenir mejor esta noción de interpretación profunda que la interpretación a secas defendida por el propio Danto, con miras a la caracterización del hecho artístico.

El fenómeno del arte se explica, según él, por apelación a un trasfondo de teoría, crítica, ejercicio, y común participación de roles en lo que denomina un “mundo del arte” (*artworld*). Tal espacio de configuración de lo artístico supone la existencia y manejo de ciertas competencias básicas al momento de identificar, valorar, y consumir arte. De esta manera, el autor propone que la interpretación es la forma adecuada de vinculación con toda obra de arte que promueve ser interpretada. La interpretación desarrolla un rol tan relevante para la obra de arte que sin aquella parece no poder darse esta última. Ahora bien, el tipo de interpretación desarrollado por Danto con cierto detenimiento es la interpretación que liga toda intención del artista con su producto acabado u obra. Es por ello que la interpretación profunda, sin embargo, parece merecer mayor detalle a pesar de su escaso tratamiento.

Lo que sucede es que sencillamente la interpretación profunda es la que parece dar la clave para pensar el arte como un fenómeno marcadamente social, cultural, contextual e institucional. Si toda obra de arte finalmente es tal por el hecho de que pertenece a un mundo del arte en el cual cumple determinado papel y afecta determinadas predicaciones, tal contexto de legitimación parece adecuarse más al tipo de trasfondo que denuncia este tipo de interpretación. De ella, como se dijo, no existe demasiado tratamiento. Es llamativo el hecho de que su propio planteo no sostenga con este tipo de interpretación mayor afinidad, dado lo relevante que acaba siendo para Danto el marco, el contexto. Quizá la interpretación profunda, en el programa por él delineado, deba desempeñar un rol mucho mayor que el que de hecho desarrolla.

## 2.4 Crítica y Filosofía del Arte

Los conceptos de *crítica y filosofía del arte* se hallan íntimamente relacionados al interior del planteo teórico de Danto. Para éste, quien además de promover un desarrollo filosófico acerca del arte y sus matices, contribuyó a la crítica del mismo durante varios años en *The Nation*,<sup>26</sup> el ejercicio crítico debe conducir a forjar en el espectador parámetros o herramientas útiles a la contemplación de las obras:

“Parte de mi tarea, como yo la veo, consiste en proporcionar a los lectores un fragmento de pensamiento que puedan llevar a las galerías con ellos, para ser modificado o rechazado si no logra encajar con su experiencia. De este modo los lectores no son meros observadores pasivos, sino que se incorporan de hecho a una conversación crítica. Se convierten ellos mismos en críticos, como así ha venido ocurriendo, mediante su participación en un discurso.” (Danto, 2003a, p. 11)

---

<sup>26</sup> Conocida revista de crítica cultural, política y social de los Estados Unidos fundada en 1865.

La crítica de arte actúa como una suerte de guía práctica sobre el espectador participante del mundo del arte dantiano. Según se vio, la serie de identificaciones establecidas en torno a una obra particular hace las veces de guía para la interpretación de la misma. Esto es, fija parámetros de observación al momento de establecer no sólo los límites de la obra en cuestión sino también la lectura correcta de sí. Ahora bien, tales competencias parecen ser propias de la *crítica* de arte en todo momento, si es que la misma aspira a ser una buena crítica de arte, tal como sostiene Danto.

El ejercicio de crítica artística ayuda, entonces, a forjar las teorías del arte que tienen lugar al interior del *artworld* y a partir de las cuales una obra cobra su relevancia, su lugar preciso en la trama histórica, y su significación propia. Fija pautas y normas acerca de cómo mirar las obras de arte, aporta herramientas y datos contextuales que permiten situar las producciones artísticas en su lugar preciso dentro de la trama histórica y general del arte, y colabora con cada espectador a la hora de establecer las conexiones necesarias con otras obras, estilos y desarrollos previos. Asociaciones, estas, sin las cuales algo difícilmente pueda ser tenido como artístico.

La crítica de arte, por lo tanto, ofrece una estructura diferente conforme se configura al interior de los distintos períodos artísticos históricos. Toda crítica se halla vinculada, en la acepción de Danto, a determinada estructura histórico-objetiva que, a modo de límite de permisividad, habilita o restringe el ingreso de determinado candidato a obra de arte al corpus existente de obras propias del período –estilo–. El cambio, o la alteración, vienen siempre dado por una variación en cuanto a los estilos artísticos que debe verse acompañado por una modificación en torno del discurso crítico en cuestión. Así, el surgimiento de determinado estilo nuevo, o el cese de determinado otro, suponen alteraciones en la *matriz de estilo* del *artworld*.

De esta manera, las teorías del arte a que da lugar, o con las que colabora el ejercicio crítico, constituyen uno de los pilares del universo artístico, imprescindibles a su funcionamiento. Si una teoría ayuda a ver el modo correcto de interpretar una obra, a ubicar y contextualizar la misma en la historia del arte, a valorarla y estimarla entre sus pares existentes con anterioridad y posterioridad a ella, entonces la serie de identificaciones particulares sostenidas en su interpretación han sido acertadas. Y si algo –puntualmente la crítica de arte– colabora en el mejoramiento general de este sistema de relaciones, entonces se está frente a un tipo de crítica exitosa del arte, funcional al sistema de operaciones que sostiene y que configura el *artworld*.

Por lo tanto, se establece el requerimiento de participar críticamente de un contexto como el mundo del arte, y al hacerlo se fija la necesidad de vincularse a él de modo crítico. Es decir, con las competencias críticas necesarias para identificar, interpretar y significar algo en tanto obra de arte: “Se es miembro de un mundo del arte precisamente mediante la participación en el discurso que lo define; y esto, en efecto, significa aprender cómo pensar críticamente acerca de la obra.” (Danto, 2003a, pp. 11-12)

Una de las tareas centrales del crítico, entre las muchas que lleva a cabo, es la de delimitar una obra de arte, asignarle límites más o menos precisos, desatar el abanico de

posibles asignaciones de sentido a cada una de sus partes por identificación y correspondencia; en suma, hacer uso adecuado y justo del es de la identificación en las artes. Al momento de concurrir a una galería o muestra de arte, el espectador cuenta –o puede hacerlo– con el trabajo que sobre dicha muestra ha realizado un crítico de arte. Así, involucrándose con la obra y la teoría acerca de ella, cada espectador deviene, pues, crítico del arte que junto a cada participante de dicho mundo configura o ayuda a configurar. La crítica construye teorías en torno al arte, ubica las obras en su sitio correspondiente al interior de la matriz histórica y promueve el desarrollo de nuevos predicados artísticos, enriqueciendo el *artworld*.<sup>27</sup>

Por otra parte, según Danto, la crítica además de señalar relaciones entre una obra y su contexto histórico más general del mundo del arte, contribuye a desentrañar su significado. Al hacerlo, estaría colaborando con la configuración misma de la obra por cuanto toda obra es tal, también, por poseer un significado.<sup>28</sup> De tal manera, si la crítica de arte no se limita solamente a describir los rasgos sobresalientes de una obra –a elogiarla o sepultarla, a interpretarla y analizarla–, sino que además la configura, (la constituye por asignación de un significado propio), entonces dicha crítica se acerca mucho a la construcción de una filosofía del arte. Este paso, del que el propio Danto es ejemplo, anuncia una relación íntima entre ambas prácticas teóricas. En su planteo, el arte acaba –de modo inquietantemente hegeliano–, por la fuerza de su desarrollo, volviéndose filosofía. Al menos, acaba derivando el problema de su definición a la filosofía como desafío a cumplir, desligándose de tal empresa.

La definición del arte, según Danto, la ha de dar la filosofía del arte. Encontrar dicha definición supone, pues, dar con la esencia misma del arte en tanto tal y esto es tarea de la filosofía del arte puesto que así lo impone el ejercicio mismo de la práctica artística desde adentro. Es decir, el arte clama una urgencia de definición que no puede alcanzar por sí mismo y por ello debe asignarle a la filosofía tamaña empresa. Ahora bien, hasta aquí el programa dantiano ha mostrado de qué manera su esquematismo teórico se ajusta a la práctica artística y la caracteriza de modo más o menos preciso, pero no ha arrojado ninguna definición.

Según aquél, el *artworld* da la clave desde la cual explicar el fenómeno del arte. Un contexto general es el continente apropiado en el cual se suceden roles y acciones que van

---

<sup>27</sup> Conviene, aquí, dejar clara la siguiente distinción: como bien señala Vilar en torno al concepto dantiano de *artworld*, existen diversos “mundos del arte” o “mundillos del arte” conforme se han ido estructurando ciertos bloques de producción y consumo artísticos. Así, por ejemplo, existe el mundo del arte neoyorkino, el parisino, etc., en sus propias palabras: “El mundo del arte es un fenómeno de base urbana. Hay un mundo del arte parisino, uno barcelonés, otro berlinés, otro bonaerense y otro tokyota. En cada uno de ellos se funden tradiciones, influencias e idiosincrasias que tienen que ver con la cultura propia de la ciudad, con su historia y con sus formas de vida de las que, al fin y al cabo, el arte no deja de ser un elemento más.” (Vilar, 2005, p. 80). Si bien en el presente trabajo, y en ocasiones, se alude indistintamente a “*mundo del arte*” y “*artworld*”, probablemente resulte adecuado dejar que la noción de *artworld* designe el conjunto mayor que de algún modo explica el funcionamiento del arte como institución, permitiendo que “mundo del arte” connote mejor cada subconjunto o circuito zonal e histórico en tanto momento de configuración del *artworld*.

<sup>28</sup> En el capítulo 4 de esta sección se verá con algo más de detenimiento el alcance de esta expresión, al caracterizar la posición de Danto como *esencialista* e identificar los candidatos a esencia postulados por el mismo.

delimitando contornos propios y asignando funciones a los elementos propios que constituyen su extensión. El funcionamiento del arte supone, así, una atmósfera de teoría deudora del ejercicio crítico propio de las artes y que involucra la interpretación como momento de concreción de algo en tanto artístico. Paralelamente, la construcción de dicho espacio de teoría se asienta sobre la facticidad de un desarrollo del arte como fenómeno histórico consolidando, de este modo, una historia que es preciso conocer al momento de la identificación artística. Tal conocimiento de la historia y desarrollo del arte hasta la actualidad se halla preñado de conceptos propios adquiridos por asignación de *predicados* que son los que en definitiva fueron forjando las categorías del arte y moldeando la *matriz de estilos*.

Resta ver el modo en que el relato de Danto asume la clausura de una modalidad histórica en términos de un “fin del arte” como agotamiento de los relatos legitimadores y la consiguiente necesidad de una caracterización por parte de la filosofía. El capítulo siguiente buscará dar con tal caracterización argumentativa para dar paso, posteriormente, al análisis de la propuesta esencialista como solución de continuidad en el proyecto filosófico de Danto.

## *Capítulo 3*

# La Tesis del Fin del Arte

(Clausura de los relatos  
legitimadores)



Crítica y filosofía del arte se vinculan de modo directo en torno a la naturaleza del arte, según el esquema dantiano. La *crítica* supone una instancia determinante a la hora de establecer una caracterización adecuada y ajustada de la obra de arte según su procedencia y su contexto. La *filosofía*, por su parte, asume la gigantesca tarea de intentar definirla. Ambas son deudoras de lo que sucede en la práctica. De algún modo, la articulación entre crítica de arte y filosofía (del arte) supone que la primera restringe históricamente, según el período, el modo en que la segunda va moldeando la forma que la definición de lo artístico debe asumir.

Es así que la *desmaterialización* que supone el acercamiento teórico desarrollado por Danto en torno a la naturaleza del arte es testigo de los cambios suscitados en la práctica y ejercicio de producción de obra y de un contexto particular: ciudad de Nueva York, década del '60. El arte en el que está pensando Danto es el *pop art*, un arte que transgredió hasta las últimas consecuencias los límites de su propio campo. El paisaje artístico del siglo XX se encuentra surcado de "experimentaciones" en cuanto a los estilos, bajo un acontecer de la actividad artística que en todo momento supone la búsqueda infatigable de la creación. Un desarrollo de técnica y estilo que va desde la *abstracción* hasta el *arte conceptual* pasando por el *neorrealismo francés*, el *pop art*, *op art*, *minimalismo*, *nueva escultura*, etc.

Por su parte, la situación en la que se encuentra el arte actual (contemporáneo) no hubiese podido darse en ningún otro estadio de su desarrollo, y mucho menos advenir sin el concurso y la existencia de determinados desarrollos históricos del arte en general. Ahora, la naturaleza misma de sus construcciones (sus obras) ya no respeta patrones de forma ni contenido. Cualquier objeto es susceptible de ser una obra de arte porque nada hay que los distinga entre sí. El arte, de este modo, está en situación de hacer lo que quiera dada la inexistencia de límites fijos, normas, o parámetros que lo contengan. Ahora es cuando todo es posible para el arte. Sin embargo, tal devenir no siempre fue así.

Para Danto existen fuertes restricciones históricas que tornan posible o inhabilitan determinados acontecimientos en materia de arte. Quizá, precisamente en esto resida el germen de su *historicismo* que combinado con una posición de asumido esencialismo le valdrá no pocas críticas e impugnaciones. Este hecho, el de la existencia de ciertas *condiciones históricas* que habilitan la ponderación de un objeto (cosa u acontecimiento) cualquiera en tanto obra de arte, hace eco de la vieja sentencia de Wölflin tan citada por Danto al afirmar que "no todo es posible en todos los tiempos".<sup>29</sup>

Lo que de alguna manera estaría sugiriendo todo esto, es que no puede interpretarse algo como arte si las estructuras necesarias para dicha asociación e identificación aún no han sido desarrolladas. Quien acepta esto, acepta que objetos idénticos a obras de arte actuales podrían haber aparecido con anterioridad histórica sin que de ello se siga la presencia de artisticidad en dichos objetos. De lo que se trata, pues, es ver de qué manera el desarrollo

---

<sup>29</sup> Heinrich Wölflin (1864-1945), historiador del arte suizo. La frase completa de donde se extrajo la cita dice: "Todo artista se halla con determinadas posibilidades <ópticas> a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos <estratos ópticos> ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística" (Wölflin, 1945, p. 14).

artístico a lo largo del siglo XX significó la posibilidad de una apertura potencialmente infinita, al menos en cuanto a libertad creativa. Puesto que el arte en su etapa actual ya no obedece a restricciones filosóficas acerca de cómo debe ser –dada su separación respecto de la filosofía– la crítica artística debe asumir el mismo pluralismo evidenciado en la práctica.

Antes de caracterizar este recorrido histórico del arte a través de sus períodos de ruptura, afirmación y crisis, cabe denunciar que la tesis sobre el “*fin del arte*” postulada por Danto posee, como se sugirió, un antecedente claro en la historia del pensamiento y la filosofía: el sistema filosófico *hegeliano*. Hegel, a su modo y de forma semejante había profesado un “*final del arte*” al atribuirle a éste, un carácter de “pasado”. Para el filósofo, lo que indefectiblemente iba a suceder era la superación de una instancia por otra, en la que un punto de desarrollo era dejado atrás para dar lugar a un estadio superior. El *arte*, la primera de las tres instancias del desarrollo final del Espíritu Absoluto, había llegado a su fin. Las aspiraciones más elevadas del espíritu ya no podían verse expresadas mediante las imágenes que desplegaba (y que despliega) el arte, para lo cual era necesario que dicha instancia diera lugar a una segunda, la de la *Religión* y más tarde, esta misma en otra: la instancia superior de la *Filosofía*. De esta manera, el espíritu llegaba a su estadio superior, al momento en que se descubría logrando conciencia de sí. Esto es, *Autoconciencia –auto-conocimiento–*.

Danto, por su parte, entiende que el arte también ha llegado a un final, si bien no a una muerte en el sentido de acabamiento del término. El arte, que anteriormente era legitimado desde los diferentes discursos, llegó con la contemporaneidad a una instancia en la que no pudo sostener su estructura sin el recurso al pensamiento. Y este pensamiento, que no será cualquier clase de pensamiento, se verá vinculado de modo directo con el análisis filosófico. Lo que busca el arte ahora no es la mera *representación* o la *mimesis*, sino la explicación de sí. Una vez que los anteriores paradigmas artísticos han sido superados, lo que resta es definir la escena actual. Cuál va a ser la clase de discurso que legitimará su desarrollo, cuáles sus móviles, quiénes sus actores.

El presente capítulo se ocupará del lugar que asume la tesis dantiana sobre el “*fin del arte*” al interior de su planteo, para mostrar cómo la definición del arte debe ceder paso a la filosofía en respuesta del interrogante por su naturaleza. Para ello, se intentará mostrar de qué manera el *historicismo* dantiano se compromete con la idea de un estadio final en el desarrollo del arte de base claramente hegeliana, y de qué modo este final supone la habilitación de una *post-historia* del arte como su instancia más actual, manifiesta en su pluralismo.

### 3.1 La “*Bildungsroman*” del Arte

La construcción del relato histórico del arte asume en Danto un sesgo decididamente hegeliano. En su conocida *Fenomenología del Espíritu*, Hegel traza el recorrido que ha de llevar a cabo el espíritu (*Geist*) en su camino a la auto-realización y al auto-conocimiento de un modo dialéctico. Allí, el momento culmine del desarrollo del espíritu lo supone la instancia de la

*filosofía*. De hecho, todo parecería tratarse de algo así como el derrotero sufrido por la propia filosofía y la historia de sus sucesivas equivocaciones en torno a su identidad, y finalmente de su arribo a dicha instancia de auto-conocimiento o conciencia plena de sí.

Danto encuentra en Hegel la posibilidad de leer la historia de la filosofía del arte como el desarrollo dado por éste hasta ser finalmente absorbido por su propia filosofía. De este modo: “La importancia histórica del arte, entonces, reside en el hecho de que hace posible e importante la filosofía del arte.” (Danto, 1986, p. 111). La relevancia yace en la necesidad cada vez mayor por parte del arte de la teoría que lo explique y que lo avale, según sus propios desarrollos en la historia reciente.

De este modo, Danto halla en el sistema hegeliano el fundamento para pensar el arte como el desarrollo de su propia filosofía del arte que acabará legitimándolo en su instancia final. Es decir, el recorrido trazado en sus distintas fases hasta el arribo final a su realización por medio de su auto-conocimiento. Así, pensar en un final posible para el arte es adscribir a una teoría progresiva acerca de él, de tipo lineal. La naturaleza misma de sus producciones más actuales fuerzan el espacio de la teoría para dar con algún encuadre de sentido que dé cuenta de sí mismo en tanto arte, y de este modo legitime sus creaciones (objetos). Es por ello que, según el propio Danto, la historia del arte supone un esquema del tipo utilizado en las “novelas de formación” (*Bildungsroman*), en donde el sentido final de la narración tiene que ver con el descubrimiento, por parte del héroe o personaje principal, de su propia identidad (*auto-conocimiento*).

De modo similar, así como en Hegel el “fin de la historia” estaba supuesto en el advenimiento de una instancia final en cuyo acontecer el conocimiento acaba siendo Absoluto, Danto supone un “*fin del arte*” por realización histórica y auto-revelamiento. Según aquél, las distintas disciplinas científicas y los saberes desarrollados en las diferentes etapas de la evolución del conocimiento, muestran la lucha por el arribo a una meta final de auto-realización o Conocimiento Absoluto. Tal instancia de culminación supone la disolución de la vieja dicotomía sujeto-objeto. En su estadio final, el conocimiento asume conciencia de sí como su propio objeto de conocimiento. Esto es, el conocimiento se vuelve su propio objeto. Paralelamente, la historia del arte acabaría con el arribo por parte de éste al momento de su propio conocimiento. Es decir, al momento de toma de conciencia de sí en tanto saber acerca de su propia naturaleza.

La *Estética* de Hegel, por su parte, describe el modo en que el arte deviene sucesivas instancias de relación entre forma y contenido hasta agotarse en la libertad e independencia que anula lo particular material. El arte, en tanto manifestación sensible de la idea, es el primero de los tres últimos estadios de realización y comprensión del *Espíritu*; que junto a la *religión* y la *filosofía* conforman la parte final de su sistema. El “fin del arte” hegeliano supone, pues, el acabamiento de sus potencias representacionales de cara a la toma de conciencia propia del Espíritu (*autoconciencia*).

Las distintas instancias de realización del arte en su desarrollo histórico se hallan cifradas, según Hegel, en tres grandes épocas o períodos: *simbólico*, *clásico*, y *romántico*. En

la primera de éstas, la forma asume una predominancia por sobre el contenido, suponiendo una mayor presencia. La idea, aún no manifiesta, se busca a partir de la forma material sensible para la cual no existe todavía significado. El contenido, pues, no se encuentra determinado para esta instancia de desarrollo.

En su fase *clásica*, el arte alcanza el equilibrio entre forma y contenido estableciendo una superación de la forma, predominante en su etapa anterior. En este momento de completa representación de la idea, el arte clásico –predominantemente la escultura *griega*– determina su forma a partir de aquella, a la vez que ésta se agota en su manifestación: “[...] el fondo de la belleza clásica no es una concepción vaga y oscura; la idea *libre* constituye su propia significación, y, por consiguiente, se manifiesta por sí misma; en una palabra, es el espíritu que se toma como objeto.” (Hegel, 1983, p. 166)

En su etapa siguiente, el arte *romántico* presenta nuevamente un desbordamiento donde el contenido es demasiado elevado para obtener su adecuada representación sensible mediante la forma. La disolución entre forma y contenido supone el tránsito a la etapa *romántica* del arte. El contenido, de este modo, rebasa la forma; y el espíritu que tiende a una conformidad consigo mismo, debe rechazar la forma sensible como medio de representación y buscar tal unidad y concordancia en su propia naturaleza. De manera tal que, debiendo rehusar de la realidad sensible como forma de manifestación, el espíritu adquiere verdadera conciencia de su infinitud y de su libertad. Este alejamiento coincide con la separación respecto de todo lo que sea particular y finito, vía su necesaria independencia y libertad.

De este modo, la forma sensible (manifestación) de la Idea, no alcanza a colaborar con el programa de autoconciencia del espíritu. El movimiento dialéctico marca un final con la forma romántica del arte por cuanto éste debe dar lugar a la religión y posteriormente a la filosofía en la que el espíritu finalmente se conoce a sí mismo. Tal es, a grandes rasgos, la noción de “carácter de pasado” del arte que ya entreveía Hegel.

Danto, con diferencia de siglo y medio aproximadamente, postula el “*fin del arte*” como la instancia a la que arriba el desarrollo histórico (artístico) en el desenvolvimiento de su verdadera naturaleza. Para éste, el sistema hegeliano de cuya formulación es fundamento su *Fenomenología*, aporta el esquema para pensar el desarrollo de su tesis sobre el arte. Así como en Hegel el espíritu traza en su recorrido histórico la suma de las instancias que lo llevarán hasta su efectiva auto-comprensión, Danto entiende que el desarrollo de la historia del arte estaría marcando un desplazamiento similar. Esto es, un recorrido por las distintas etapas de concreción de sí hasta el arribo a la efectiva toma de conciencia acerca de su verdadera naturaleza. Una vez que tal instancia ha sido alcanzada, el arte pues, debe cesar.

La *Bildungsroman* del arte supone la conquista de sus diferentes atributos a lo largo de su desenvolvimiento histórico. Una verdadera “novela de formación” en la que el héroe –en este caso el *arte*– se construye a sí mismo, conforme atraviesa sucesivas etapas históricas hasta acabar arribando a su auto-comprensión con la toma de conciencia de sí (*autoconciencia*).

### 3.2 Los Grandes Paradigmas Teóricos

El carácter temporal que asume la teorización revela el acento historicista que sustenta tal forma de pensar ligada al concepto de un “final” para el arte. Para Danto, la historia del arte ha de ser entendida como la evidencia de un tipo de relato entre los otros. El arte que tuvo sus comienzos en determinado momento de la historia, llega a su término, y con él, a la imagen de sí.

El cambio histórico asume la diferencia como parámetro de medición. Una vez que ha quedado claro que el tiempo en que se vive es marcadamente diferente a su anterior período, entonces se puede pensar en él como en una etapa más del desarrollo histórico general. Esto es lo que le sucede al arte bajo la óptica que está siendo analizada. La entrada en la contemporaneidad del arte, es decir, a su fin y *posthistoria*, no se hizo evidente hasta que el concepto propio de “*lo moderno*” adquirió un significado estilístico y temporal: “El perfil del estilo moderno se reveló cuando el arte contemporáneo mostró un perfil absolutamente diferente.” (Danto, 2006, p. 33)

Lo contemporáneo, entonces, debió comenzar de manera casi imperceptible, sin slogan ni anuncios estruendosos, sin que nadie fuese claramente consciente de lo que estaba ocurriendo, tal como afirma Danto. Este es un rasgo característico de aquellos sucesos que marcan un quiebre y una diferenciación respecto de los acontecimientos precedentes. El carácter histórico, así, sólo adquiere contorno y nitidez una vez que cierto período histórico-temporal logra desprenderse del resto y verse como distinto.

Según el autor, esa marca de distinción, o mejor, de diferenciación, estaría indicando en la historia del arte tres etapas generales dominadas cada una por un paradigma teórico de especificación: el *Renacimiento* definido por Vassari, con el paradigma de la *representación* en su centro, la *Modernidad* caracterizada por Greenberg como despojada de representación y librada a las *condiciones de la representación* como eje de su temática, y el quiebre que significa el arte practicado en la *contemporaneidad* donde se anula la posibilidad de existencia de un relato legitimador de la práctica artística –momento *post-histórico*–.

Vassari había identificado la práctica del arte con la representación del mundo. La tarea del arte consistía en retratar el mundo con el más alto grado de perfección posible y, de este modo, el arte fue la búsqueda del progreso en las técnicas de imitación que harían de su ejercicio poco más que un reflejo de la apariencia del mundo.

Con la modernidad, por el contrario, tal desarrollo en la representación se ve interrumpido por un cambio de conciencia en el arte. Lo que se busca ahora es que las condiciones de la representación se vuelvan centrales. Es decir, ya no interesa representar el mundo tal y como se presenta al ojo del espectador, sino hacer visible la forma en que el arte mismo se manifiesta. El arte se vuelve su propio tema y la ideología que lo sustenta adquiere la relevancia principal.

Según Greenberg, es *Manet* el primer pintor modernista en sentido propio. A partir de allí (impresionismo), quedaba cada vez más claro que la intención del arte era la de resaltar

las condiciones materiales mediante las que se manifiesta. La pintura impresionista es pincelada, trazos, y manchas con la intención de mostrarse de ese modo, y no una pretensión de acabada correspondencia con la realidad extra-artística. Así, la pintura, y en rigor todas las artes, fomentaron la búsqueda de su pureza:

“Las direcciones internas del modernismo, como Greenberg las vio, fueron desde el principio al fin fundacionalistas. Cada una de las artes, la pintura de la misma manera que otras, debía determinar lo que le era peculiar –lo que pertenece sólo a ella–. [...] Por lo tanto, la práctica de un arte era al mismo tiempo una autocrítica de ese mismo arte, y eso significa la eliminación por parte de cada una de las artes de <todos y cada uno de los efectos concebidos como préstamo de o por medio de otras artes. De esta manera cada arte podría ser considerado “puro”, y encontrar en esa pureza la garantía de sus cualidades y su independencia. “Pureza” significa autodefinición>.” (Danto, 2006, p. 91)

Para E. Gombrich, sin embargo, el impresionismo no se diferencia esencialmente del arte practicado en el Renacimiento.<sup>30</sup> Ambos buscaron lograr una imagen del mundo lo más fiel posible a la experiencia sensible del espectador. La diferencia, por lo tanto, se vería reflejada antes por un cambio en el modo de lograr dicha representación, que en la intención perseguida. La finalidad y objetivos perseguidos por el impresionismo no fueron, en verdad, diferentes a los anhelos del Renacimiento. La búsqueda de una representación que capte –con la mayor fidelidad posible– el modo en que el estímulo sensible se imprime en el espectador, o el modo en que realmente éste ve las cosas, es compartida en ambos casos. Pero lo cierto es que a finales del siglo XIX la situación general del arte comienza a experimentar un cambio profundo en la *intención* de los artistas.

Las figuras de *Cézanne*, *Van Gogh* y *Gauguin* van a resultar centrales en este cambio de dirección desarrollado bajo la denominación de “arte moderno”. Lo que comienza a hacerse manifiesto de la mano de estos artistas es cierta insatisfacción en el tratamiento que el arte ha venido desarrollando, cierta incapacidad para dar respuesta a algunos problemas propios de la técnica de la pintura y demás infortunios que devinieron en el estancamiento del arte. *Cézanne* buscará afanosamente una armonía entre el modo de ver la realidad (impresionista) y un respeto por la definición y claridad en el contorno de los objetos, sus volúmenes y formas. *Van Gogh*, por su lado, sacrificará buena parte de aquella “adecuación a la realidad” tradicional, a fin de poder transmitir con su pintura las afecciones que tal realidad imprimía sobre él. Para *Gauguin*, era necesario un retorno a las formas más primitivas de representación como medio de captar y plasmar el verdadero estado del mundo, simple y delicadamente. Ahora bien, de estos tres intentos por dar al arte una nueva orientación se derivarán tres formas de arte moderno, respectivamente: el *cubismo*, el *expresionismo* y varias formas de *primitivismo*. Esto, sumado a los cambios que se estaban operando en arquitectura con la introducción de nuevos estilos (*art nouveau*) de marcada influencia oriental y con fuerte tendencia decorativa, arroja una idea de la imagen de la modernidad en materia artística.

---

<sup>30</sup> Para un desarrollo completo de lo expuesto por Gombrich, véase: (Gombrich, 2007, cap. 26).

Este arte, desarrollado a lo largo del siglo XX, es decididamente experimental. Esto explica, en parte, aquella proliferación de estilos y prácticas que vemos en la primera mitad del siglo. La búsqueda, ahora, gira en torno a la satisfacción de un único deseo que ya no proviene del anhelo de representación prístina de la naturaleza, la expresión de afecciones o el modo de percibir el mundo. Tal deseo se encuentra ejemplificado por un inacabable impulso de *creación*.

El verdadero quiebre en las artes aparece con la entrada al siglo XX. Es éste el escenario en donde la creación artística desafiará, de la mano de los distintos movimientos de vanguardia históricos, los parámetros tradicionales del hacer y el producir. Este desarrollo en la experimentación dará, según Danto, el paso preciso para el surgimiento del arte *pop* a mediados de siglo y con éste la culminación de un período progresivo en el desenvolvimiento del arte hacia la captación de su verdadera naturaleza.

Anteriormente se dijo que lo contemporáneo en el arte se hizo evidente cuando pudo contrastarse con aquella etapa del desarrollo artístico alcanzado en la modernidad de la historia. Se da, entonces, un doble juego en las diferenciaciones. Por un lado, este arte se desprende del otro, característico de la modernidad, en tanto que adquiere un aspecto verdaderamente novedoso con respecto a aquél. Pero, por otro lado, no obedece –dicho distanciamiento– a la intención de mostrarse como distinto. El arte contemporáneo simplemente sucede, acaece en el seno de una sociedad atestada de transformaciones y cambios de distintas naturalezas. Es menos un período que la finalización de un relato legitimador del arte mismo. Es, antes que un estilo definido, un modo de hacer uso de estilos diferentes y traerlos a la actualidad como propios. Se caracteriza por una desmesurada producción y una completa libertad de creación. Es el momento en que todo se encuentra permitido para la creación artística.

### 3.3 Arte, Filosofía, y la Culminación del Programa Modernista

El recorrido histórico del arte, según Danto, arriba a lo que denomina un período sostenido más allá de dicha trama o *posthistoria*. Esto es, al período *posthistórico* del arte. Siguiendo un lineamiento claramente hegeliano, el postulado teórico de Danto asume que la puja por la búsqueda de la identidad en el arte ha dado un vuelco significativo entrado el siglo XX. Los anteriores paradigmas históricos de legitimación por apelación al carácter representacional (paradigma *mimético*, Vasari), o por manifestación de las propiedades físico-materiales de las distintas artes (paradigma *modernista*, Greenberg) arriban a una intensificación de tales potencias hacia la primera mitad del siglo pasado.

A comienzos del mismo se gestaba lo que el propio Danto denomina la “era de los manifiestos”. La situación del arte de aquél entonces era la de una sucesión vertiginosa de estilos de vanguardia, cada uno con sus propios fundamentos teórico-explicativos. Cada corriente o estilo nuevo se posicionaba como el único capaz de darle al arte su verdadero significado y para ello asumía en su propia fundamentación la forma de un *manifiesto*

legitimador. A través de este tipo de aval, cada estilo asumía como propia la tarea de resignificar el arte de modo tal de dar con su verdadera naturaleza:

“El manifiesto define cierto tipo de movimiento, cierto estilo, al cual en cierto modo proclama como el único tipo de arte que importa. [...] Cada uno de los movimientos se orientó por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente x y todo lo que no sea x no es –o no esencialmente– arte.”  
(Danto, 2006, p. 50)

Esta sucesión frenética de estilos y programas artísticos vanguardistas, alcanza una instancia tal en su desarrollo que hace colapsar sus propias categorías hasta promover la clausura histórica de su devenir. Tal instancia se manifiesta como la imposibilidad histórica (contextual) de pensar el fenómeno del arte desde las categorías tradicionales. Lo que se da, de este modo, es un quiebre en el desarrollo de la historia de la filosofía del arte alentado desde la instancia práctica de la producción de obras, tornando necesario un replanteo general de sus postulados clásicos. Dicho momento se da al interior del conocido movimiento neoyorkino del *pop art*, según Danto.

De este modo, la supuesta “era de los manifiestos” consolida el estadio final del programa modernista. Es decir, el último momento de la historia del arte antes de su clausura definitiva en la *posthistoria*; su fase final antes del “*fin del arte*”. El arte *pop*, por su parte, implicaría a la vez el cierre de la historia y la entrada en la *posthistoria* del arte. Sin embargo, Danto recupera de aquél estadio final del modernismo una disposición central para su planteo del fin de la historia del arte. Esta es, la de la introducción de la filosofía en el centro de la cuestión artística. Así, coincidente con el desarrollo de las vanguardias históricas, cada movimiento buscó la identidad artística en principios y categorías propias que asumía como verdaderos y universales, llegando a formular, en muchos casos, una estructura filosófica en forma de *manifiesto* como fundamento teórico de sus prácticas<sup>31</sup>: “Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica.” (Danto, 2006, p. 52)

De este modo, la introducción de la filosofía al interior del espacio artístico es lo que promueve, según Danto, el fin de la era de los manifiestos, y consecuentemente con ella, del arte en general. De acuerdo a su lectura, su aproximación teórica descansa sobre una filosofía del arte puesto que se fundamenta en un modo de teorizar según el cual la pregunta filosóficamente adecuada acerca del arte es aquella que inquiere por su naturaleza.

Así como en Hegel la historia del desarrollo artístico alcanza un final con la superación de su potencia representacional, Danto entiende que el arte culmina con el arribo a una instancia de conocimiento filosófico de sí. El fin del arte en Hegel responde a intereses propios de su sistema teórico en tanto instancia de desarrollo de la autoconciencia del *Espíritu*. En

---

<sup>31</sup> Piénsese en la proliferación de movimientos e intentos de justificación teórica de aquél entonces, de los que algunos de sus ejemplos más representativos se encuentran reflejados en los manifiestos *Futurista*, de Marinetti (1909), el *Dadaísta*, de Tristan Tzara (1918) y el *Surrealista*, de André Breton (1924).



Danto, por su parte, este final estaría marcando la clausura de un relato o un tipo de relato legitimador del arte por una suerte de colapso de sus categorías. Aquél, acertado o no, asume su propia defensa al interior del esquema hegeliano; éste último, dispara una serie de críticas de las que no logra desprenderse, aún en la actualidad.

De acuerdo al programa de Danto el arte expresa en su recorrido el trazado de su derrotero hasta dar con su propia naturaleza en un hiato históricamente determinado. La filosofía del arte pudo alzarse con la clave y el modo correcto de preguntar acerca de él (arte), sólo cuando el contexto histórico lo hizo posible. Vale decir, sólo cuando estuvieron dadas las condiciones históricas requeridas para que el pensamiento filosófico acerca del arte se alce con la pregunta por la naturaleza de éste.

Dicha formulación de la pregunta por la naturaleza del arte estuvo vinculada de modo directo con el cese del programa modernista bajo la disposición a dar con el manifiesto que mejor defina el arte en términos estilísticos particulares. Sin embargo, este impulso presente en cada manifiesto artístico de encontrar la verdadera esencia del arte a través de la formulación y reivindicación de lo que cada uno creía relevante fue oportunamente refutado con la aparición y el sostén de nuevos postulados teórico-prácticos. Es decir, filosóficamente indefendible.

Así, con el advenimiento de la filosofía en el arte y la certeza de que no existen estilos mejores que otros, o más ajustados a la naturaleza artística, se cierra un ciclo en la historia de la era de los manifiestos, y con ésta del programa modernista. Tal es el verdadero descubrimiento filosófico, según Danto, para el cual no hay un modo correcto y único de hacer arte, así como no existe un tipo particular de arte superior al resto.

La formulación filosófica de la pregunta por la naturaleza del arte, por su parte, reviste el siguiente modo específico: *¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es, cuando su aspecto estético no presenta diferencias perceptivas relevantes?* Este es el modo de preguntar que pudo ser pronunciado una vez que la historia del arte habilitó su posibilidad. Es decir, cuando de la mano del artista *pop* Andy Warhol fueron exhibidas obras semejantes a empaques comerciales de jabón *Brillo* en la galería Stable de Manhattan hacia 1964.

Así, rota la diferencia que históricamente posibilitaba la identificación de las obras de arte por mera inspección sensorial, el escollo filosófico fundamental será determinar, de aquí en más, por qué son (también éstas) obras de arte: “Estos descubrimientos filosóficos aparecieron en un determinado momento de la historia del arte y me hicieron ver que la filosofía del arte era rehén de la historia del arte en el sentido en que la verdadera formulación de la pregunta filosófica, relativa a la naturaleza del arte, no podría haber sido hecha hasta que fuera históricamente posible hacerla –hasta que fue históricamente posible que hubiera obras de arte como la *Brillo Box*–.” (Danto, 2006, p. 58)

Esta suerte de liberación del mandato teórico impuesto por los manifiestos a partir del quiebre que supuso en la historia del arte el movimiento *pop* deja abierta la posibilidad de las múltiples direcciones a seguir por parte de artistas y agentes del mundo del arte. Según Danto, es éste uno de los rasgos más representativos del momento *posthistórico* en que se vive el arte de la actualidad: el de verse liberado de toda restricción por habitar un dominio *pluralista* que

desconoce imperativos estilísticos y normas de producción. De algún modo, esto implica que la corrección o incorrección en las artes se vea desafectada del mandato de determinado manifiesto o estilo particular:

“Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos.” (Danto, 2006, p. 59)

### 3.4 Arte Pop, Posthistoria, y “Fin del Arte”

Más allá de las muchas causas que puedan alegarse como argumentos a la transformación sufrida en el arte actual, interpretar su etapa *posthistórica* implica entender la década de los 60/70, momento de quiebre fundamental en la escena artística. Lo propio de esta década es una pluralidad de direcciones y sentidos que no permite exclusiones. Su desencadenante, el movimiento artístico conocido como *pop art*.

El término *pop* fue inventado por Lawrence Alloway<sup>32</sup> para dar cuenta de una situación bastante particular en torno al arte de ese tiempo. Sintetizando en extremo, lo que estaba sucediendo era el tratamiento y la utilización –por parte de artistas y agentes involucrados en la producción y el consumo del arte– de los desarrollos propios de la cultura popular masiva. El arte prestaba toda su dedicación al desarrollo de formas que incluían principalmente elementos propios de esta cultura. El escenario artístico de entonces evidenciaba toda una proliferación de estilos y variantes de la más creativa imaginación, siempre fiel a los dictámenes del consumo masivo.

De esta manera, se puede afirmar que el *pop art* fue “transfigurador” y su logro, propiamente norteamericano. La consigna que se desprende de él tiene que ver con tomar elementos propios de la cultura popular y “transfigurarlos” en arte –movimiento propio de una sociedad de consumo como la neoyorkina de aquél entonces–. En tal contexto, el concepto de *transfiguración* asume la primigenia connotación de tinte claramente religioso por cuanto celebra y promueve una adoración de lo ordinario. Otorgar a estos elementos un status de privilegio frente a los más comunes objetos supone, entonces, un elogio de lo cotidiano a la vez que importa cambios profundos en lo político, social y cultural. Exige una alteración de la atención hacia las cosas de uso cotidiano por las que no se había visto interesado el arte en sus anteriores estadios de su desarrollo histórico.

Consecuentemente, lo que establece una obra como *Brillo Box* es, simultáneamente, la posibilidad de una absoluta apertura y libertad creativa en torno al arte, así como la forma que la pregunta por su naturaleza debe asumir. Esta absoluta posibilidad de la realidad transfigurada que se desarrolla a partir de obras tales como ésta marca una ruptura con toda

---

<sup>32</sup> Lawrence Alloway (1926-1990), fue curador y crítico de arte inglés. Fue predecesor inmediato de Danto como crítico de arte en *The Nation*.

anterior forma de teorización en torno al arte. Dicha ruptura puede ser signada a partir de los siguientes postulados que se desprenden del planteo dantiano:

- No hay una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con las “meras cosas”.
- No es posible enseñar el significado del arte a través de ejemplos.
- Dado que cualquier cosa puede ser una obra de arte es preciso dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento reflexivo, es decir, hacia la *filosofía* en la búsqueda de su definición.

Tal situación estaría señalando la disposición que asume el relato dantiano comprometido con la afirmación bajo la cual la filosofía del arte deviene “rehén” de la historia del arte. A la luz de dicha afirmación resulta comprensible su vinculación con la tesis sobre el *fin del arte*, en tanto ascenso a la conciencia –por parte del arte– de su verdadera naturaleza.

En este punto, conviene hacer expresa la formulación de su posición historicista bajo la enunciación de su tesis:

*Tesis historicista.* Para todo  $x$ , si  $x$  es una obra de arte, existen en todo momento fuertes restricciones históricas que la inhiben o la posibilitan. Por lo tanto, hay una historia (del arte) que determina, en un tiempo más o menos preciso, la esencia de lo artístico por referencia a su propio desarrollo y evolución.

Historicismo y esencialismo, de esta manera, se hallan fuertemente vinculados, según Danto; puesto que, aparentemente, el segundo depende directamente del primero para su concreción. Lo que estaría marcando el ingreso en la *posthistoria* del arte sería precisamente la posibilidad de capturar su esencia filosóficamente y su consiguiente apertura y libertad frente a dicha meta.

Ahora bien, la afirmación acerca del fin del arte lo es acerca del arte en cuanto tal, donde el concepto mismo de *arte* estaría marcando un período determinado, una etapa en el desarrollo histórico general con marcadas fronteras temporales. Según el relato dantiano, el arte –por su propia vía– ha llegado a su término. Al tomar elementos de la realidad y transfigurarlos en arte, se ha apropiado de ámbitos extraños a él; y el hecho de que esta apropiación se manifieste, también, al nivel del análisis teórico-reflexivo, hace pensar que el arte se despliega ahora en otra dimensión, que en cierta forma lo excede: la dimensión filosófica.

Consiguientemente, la declaración en torno al fin del arte implica que cierto tipo de crítica ya no es lícita; y que, así como la modernidad supone ser la era de los manifiestos, la finalización del arte sugiere multiplicidad de estilos y combinaciones posibles (justamente en contra de lo que todo manifiesto postula), bajo la forma de un *pluralismo posthistórico*. Lo propio de este momento *posthistórico* es el ser inmune a los manifiestos. Como tal, no existe marco teórico capaz de legitimar lo que acontece en el arte actual, que desde su propio seno se divorciara de toda práctica anterior. Es así que el pretendido *fin* del arte parecería señalar cierta imposibilidad de continuar con un desarrollo –teórico– progresivo y lineal en torno a él,

que sólo deja tras de sí una ausencia de *poética* continente de sus prácticas en tanto fundamento de legitimación.

En este sentido, entonces, la afirmación acerca del acabamiento del arte supone la inexistencia de estructura histórico-objetiva alguna capaz de definir e imprimir restricciones estilísticas al desarrollo creativo. Dicho de otro modo, la única estructura aparente parece ser la que habilita toda posibilidad en torno al arte bajo la proclama pluralista de “todo es posible” (*anything goes*).

A partir de esta serie de alteraciones en la práctica y la teoría en torno a los formatos históricos clásicos, el autor sostiene que se ha llegado al término de un período, en tanto que desde su propia esfera, el arte se ha vuelto objeto para sí mismo. Sostener esto es afirmar que el fundamento de estas ideas se deposita sobre la base de una noción aún más fundamental. Esta es, la idea de que el *fin del arte* estaba marcando el ascenso a un nuevo nivel de conciencia (para la comunidad del arte y sus implicados). Tal nivel supone el arribo a un estado de *autoconciencia* para el arte como clausura y cierre de un período histórico definido por el recorrido trazado hasta dar con la verdadera naturaleza de todo hecho artístico.

El fin del arte, así, no es el cese en la producción de obras, del consumo de sí, de la multiplicidad de movimientos y de artistas, de salones y galerías, de roles y de subsistemas propios de las artes y de cada una de ellas en particular. Supone, pues, el agotamiento de los relatos anteriores que intentaron explicar el fenómeno, uno por ajuste de la práctica al imperativo de verosimilitud (*mímesis*) con la realidad extra-artística, el otro por concordancia de sus experimentos con el mandato de determinado manifiesto que ordenaba cómo debía hacerse el arte (*ideología*):

“Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado al final.” (Danto, 2006, p. 150)

La relación, entonces, entre arte *posthistórico* y filosofía se halla vinculada a un devenir de necesidades compartidas, aunque posteriormente desvinculadas. Si ya no es posible enseñar el significado del arte a través de ejemplos, ya que no existe un modo especial de mirar las obras de arte en contraste con las meras cosas a partir del tipo de obras introducido por el arte *pop*, entonces la dirección asumida por la búsqueda de fundamentos teóricos debe apelar a la filosofía en tanto que respuesta a la pregunta por la naturaleza de éste. Sin embargo, una vez que el arte, por desarrollo propio de su impulso histórico arriba a la instancia de *autoconocimiento* y con ésta, de absoluta libertad, la filosofía que legitimara su práctica se torna innecesaria:

“Mi pensamiento al respecto era que la respuesta a la pregunta no podía venir desde el arte, el cual había agotado sus poderes filosóficos en elevarla, y que la tarea de la filosofía ahora era clara. Hasta que la forma de la pregunta vino desde el interior mismo del arte, la filosofía fue incapaz de formularla, y una vez

que la misma fue elevada, el arte fue incapaz de contestarla. Este punto fue alcanzado cuando arte y realidad devinieron indiscernibles.” (Danto, 1992, p. 8)

El *fin del arte*, a la luz de este nuevo matiz, supone la ausencia de direcciones internas que imponen restricciones acerca de cómo deba llevarse a cabo dicha práctica para ser tenida como tal. Es la salida de la era de los manifiestos y con éstos de tales restricciones o imposiciones. La tarea de la filosofía será, entonces, contestar la pregunta formulada por el arte y esto marcará el fin de un desarrollo histórico signado por relatos de legitimación dada la ausencia de límites y prohibiciones creativas:

“Lo que marca el fin del arte no es que el arte se vuelva filosofía, sino que a partir de aquí, arte y filosofía van por direcciones distintas. El arte se ve liberado, desde este punto, de la necesidad de tener que entenderse a sí mismo filosóficamente, y cuando tal momento ha sido alcanzado, la agenda del modernismo –bajo la cual el arte buscó lograr su propia filosofía– ha terminado. La tarea de la definición pertenece a la filosofía y el arte se ve de este modo liberado de perseguir cualquier fin y por cualquier medio que resulte importante a los artistas. De aquí en adelante, no habrá una dirección histórica interna para el arte, y esto es precisamente lo que la condición de pluralismo implica.” (Danto, 1998, p. 134)

El hiato introducido por el *pop art* en el desarrollo histórico del arte le permitiría, de este modo, desligarse de la filosofía y de la necesidad de búsqueda de su propia naturaleza y definición. Esto marcaría la clausura de un período particular y el ingreso a la instancia *posthistórica* de pluralismo y libertad; donde dicha libertad es manifiesta desde el interior del arte en tanto signo de agotamiento. Es decir, de no imposición y falta de constreñimiento o mandato interno acerca de qué objetivos específicos alcanzar.

En este sentido, no habría *progreso* en el arte; dado que el programa desarrollista impulsado en sus instancias anteriores ha alcanzado su estadio final una vez que se han rotos las ligazones históricas que determinaron las direcciones establecidas a seguir. Tal acontecer no inhibe el cambio y la experimentación en las artes, pero no supone un progreso, ya que todo progreso ha sido hecho con el arribo del arte a su *auto-comprensión*. De este modo, seguirá habiendo producción de obras y modificación cuantitativa en el arte actual, pero ya no bajo el auspicio o al interior de ningún programa lineal de desarrollo progresivo.

Dado lo anterior, la forma asumida por el planteo de Danto, según el cual el arte acabaría clausurando el período de los relatos legitimadores bajo la apariencia de una *Bildungsroman* (novela de formación), termina ahora revistiendo la figura de una *Freiheitsroman* (novela de libertad), para la cual ya no existen restricciones ni imposiciones por parte de la filosofía. La historia del arte –su encarnación bajo los distintos estilos y figuras que poblaron su desarrollo– ha de entenderse, de acuerdo con esto, como la serie de alteraciones y renunciadas llevadas a cabo con el fin de arribar a su verdadera naturaleza y autoconciencia a mediados del siglo XX. Cada fase anterior o estadio precedente en el recorrido lineal de su historia se halla vinculado, pues, con la conquista de lo que se creyó su esencia y su verdad,

hasta agotarse con la transfiguración asumida desde el *pop art* colaborando con el logro del conocimiento de sí.

El fin del arte es, así, el cierre de este recorrido histórico por alzarse con la toma de conciencia de su propia naturaleza, y con ella, obtener su propia libertad de creación y manifestación por desvinculación respecto a fines de naturaleza interna:

“Vivimos un momento en el que es claro que el arte puede ser cualquier cosa, y donde no existen marcas de diferencia perceptual entre las obras de arte y el más común de los objetos. Esto es lo que el ejemplo de la *Brillo Box* pretende mostrar. La clase de las obras de arte es simplemente ilimitada, así como los medios pueden verse vinculados entre sí, y el arte no forzado por nada salvo las leyes de la naturaleza por un lado, y las leyes morales por el otro. Cuando digo que esta condición es el fin del arte, me refiero esencialmente a que es el fin de la posibilidad de que el arte asuma una dirección interna particular. Es el fin de la posibilidad de un desarrollo progresivo.” (Danto, 1998, pp. 139-140)

En resumen, de acuerdo al planteo teórico ofrecido por Danto existe una esencia *transhistórica* del arte que sólo puede ser revelada históricamente en un momento particular. Al dar con la formulación correcta de la pregunta por la naturaleza de sí, el arte *pop* desactiva el programa modernista a la vez que supone el arribo a una instancia de cierre para la historia del arte. Supone el último estadio del tránsito hacia su definición. De este modo, la historia del arte es la historia del recorrido trazado por éste hasta lograr la correcta formulación de la pregunta por su esencia; la cual, a su vez, sólo podrá responderse filosóficamente.

### 3.5 Tensiones, Objeciones, y Lecturas Críticas

La formulación de la tesis dantiana sobre el *fin del arte* ha alimentado acalorados debates y aún hoy sigue promoviendo diversas críticas. Dado el carácter articulado que presenta su teoría, en los distintos matices y problemáticas que aborda, es probable que la refutación de alguno de sus conceptos desvirtúe algunos otros. Sin embargo, escapa a los intereses de este trabajo efectuar un relevamiento preciso acerca del alcance de sus tesis en general. Por el contrario, lo que en este segmento se abordará será el impacto que su sentencia sobre el *fin del arte* ha desarrollado al interior del universo académico más cercano. En primer lugar, resulta necesaria la identificación de las objeciones lanzadas en su contra, ya sea bajo la modalidad de críticas específicas o bajo la conformación de núcleos argumentativos de carácter más general. La que aquí se ofrece recupera parte de las objeciones más destacadas y busca integrar en bloques argumentativos la especificidad de ciertas críticas particulares. De este modo, se recupera la individualidad de la crítica bajo la subsunción a un esquema categorial más abarcador con el afán de facilitar su aprehensión. Una vez consumado esto se despliega, a continuación, lo objetado por cada autor frente al esquema filosófico dantiano.

Teniendo en cuenta lo anterior se distinguen las siguientes líneas argumentativas agrupadas según criterios temáticos en dos núcleos o bloques críticos:

(a) Cuestionamiento acerca de la pretensión finalista de *autoconciencia* como el único y más elevado objetivo a ser alcanzado por el desarrollo histórico del arte y clausura de narrativas legitimadoras futuras (N. Carroll – D. Carrier).

(b) Cuestionamiento acerca de la presunta incompatibilidad entre *esencialismo* e *historicismo* (M. Kelly – S. Bacharach – N. Carroll).

En primer lugar, entonces, la tesis dantiana del *fin del arte* supone la clausura del desarrollo artístico en tanto imposibilidad de progreso por cumplimiento interno de su estructura teórica. No obstante, su formulación da lugar a la pregunta: ¿por qué la culminación de su historia en tanto búsqueda de su verdadera naturaleza debe ser el único propósito a alcanzar? Tal cuestionamiento ha sido considerado, entre otros, por Noël Carroll. (Carroll, 1998, pp. 17-29)

Según Carroll, el *fin del arte* no sería sino el fin de su historia, siempre que la misma sea entendida en términos de una *narrativa*. Ésta, a diferencia de lo que sucede en una *crónica*, asume el desarrollo de una historia determinada, principalmente, por el arribo a un final anunciado o esperado.<sup>33</sup> De este modo, la de Danto se ubicaría entre los desarrollos teóricos que despliegan determinada narratividad, estructurada a modo de una *Bildungsroman*. La crítica de Carroll se halla comprometida con el cuestionamiento de: (i) el presupuesto de que todo progreso en el arte a partir de la formulación de la correcta pregunta por su naturaleza debe hacerse desde una *competencia verbal* que la pintura (*artes visuales*) no posee; y (ii) el compromiso con un historicismo cuyo objetivo fundamental –en su devenir de naturaleza narrativa– es el de la *autodefinición*.

Según esto, el planteo de Danto supone cierta imposibilidad de (ii) por insuficiencia del propio medio en (i). En otras palabras, dado que la respuesta a la pregunta por la esencia del arte debe hacerse explícita desde la filosofía –puesto que el arte no dispone de los medios adecuados (competencias verbales) para hacerlo–, el arte cede tal labor a ésta promoviendo a la vez una clausura de su recorrido histórico. Carroll piensa fundamentalmente en las producciones vanguardistas del siglo XX y sus diversos intentos por poner a prueba la definición del arte desde la presión a sus límites, la imposición de nuevas direcciones, y la promoción de la búsqueda de nuevas teorizaciones. La crítica sostendrá –contra Danto– la evidencia histórica de contraejemplos a esto. El ejemplo paradigmático sigue siendo Duchamp: *Fountain* (1917). Además de poner en cuestión las teorías estéticas vigentes, el creador del *ready made* puso en escena la relevancia que el contexto (institucional e histórico) supone para la configuración de toda obra de arte. En su rol de provocadora, *Fountain* supuso, después de todo, algún progreso en el desarrollo del programa por la autodefinición del arte y, al hacerlo, lo hizo apelando a medios manifiestamente no verbales (Carroll, 1998, p. 24). Esto, de ser así, debería poner en cuestión lo sostenido en (i).

---

<sup>33</sup> Entre los rasgos principales de toda crónica se encuentra el de testimoniar cada uno de los sucesos acontecidos durante un período temporal determinado.

Por su parte, la existencia de instancias previas en la historia del arte poseedoras de objetivos concretos en términos de *progreso-hacia* cuestionan la conveniencia de sostener (ii). Según Carroll, un claro ejemplo de esto se muestra en el sostenimiento del criterio de verosimilitud (*mimesis*) a lo largo del período propuesto por Danto en torno a la figura de Vassari.<sup>34</sup> La clave aquí parece residir en la efectiva existencia previa de objetivos progresivos guías del desarrollo del arte distintos del de la autodefinición. Lo que, a su vez, cuestiona la pertinencia de tomar a este último como el único objetivo a ser alcanzado, o el más relevante. Esto es: ¿por qué (ii)?

Paralelamente, Carroll denuncia cierta evidencia de circularidad al interior del esquema argumentativo dantiano (Carroll, 1990). Por un lado, la *filosofía del arte* de Danto sugiere, o parece sugerir, el desarrollo de su *filosofía de la historia del arte* según la cual éste ha alcanzado una instancia de cierre y clausura al elevar el tipo de cuestionamiento correcto por su esencia, aunque sin poder ofrecer respuesta alguna. Por el otro, su filosofía de la historia del arte, que promulga el fin del recorrido trazado por el mismo hasta alcanzar la pregunta por su esencia, parecería implicar una defensa de su filosofía del arte como aquella encargada de brindar la respuesta a tal cuestionamiento (Carroll, 1990, p. 113). No habría, pues, motivos claros para suponer que el mundo del arte ya no pueda dar lugar al surgimiento de nuevos desarrollos progresivos en la historia del arte y, consiguientemente, configurar *nuevas* teorizaciones en torno a ellos. La dificultad en la predicción de futuras teorizaciones del arte acerca de sí mismo, así como de desarrollos progresivos que alimenten una línea de trabajo concreta –tal como ocurriera en estadios previos de su desarrollo (v. gr.: *verosimilitud*)–, no alcanza para sostener el «fin del arte» ni su consecuente defensa del esencialismo posthistórico (Carroll, 1990, p. 124).

Para David Carrier, por su parte, el cuestionamiento tiene que ver con el paso de un tipo de análisis ahistórico desarrollado en la *Transfiguración* a un acercamiento hegeliano en *Después del fin del arte*. Según Carrier, el primero de ellos se aboca a las problemáticas de los cuestionamientos estéticos tradicionales, mientras que el segundo se detiene en las disquisiciones propias de la crítica de arte y su relevancia para la filosofía del arte (Carrier, 1998). La tensión que advierte Carrier supone, entonces, dos momentos en el desarrollo teórico de Danto. Por un lado, la *Transfiguración* asume un intento de definición del arte al capturar aquellas condiciones necesarias y suficientes que configuran toda obra de arte y la posibilitan. Esto es, asume un manifiesto *esencialismo* en torno al hecho artístico. Por otro lado, el tratamiento promovido por el autor con posterioridad evidencia un compromiso marcadamente *historicista*. Cuando a partir del ejemplo paradigmático de las *Brillo Box* fortalece y define su tesis acerca del *fin del arte*, no parece estar teniendo en cuenta la pretendida existencia de tales condiciones –o al menos no de modo relevante–. Es decir, lo que ahora parece importarles a Danto es la clausura que una obra como *Brillo Box* pudo promover al interior del recorrido histórico del arte, sin hacer alusión alguna al pretendido esencialismo defendido en la *Transfiguración*.

---

<sup>34</sup> Cfr.: (Danto, 2006, pp. 70-79).



Por último, y más allá de la aparente tensión entre momentos de configuración del pensamiento dantiano de lo artístico, Carrier denuncia cierta impertinencia –al igual que Carroll– en el sostenimiento de la tesis misma del *fin del arte*. Dado el supuesto hallazgo de la esencia del arte con el agotamiento del programa modernista, ¿por qué suponer que la meta última del arte deba verse cifrada en el logro de su autodefinición? El hecho de que las *Brillo Box* hayan obturado toda posibilidad de progreso del modernismo en las artes, no implica la imposibilidad del arte de asumir nuevos desafíos, desarrollos y metas a ser alcanzadas en el futuro:

“Los intentos de representar el mundo o de expresar los sentimientos de los artistas fueron sustituidos por la búsqueda modernista de la autodefinición. Quizá en el futuro el arte identifique otros objetivos similares, bajo formas que hoy no podemos predecir.” (Carrier, 1998, p. 14)

Por otra parte, el malestar que promueve el sostenimiento de una posición como la de Danto al asumir lo que puede denominarse *esencialismo historicista* es puesta de relieve de manera concreta por Michael Kelly (Kelly, 1998). La cuestión aquí parece girar en torno a la aceptabilidad de dicha asociación entre *esencialismo* e *historicismo*. En lo que está pensando Kelly es en la incompatibilidad que ambos conceptos denotan. Dicho de otro modo: ¿cómo es posible que el arte se asuma esencialmente histórico cuando toda esencia supone *trans-historicidad*?

El núcleo de la crítica de Kelly parece residir en lo siguiente: puesto que la identidad del arte ha sido revelada y definida históricamente por la filosofía, no es el arte quien alcanza su verdadera naturaleza o definición. Quien lo hace es la *filosofía*. El nuevo nivel de conciencia alcanzado por la filosofía en torno al arte es un logro enteramente filosófico, no artístico. Kelly trata de repensar el conflicto entre *esencialismo* e *historicismo* ya que encuentra –como Carroll– que la filosofía del arte dantiana con su definición esencialista se halla indemnizada contra la historia ante posibles contraejemplos. Su tesis sobre el *fin del arte*, entonces, parece arrojar dos resultados posibles: o bien hay historia del arte, pero no esencia; o bien hay esencia del arte, pero no historia (Kelly, 1998, p. 41).

Existe el riesgo de cierta unilateralidad si la tarea de la definición del arte ya no le corresponde más que a la filosofía. Pero, asumiendo que tal cosa resulta provechosa, el arte se verá liberado tanto de su historia como de su esencialismo puesto que deviene *posthistórico* al tiempo que su definición esencial corresponde de aquí en más a la filosofía. Según Kelly, la articulación dantiana entre *esencialismo* e *historicismo* no hace más que relegar la historia del arte a su extensión, y tal cosa sólo puede redundar en un marcado antiesencialismo dada la forma que asume su relato. El *pluralismo* al que arriba el arte una vez que la filosofía captura su esencia acaba siendo históricamente específico y, por lo tanto, su intento por definir el arte incurre en el mismo error que Danto advierte en los diferentes intentos modernistas: hace colapsar la esencia del arte con un período histórico particular –priorizando el *esencialismo* por sobre el *historicismo*–. De acuerdo a la narrativa dantiana, el arte moderno deviene a la vez esencialista e histórico puesto que su historia es la persecución de la definición de su esencia.

Ahora bien, dado que el arte ya no persigue su autodefinición –la empresa es del todo filosófica–, su naturaleza asume características antiesencialistas, posthistóricas, posmodernas y post-filosóficas, habilitando, sí, una filosofía del arte esencialista.

Recordemos que para Carroll la cuestión también parece debatirse entre una aparente incompatibilidad entre *esencialismo* e *historicismo*. Dado que con el arribo del arte a la correcta formulación del cuestionamiento por su verdadera naturaleza debe éste dar paso a la filosofía en su intento de respuesta, la definición alcanzada será filosófica y resistirá cualquier contraejemplo surgido de la práctica artística. Es decir, la filosofía del arte con su definición acerca de la esencia de lo artístico quedaría inmune frente a la posibilidad de que surjan contraejemplos provenientes de la práctica de producción de obras. Esto, para Carroll, deviene inaceptable. Al declarar la anulación histórica del arte «después del fin del arte», Danto favorece su *esencialismo*, imposibilitando la refutación de su definición por parte de posibles resultados provenientes de la práctica artística actual o futura.

Por su parte, en línea argumentativa similar a la de Carroll, Sondra Bacharach también ataca el pretendido esencialismo dantiano (Bacharach, 2002). En primer lugar, la autora señala que –siguiendo el relato dantiano– la historia del arte puede ser dividida en dos grandes períodos, cada uno gobernado por un tipo particular de narrativa. Dicha narrativa describe los objetivos perseguidos por el arte al interior de cada período, al tiempo que especifica el desarrollo interno progresivo del mismo. Cada narrativa, de este modo, determina el fin hacia el cual un determinado período de la historia del arte progresa. En segundo lugar, dado que cada narrativa gobierna, de algún modo, el desarrollo progresivo del arte de cada período según los fines a alcanzar, cada período posee, así, su propia crítica de arte distintiva. El hecho de poseer una narrativa, entonces, ofrece el medio para comprender cada período artístico particular por sostener y abrigar una concepción de lo que dicho arte y su esencia suponen. Es decir, por alumbrar alguna concepción del arte bajo sus características esenciales. Asimismo, cada vez que la narrativa particular de un período postula, entre otras cosas, ciertos objetivos a alcanzar por su propio desarrollo artístico, ésta ofrece, al mismo tiempo, un parámetro para evaluar los desarrollos de períodos previos. De esta manera, la narrativa modernista según la cual el arte debe promover la pregunta por su naturaleza bajo la forma filosóficamente correcta evalúa como erróneos los intentos ofrecidos desde la narrativa previa del mimetismo vassariano. Y del mismo modo, según esto, cada vez que nos hallemos frente a nuevas narrativas veremos como incorrectos los desarrollos narrativos anteriores.

No obstante, para Bacharach, el relato dantiano postula narrativas diferentes para cada uno de los períodos artísticos en cuestión, al tiempo que aspira a promover una filosofía de la historia del arte según la cual no habría más narrativa posible del arte, porque no habría más desarrollo histórico posible para él. El problema aquí parece girar en torno a la identificación que postula Danto entre la narrativa específica del modernismo y la narrativa que gobierna la totalidad de la historia del arte. Ahora bien, mientras que afirmar el fin del *modernismo* es sostener la clausura de determinada narrativa en torno al arte, postular el fin de su historia supone inhabilitar toda posibilidad de relatos narrativos futuros, así como de períodos artísticos

históricos por venir (Bacharach, 2002, p. 63). De modo tal que, si cada narrativa establece los criterios y fines del arte al interior de determinado período de su historia, no habría motivos tanto como para creer que futuras narrativas deban asumir los mismos desafíos que caracterizaron al modernismo, ni para suponer su futura inexistencia (Bacharach, 2002, p. 65).

La anterior sucesión de argumentos son muestra de algunos de los muchos episodios de crítica inspirados por la tesis dantiana sobre el *fin del arte*. Para finalizar el presente capítulo convendría recuperar el contenido condensado en estas críticas que de algún modo problematiza con algunos de los postulados centrales del planteo de Danto.<sup>35</sup> De los muchos apoyos u observaciones que puedan hacerse a las críticas anteriormente mencionadas sobre la tesis dantiana del *fin del arte* parece razonable destacar las siguientes:

Dada la interrelación existente entre *esencialismo* e *historicismo* dantianos es posible advertir cierta consecuencia lógica desfavorable para el segundo en caso de verse refutado el primero. Es decir, si su propuesta de definición del arte –significado encarnado (*embodied meaning*)– es incorrecta, su tesis sobre el *fin del arte* deviene inconsistente. Puesto que esta tesis asume ser una consecuencia del arribo del arte a su verdadera definición y autoconciencia, el desarrollo artístico se vería desahogado de clausura si dicha definición no triunfa sobre la pregunta por su naturaleza. El debate filosófico en torno a la definición del arte no ha sido agotado aún. Distintos desarrollos posteriores al planteo dantiano muestran la conveniencia de no comprometerse con un enfoque exclusivo, y algunos hasta nos previenen contra éste en particular.<sup>36</sup> De este modo, si existen elementos para pensar que Danto no ha definido el ser del arte, existen motivos para creer que su tesis sobre el *fin del arte* es incorrecta.

Por otra parte, asumiendo que el arte no se corresponde con el tipo de cosas que puedan verse correctamente caracterizadas a partir de una definición esencialista ¿por qué Danto insiste en ello? Dicho de otro modo: ¿por qué el problema de los indiscernibles promueve el desarrollo de su programa esencialista, como de hecho lo hace? La definición dantiana del arte representaría, según esto, el resultado de una confusión. La creencia que

---

<sup>35</sup> Una interesante respuesta a algunos de los argumentos citados con anterioridad contra la tesis de Danto puede hallarse en la defensa promovida por Veronica Tozzi a partir del tratamiento dantiano de las *oraciones narrativas*. Para un acercamiento acabado sobre lo allí expuesto, véase: (Tozzi, 2007, pp. 109-126). Argumentando, por un lado, sobre el carácter histórico-historicista que asume la tesis dantiana sobre el *fin del arte*, cuya forma concuerda con la de las *oraciones narrativas* –aquellas cuyo significado refiere a un evento anterior al de su enunciación–, Tozzi advierte la impredecibilidad de un nuevo gran relato legitimador del arte a partir de la mencionada tesis, por cuanto la misma sólo supone la falta de significatividad de todo gran relato por venir, así como la imposibilidad de pensar cómo será el arte del futuro. El resultado parece ser el de cierta inmunidad asumida por la tesis, ya que la misma se halla ajustada a su contexto histórico y no experimenta ningún desplazamiento en su emisión. Por su parte, la consideración de la dimensión histórica de la esencia del arte asume el estatuto de una tesis filosófica no refutable (al menos empíricamente), ya que extrae y cifra bajo su formulación las dos condiciones intemporales que caracterizan toda obra de arte (*aboutness* y *embodiment*). Según la autora, al no describir ningún evento futuro, la afirmación en torno al ingreso a la *posthistoria* del arte sólo advierte acerca del riesgo de confundir cualquier extensión de la definición con la definición.

<sup>36</sup> Cfr.: (Vilar, 2005).

guía su programa, conforme el cual el fin del arte es consecuencia de su arribo a la definición *esencialista* de sí no parece ser el único modo de resolver el problema de los indiscernibles. La diferencia última entre dos objetos no tiene por qué descansar en una diferencia de esencias; y el arte, probablemente, no sea el tipo de cosa que pueda definirse de tal modo. Asimismo, parece razonable desconfiar –junto con Carroll– del carácter *absoluto* que la autoconciencia del arte como objetivo supremo asume en el planteo dantiano. Vale decir, puesto que el desarrollo histórico del arte ha dado muestras de progresos en distintas direcciones, ¿por qué creer que el autoconocimiento deba ser la meta a alcanzar luego de la cual no habría, pues, progreso posible? Quizá ese haya sido el objetivo del *modernismo*. Haberlo alcanzado, por su parte, no supone un final para el desarrollo artístico en su totalidad.

## *Capítulo 4*

# Esencialismo

El arte, que supo desarrollar distintos matices a lo largo del recorrido histórico de su evolución, acabó promoviendo una finalización de su impulso por imposibilidad de progreso, según el relato dantiano. Tal instancia supone la clausura definitiva de todo relato legitimador del arte por agotamiento interno de su empuje progresivo. De este modo, la conquista de nuevos objetivos ya no parece lícita al interior del planteo dantiano para el cual el arribo del arte a su instancia de auto-comprensión ha promovido el cierre de su tiempo histórico.

Este agotamiento de la historia del arte, con su arribo a la correcta formulación de la pregunta por su naturaleza –la cual, a su vez, marca el *fin del arte*– supone asimismo la apertura de un tiempo nuevo para su acontecer que Danto denomina *posthistoria*. Por su parte, la forma de la pregunta que asume la búsqueda del fundamento de artisticidad presente en toda obra de arte es elevada como parte de su historia, aunque no contestada desde ella. Es decir, el arte, en su desarrollo progresivo dio lugar a la formulación del cuestionamiento. Sin embargo, una vez que éste fue elevado, el arte ya no pudo dar la respuesta a tal interrogante, debiendo dejar lugar a la filosofía para su concreción.

Es por ello que el programa dantiano, cuya realización supone el final de la historia del arte y su entrada en la *posthistoria* asume, asimismo, la defensa de una definición ahistórica del mismo, bajo una caracterización de sesgo *esencialista*. De este modo, Danto asume la existencia de una definición del fenómeno que escapa a las restricciones que los posibles contraejemplos provenientes de la historia pudieran ofrecer. Si su planteo acierta en la consideración de tal núcleo esencialista en torno al arte, deberá poder ofrecer una definición que no se vea constreñida por la evolución de los modos de producción de obra artística en ningún período de su desarrollo temporal, ni por la naturaleza de sus resultados.

Asumiendo que tal definición es alcanzada por su filosofía, el esencialismo dantiano deberá entonces corresponder el desarrollo de un programa que iniciaba en 1964 la caracterización del arte con el armado de la estructura básica del *artworld*. Este, por su parte, proponía la conveniencia de pensar el fenómeno del arte desde un trasfondo de teoría y conocimiento histórico requeridos en tanto garantes para la identificación de toda obra de arte.

Paralelamente, ambas condiciones requeridas para dicha identificación debían verse acompañadas de un uso particular del “es”, propio de la identificación en las artes. Esto es, el *es* de la *identificación artística*. A la luz de tales desarrollos, comprender una obra de arte supone el sostenimiento de una mirada integral que vincula interpretativamente dicha obra a una tradición particular del arte compuesta por una pluralidad integrada de *estilos* artísticos (*matriz de estilo*) y un cúmulo de predicaciones sostenido en torno de sí (*predicados artísticos*).

De este modo, el desarrollo del arte, con sus alteraciones y modificaciones a lo largo de su recorrido histórico que acaba con la toma de conciencia de su verdadera naturaleza, promueve, en tanto resultado, la filosofía del arte. Ésta será ahora la encargada de responder a la pregunta que busca dar con el fundamento propio de lo artístico o *principio de artisticidad*.

El resultado de su programa, como sostiene el propio Danto, se compromete entonces con un tipo de *esencialismo historicista*. Tal es la forma que asume la defensa de un tipo de

definición del hecho artístico que busca dar cuenta de la multiplicidad y pluralidad de obra artística existente en la historia desde la óptica de un enfoque unívoco, aplicable a todas ellas.

El presente capítulo buscará reconstruir el planteo dantiano a fin de dar una configuración del mismo según la cual se asume el *esencialismo* filosófico para el arte como definición intemporal de su naturaleza. Esto es, el compromiso con la existencia de propiedades transhistóricas para toda obra de arte. Antes de abordar de lleno esta temática, resta la siguiente aclaración acerca de las fuentes:

El desarrollo teórico dado por Danto sobre la cuestión de lo artístico se extiende a lo largo de algunos libros y artículos sobre el tema. Si bien puntualiza ciertas temáticas en algunos casos puntuales, la estructura general de su planteo se halla dispersa en la variedad de dichas fuentes. No obstante, suele considerarse a su obra *La Transfiguración del Lugar Común* como el núcleo filosófico que condensa sus principales ideas respecto de la cuestión de lo artístico. Al abordar su planteo esencialista, el presente capítulo hará especial hincapié en la mencionada fuente.

Por su parte, dado el escaso desarrollo hecho por los posibles comentaristas acerca del tema, su adecuada caracterización, y consecuentemente, la falta de comprobación del grado de acierto del mismo; tanto la reconstrucción de su posición en términos esencialistas como su cuestionamiento, poseerán un importante ingrediente personal que ocupará el presente capítulo.

#### 4.1 *Esencialismo / Esencialismo dantiano*

Diversas afirmaciones, posiciones y defensas de variado tenor han sido sostenidas en torno al esencialismo. La siguiente caracterización asume un carácter general, en ningún sentido exhaustivo. Su objetivo, entonces, articula con la necesidad de circunscribir el planteo de Danto a partir de estas características generales.

Conviene comenzar la caracterización del esencialismo de Danto partiendo primero de algunas nociones básicas acerca del concepto en general, para luego pasar a configurar el tipo de esencialismo que defiende o parece defender este autor en torno al hecho artístico. Las particularidades y matices del segundo cobrarán mayor relieve en contraste con algunas notas propias del primero.

En primer lugar debe destacarse una diferencia de sentido en torno al concepto. Diferente grado de compromiso en torno a él dará lugar a la formulación de dos tipos de esencialismo: en *sentido fuerte* y en *sentido débil*.

La distinción entre propiedades *esenciales* y propiedades *accidentales* de las cosas ha sido discutida durante mucho tiempo en la tradición filosófica, desde Platón a la actualidad. La misma supone, a grandes rasgos, que determinadas propiedades (a) y (b) de un objeto (o) le son esenciales si éste debe poseer aquellas para ser lo que es. Vale decir, la misma formulación supone un compromiso de *necesidad* en torno de (a) y (b). Dicho de otro modo,

para sostener y afirmar el compromiso esencialista de *a* y *b* sobre *o*, las mismas propiedades (*a* y *b*) no pueden faltar en *o*. Caso contrario, *o* no sería lo que es.

Por su parte, la presencia de una propiedad (*c*) en un objeto (*o*<sub>1</sub>) es *accidental* al mismo si éste último no ve afectada su naturaleza con la posesión o la carencia de aquella. La formulación, aquí, supone un compromiso de *posibilidad* en torno de (*c*). De otra forma, si fuese el caso en que (*c*) no se halla presente en (*o*<sub>1</sub>), éste no dejaría de ser lo que es a causa de tal carencia.

Ambos casos asumen algún grado de compromiso con la presencia o no de propiedades en los objetos en cuestión. Mientras que el primero supone un deber necesario, el segundo caso se compromete meramente con una posibilidad. Así, afirmar de algo su necesidad es afirmar que no es posible su negación. De modo similar, sostener la posibilidad de algo es no asumir compromiso alguno con su carencia (negación).

A su vez, el compromiso esencialista de necesidad habilita una disposición de suficiencia respecto de las propiedades. Vale decir, la combinación necesaria de (*a*) y (*b*) respecto de *o* da lugar a la suficiencia de ambas en torno de la naturaleza de *o*:

-para que algo sea *o* debe poseer tanto (*a*) como (*b*). (*necesidad*)

y

-algo es *o* si al menos posee tanto (*a*) como (*b*). (*suficiencia*)

De este modo, algo puede o no tener más propiedades que (*a*) y (*b*), pero basta que ambas estén presentes en un caso particular –objeto o cosa– para que algo sea *o*. Del mismo modo, basta la ausencia de alguna de tales propiedades para que algo deje de ser *o*.

Por su parte, la definición esencialista suele asumir un compromiso de realidad respecto de las propiedades presentes en las cosas. Así, algo es *o* si posee al menos (*a*) y (*b*), necesariamente y “por sí” mismo. Este es uno de los sentidos que la expresión aristotélica “lo que es ser esto” asume.<sup>37</sup> Algo es *o*, en este sentido, si lo es en virtud de sí mismo, o si las propiedades que manifiesta y que reúne le pertenecen en virtud de su propia naturaleza.

A partir de esta última consideración se suele distinguir entre distintos tipos de modalidades en cuanto a la esencia. Si la esencia es inherente a la cosa (objeto), dando lugar a verdades necesarias respecto de sus propiedades, se dice que su modalidad es *de re*. Esto es, las propiedades (posibles o necesarias) pertenecen a las cosas por sí mismas, independientemente de la consideración del hombre. Si, por el contrario, dicha esencia cubre los requisitos de necesidad y suficiencia, pero no apunta a la cosa misma como portadora de dichas propiedades sino al modo de considerarla –lenguaje–, se sostiene una modalidad *de dicto*.

Consiguientemente, ambas diferencias dan lugar a la formulación de dos tipos de esencialismos distintos, según el compromiso respecto de las modalidades y las esenciales que sostienen. Por un lado, el esencialismo en *sentido fuerte* será aquél que guarde compromiso con las modalidades *de re*. Es decir, aquél cuyas esencias respeten tanto el compromiso de necesidad (y suficiencia) como la pertenencia a la cosa misma –realidad, “por

---

<sup>37</sup> Cfr.: (Aristóteles, 2000, V, cap. 18).



sí”-. Por el otro, el esencialismo en *sentido débil* se comprometerá con modalidades *de dicto*: la posesión de propiedades necesarias y suficientes se sostiene con independencia de la cosa misma. Dicho de otro modo, a pesar de que tales esencias no se aplican directamente sobre las cosas, existen contextos de necesidad y suficiencia para sus casos de aplicación.

Esta serie de características generales recientemente apuntadas no agota todo el tratamiento que sobre el esencialismo ha arrojado el pensamiento filosófico. No es ese su objetivo. Su relevancia adquirirá relieve conforme se vaya organizando la caracterización del planteo dantiano en términos de alguna clase de esencialismo respecto de la definición de lo artístico.

Según Danto, el arte posee una esencia transhistórica que sólo se revela en determinado momento de su desarrollo temporal. Así, sosteniendo por un lado un compromiso esencialista respecto de la naturaleza del arte y, por el otro, la necesidad de un ajuste permanente de las posibilidades teóricas al contexto histórico, conjuga esencialismo e historicismo en lo que promete ser a la vez un dictamen acerca del destino del arte *posthistórico* y una definición de lo artístico, según los parámetros requeridos de necesidad y suficiencia:

“Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. No veo cómo uno puede hacer filosofía del arte -o del *período* filosófico- sin esta dimensión de esencialismo. Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte -las condiciones necesarias y suficientes- fue alcanzada con dificultad por la conciencia.” (Danto, 2006, p. 117)

De este modo, la clausura de todo relato de legitimación en torno al arte por ingreso en lo que denomina su *posthistoria* arroja, según el esquema dantiano, la forma correcta del preguntar acerca de la naturaleza del arte. Al hacerlo, el arte que ha hecho posible tal cuestionamiento, carece de competencia para responder. Es así que delega tal tarea a la filosofía como forma de arribar a la definición de su propia naturaleza.

La definición de lo artístico, entonces, será de naturaleza filosófica. Al asumir que la tarea de definir el arte es competencia de la filosofía Danto busca dar con una esencia de lo artístico cuya intensión no se vea afectada ante posibles contraejemplos que amenacen su extensión. De este modo, la historia del arte, en cuyo desenvolvimiento el arte asume diversas formas, no alterará su definición. El arte puede hacer cualquier cosa en la práctica y dicha mutabilidad no afectará su definición esencialista. Su concepto de arte esencialista es, pues, intemporal.

Para que tal cosa pueda darse –la posibilidad de una definición del arte que no se vea alterada por lo que suceda en la práctica– Danto debe poder dar con las propiedades que garanticen dicha perdurabilidad en los términos de la definición. Si logra dar muestra de las

propiedades necesarias, que sean conjuntamente suficientes para dar lugar a la configuración de toda obra de arte, entonces habrá conseguido definir el arte desde la inalterabilidad de su esencia, conforme una identidad artística universal.

De lo anterior puede afirmarse el compromiso de Danto con algún tipo de esencialismo bajo la formulación de su tesis:

*Tesis esencialista.* Para todo  $x$ , si  $x$  es una obra de arte, existen siempre y en todo momento condiciones necesarias y suficientes que hacen de ella una obra de arte.

Lo que el esquema dantiano muestra ahora es un doble compromiso asumido en la articulación de su tesis *historicista* y su tesis *esencialista*. Tal es así ya que, por un lado, existen fuertes restricciones históricas que determinan el ingreso o rechazo de  $x$  en tanto obra de arte al *artworld* y por el otro, hay una esencia única y siempre la misma que confiere a  $x$  su estatuto de artisticidad.

Ahora bien, dada la extrema heterogeneidad que supone la extensión del concepto *obra de arte*, sería inoportuno procurar su definición a partir de lo que las obras, en su totalidad, tienen en común. Es decir, a partir de un conjunto de atributos comunes a todas ellas. Cuando, a mediados del siglo pasado, el arte *pop* introdujo obras en términos de indiscernibles que desafiaban los límites entre arte y realidad –como es el caso de *Brillo Box*–, dejó de ser posible encontrar su definición desde la mera inducción a partir de los casos. Esto obliga, por una parte, a tomar distancia del soporte físico-material que instancia una obra particular en la búsqueda de sus propiedades esenciales; y por la otra, a sostener la tesis según la cual a partir de la clausura histórica del arte por arriba a su definición, lo que resta es un sostenido *pluralismo* de la forma.

Recuperando el esquema general apuntado al comienzo de este apartado, y según lo dicho, cabe conjeturar que el esencialismo dantiano no poseerá ningún compromiso de necesidad bajo la modalidad *de re*, respecto de la cosa (obra de arte). Si su esencia ha de verse desvinculada, necesariamente, del soporte material que sustenta buena parte de la producción artística, el planteo general parecería tratarse de un tipo de esencialismo *débil* con algún grado de vinculación respecto de la modalidad *de dicto*. Este es (también) el sentido en que anteriormente se vinculara la posición de Danto frente a la definición de lo artístico según una lectura *externalista*:

“Mi reivindicación a lo largo del libro es que una obra de arte no se puede aplastar contra su base e identificarse simplemente con ella, ya que entonces sería lo que el mero objeto es en sí: un cuadrado de lienzo rojo, un conjunto de hojas sucias de papel de arroz, o lo que sea. Cualquier cosa en que consista el objeto real es lo que nos proponemos sustraer de la obra de arte, para ver qué queda, en el supuesto de que allí pueda residir la esencia del arte.” (Danto, 2004, p. 154)

Por su parte, como se verá en el subsiguiente desarrollo de este capítulo, las dos condiciones que Danto asume necesarias para la configuración de toda obra de arte y

candidatos a esencia del mismo, no parecen ser conjuntamente suficientes. La formulación de las mismas en tanto núcleo esencial de toda obra cifra su aplicación bajo las condiciones que toda obra de arte debe poseer para ser tal a partir de: a) el *contenido* y b) su *sentido encarnado*. Esto es, toda obra posee un *contenido* –un significado, un “ser-acerca-de”–, y un *sentido encarnado*, o forma de vehicular su sentido bajo la apariencia estética que manifiesta. Ambos candidatos resultan ser todo lo que Danto está dispuesto a defender como propios de toda obra de arte. Sin embargo, la posibilidad de que los mismos (candidatos) encarnen diferentes contenidos específicos y detenten distintos modos de manifestarse en obras de arte particulares a lo largo de la historia, denuncia cierta debilidad de las esencias, reforzando, quizá, su tipología en tanto esencialismo (*débil*).

Por último, la vinculación que el propio Danto sostiene entre las modalidades del tratamiento para todo lo artístico en términos de *esencialismo* e *historicismo*, da lugar a una fuerte tensión entre los conceptos. Pero, asumiendo que dicha articulación acierta en mostrar el modo en que el arte sucede y colabora con la caracterización de su naturaleza de modo efectivo, restaría aún establecer qué vínculo guarda respecto del concepto de *artworld*, qué relevancia sostiene, después de todo, la *interpretación* en tanto constitutiva de la obra de arte, y qué clave parece estar escondiendo su concepto de *interpretación profunda* respecto del modo de ser del arte.

#### 4.2 Los Indiscernibles, Otra Vez: la Paradoja de Eurípides

La recurrencia dantiana en torno de los experimentos pensados en términos de indiscernibles tiene fundamento en una convicción. Danto considera que la tensión manifiesta frente a casos de aparente indiscernibilidad entre dos homólogos habilita el pensamiento filosófico en torno de ello, por antonomasia. Es decir, sólo a través de experiencias tales –a partir de la perplejidad que tales casos inspiran– se puede pensar filosóficamente la naturaleza de las diferencias en apariencia “indistinguibles”.

A lo largo de sus obras, son muchos los ejercicios acerca de casos de aparente indiscernibilidad entre homólogos. En torno a la cuestión de lo artístico no en menor medida que acerca de la filosofía de la acción, o que el tratamiento sobre cuestiones morales. La clave parece seguir siendo el extrañamiento frente a casos de indistinción aparente que reclaman especificidad y reconocimiento:

“Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte.” (Danto, 2006, p. 36)

En lo que respecta a su obra filosófica más trascendente –*La Trasfiguración del Lugar Común*– el ejemplo dado por Danto asume diversas formas. De tal diversidad, según la cual *Brillo Box* es el caso más relevante, resulta conveniente puntualizar el ejemplo mencionado por Danto bajo la denominación de la “*paradoja de Eurípides*”. El ejemplo, de algún modo, ilustra la

forma subyacente a todos los experimentos con indiscernibles y sirve de modelo para pensar cualquier caso particular.

El caso concreto se halla circunscripto al surgimiento de un carácter cada vez más racional de la tragedia clásica en torno a la creciente banalización de los *dramatis personae* que Danto, siguiendo a Nietzsche, ubica en torno a la época de Eurípides. En ella, la antigua tradición del coro cuya principal función cognitiva resultaba de mediar entre la audiencia y el héroe –haciendo inteligible a aquella, lo que éste pensaba o sentía–, arrojaba la información necesaria para entender mejor lo que pasaba.

Dicha función informativa, aunque crucial, resultaba difícil de retratar. Por ello, en lugar del coro y en pos de una naturalización de la representación teatral surge el papel del *confidente*. Tal personaje –a menudo cercano al héroe bajo la apariencia de un amigo de confianza o sirviente personal– obligaba a que héroes y heroínas fuesen adquiriendo asimismo un aspecto cada vez más normal. De modo que, los antiguos personajes centrales (héroes), cuyas apariencias y acciones superaban con mucho la normalidad y cotidianeidad de las cosas, eran reconocidos bajo el mismo aspecto con el que cualquier espectador identifica para sí, el curso de los sucesos que forman su vida habitual.<sup>38</sup>

La dramaturgia de Eurípides conquista, de este modo, una apariencia artística fácilmente comprensible en términos cotidianos. Sin embargo, conforme su drama se asemeja todo lo posible a la realidad extra-artística, surge la pregunta por su utilidad y conveniencia. Es decir, ¿cuál es el sentido de un arte tan parecido a la vida que acaba confundándose con ella? Y no sólo esto, ¿cómo identificar dicho arte como tal si su apariencia es indistinguible de la vida? Éste último interrogante es en verdad el elemento crucial para Danto.

La dinámica de la indiscernibilidad habilita el desarrollo paradójico de los casos como éste. Puesto que si un arte de este tipo –*mimético*–, que abraza un parecido idéntico con la vida tal que acaba confundándose con ella debe tener algún sentido, tal sentido no puede ser el mismo que ya posee la vida. Si esto no es así, entonces se sigue que en rigor dicho arte fracasa al tener éxito. Es decir, al triunfar con su programa mimético, haciendo colapsar los límites del parecido mediante la identidad, rompe toda posibilidad de diferenciación y reconocimiento.

La “paradoja de Eurípides” pone en evidencia, de este modo, la convicción dantiana a favor de la necesaria discontinuidad del arte con la vida como criterio para el reconocimiento y la identificación de algo en tanto obra de arte. Si los rasgos intrínsecos de un objeto no alcanzan a definirlo en tanto obra de arte (*externalismo*), entonces la tensión manifiesta en torno a su identidad recupera la formulación de la pregunta acerca de la naturaleza de lo artístico bajo una nueva enunciación que podría cuestionar: *¿qué diferencia una obra de arte de un homólogo indiscernible de ella no-obra-de-arte?*

---

<sup>38</sup> Danto asocia esto con la acusación nietzscheana en torno al drama griego según lo que éste consideraba un “*socratismo estético*”. Es decir, el triunfo de la racionalidad sobre las pasiones y exaltaciones del espíritu. Según Nietzsche, para quien el arte debía representar siempre un desafío a la razón y a los sentidos preestablecidos, esto suponía la “muerte” de la tragedia.

Evidentemente, tal como se halla sugerido en la pregunta misma, aquello que la respuesta arrojará la definición de *obra de arte* buscada. Esto es, si se acepta el hecho de que dos objetos idénticos pertenecen a categorías distintas –obra de arte/no-obra-de-arte–, entonces lo que efectivamente los diferencia, a favor del reconocimiento de uno de ellos en tanto objeto del arte, debe dar la esencia del mismo.

Sin embargo, frente a casos de aparente indiscernibilidad, incluso entre dos obras de arte pertenecientes a autores distintos, parte de la respuesta parecería apuntar hacia elementos contextuales que hacen a las obras en cuestión.<sup>39</sup> Tales podrían ser los casos de la procedencia autoral de ambas, su ubicación histórica –momento particular de surgimiento–, las intenciones puntuales de sus creadores y el *estilo*, en definitiva, que alberga a cada una de ellas. No obstante, la captación de tales diferencias, invisibles al ojo, supone la activa participación de una acción interpretativa. Pero esto devuelve el énfasis de la identificación y su posterior reconocimiento legitimador sobre la estructura del *artworld* –*atmósfera teórica, conocimiento histórico, matriz de estilo*– y no sobre la existencia de propiedades necesarias y suficientes de las obras en cuestión.

Las obras están constituidas en parte por su ubicación histórica al interior del *artworld* no en menor medida que por su procedencia respecto de un autor. Tales coordenadas afectan su esencia de naturaleza aparentemente contextual. Parecería, entonces, que la cuestión relativa a la naturaleza del arte que se debate, según Danto, entre historicismo y esencialismo aún sigue favoreciendo al primero:

“He criticado el aislamiento de las obras de arte respecto a sus matrices causales e históricas, de las que derivan su identidad y estructura. Por eso la «obra de arte en sí misma» presupone tantas conexiones causales con su entorno artístico que una teoría ahistórica del arte carece de cualquier justificación filosófica.” (Danto, 2004, p. 252)

Si la diferencia, pues, no se encuentra en la superficie de las cosas, en algún otro lugar ha de estar. En su intento por descartar todo lo contingente que pueda contener la definición de *obra de arte* Danto agotará la búsqueda y presionará contra los límites de su *Transfiguración del Lugar Común* a fin de dar con los candidatos a esencia de lo artístico. Con tales objetivos propone analizar las relaciones existentes entre *estética* y *obras de arte*.

---

<sup>39</sup> El ejemplo ofrecido por Danto alude al conocido texto de J. L. Borges según el cual dos autores (Miguel de Cervantes y Pierre Menard) dan lugar, independientemente uno del otro, a la configuración de dos obras exactamente iguales. Ambas suponen ser *Don Quijote*, de hecho sus características superficiales confunden una con la otra, punto a punto. Sin embargo, las diferencias estilísticas subyacentes a ambas apuntan a disparidades contextuales de autor, de período histórico, de intención, etc., haciendo de cada una de ellas la obra singular que supuestamente es. La diferencia entre ambas, lejos de sostenerse a partir de sus propiedades perceptivas, viene dada por una acción que *interpreta* ambas obras asignándole a cada una un contexto particular de sentido. El guiño hacia Borges alude a su texto: “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (Borges, 2006, pp. 45-63). La cita, pues, de Danto se halla en: (Danto, 2004, cap. 2).

### 4.3 Respuesta Estética

El juego de ejemplos con indiscernibles lleva a Danto a postular que las cualidades estéticas de los sustratos en cuestión –mero objeto (no-obra-de-arte) / obra de arte– son irrelevantes para la definición de lo artístico, reforzando así la lectura *externalista* que parece derivarse de su pretendido esencialismo. Su argumento parte de la convicción de que ningún conocimiento acerca de un objeto puede alterar o modificar su apariencia. Lo que resta, entonces, es ver si las respuestas estéticas son las mismas frente a meros objetos que frente a obras de arte (incluso indiscernibles de éstos).

El planteo de Danto asume que las obras de arte poseen cualidades distintas a las de los meros objetos indiscernibles de ellas, sólo que para responder estéticamente a alguna de ellas es necesario conocer primero que se trata efectivamente de un objeto de tal característica y no de uno vulgar. El fundamento de esta afirmación se sostiene sobre la base de la incapacidad de percibir sensorialmente algunas cualidades de las obras de arte.

Danto reconoce que puede darse alguna variación en la experiencia sensorial de un objeto cuando dicho objeto es sometido a una determinada descripción. El hecho de recibir información nueva acerca del objeto previamente percibido puede hacer que se preste atención a detalles o cualidades que fueron “pasados por alto” en dicha experiencia previa. No obstante, tales cualidades o detalles no serán ellos mismos *nuevos*. Ellos ya estaban ahí para ser percibidos, sólo que no lo fueron. De ningún modo el objeto recibió esas cualidades al ser descrito, ni modificó por ello su naturaleza.

El argumento de Danto apunta, así, a sostener una relación directa entre las respuestas estéticas y las cualidades de cuyas naturalezas aquellas son respuesta. De este modo, ante distintas cualidades a las que atender, distintas respuestas se suscitarán; puesto que las cualidades que un objeto tiene en tanto obra de arte sí difieren de las de cualquier objeto común no-obra-de-arte (incluso tratándose de un homólogo indiscernible).<sup>40</sup>

El caso es que ningún conocimiento acerca del objeto puede cambiar su apariencia y, sin embargo, la obra de arte posee cualidades distintas a las de todo mero objeto por mucho que éste se le parezca. Ante un caso de aparente indiscernibilidad entre dos objetos, el reconocimiento de uno de ellos en tanto obra de arte no posibilita la percepción de sus cualidades *qua* obra de arte. El mismo objeto permanecerá inmutable al cabo de las diversas interpretaciones que sufra, ninguno de sus espacios se verá modificado, y su apariencia permanecerá imperturbable; ya que tales cualidades no “estarán ahí” para ser percibidas.

---

<sup>40</sup> Tal es esto así, que Danto sostiene la existencia de toda una gama de *predicados estéticos* aplicables a las obras de arte pero no a los “meros objetos”. Contra el supuesto, por un lado, de la teoría imitativa del arte según el cual la transparencia del medio torna indistinta la aplicación de dichos predicados para ambos casos y, por el otro, de cierta opacidad que tiende a identificar toda obra con sus materiales constitutivos, Danto arguye que una vez que se aplican los predicados artísticos sobre la pretendida obra, ya no se está haciendo referencia ni al contenido de la misma ni a su soporte físico: “En el momento en que se aplica un predicado artístico (como <tiene profundidad>) hemos dejado atrás el material con que guarda correlación y estamos tratando con la obra de arte, que ya no puede ser identificada con la materia más que con el contenido.” (Danto, 2004, p.230). Véase, también: (Danto, 2004, cap. VI).

No importa lo indistinto que se nos revele un urinario cualquiera de la porcelanería industrial y “*Fountain*” de Duchamp; mientras aquél sigue perteneciendo a la especie de artefactos de uso cotidiano, ésta, se eleva *insolente, profunda, arriesgada, pretenciosa*, etc. Son estas características las aludidas por Danto al suponer que ambos sustratos poseen cualidades distintas, objetos de alguna valoración. Una obra de arte no puede aplastarse contra su fondo material y ser identificada sencillamente con él. Se puede examinar minuciosamente cada parte material constitutiva de la misma, pero la obra de arte seguirá siendo, sin dudas, algo distinto a la suma de esas partes.

En resumen, existen para Danto dos órdenes de respuesta estética: las que se suscitan frente a una obra de arte y aquellas que lo hacen frente a un objeto ordinario. Lo particular del concepto es que cabe interpretar que el tipo de respuesta dada diferirá entre aquellos casos situados bajo el pleno dominio del arte, en el acontecer mismo de la experiencia artística, y aquellos propios del devenir natural de las cosas. Así, si bien se reacciona de manera estética frente a cualquier cosa que impresione los sentidos, parecería que es privativo del arte el que sólo se reaccione estéticamente frente a sus obras en la captura de las cualidades de las que un mero objeto carece.

Lo particular de este acercamiento es que tampoco parece servir para definir el arte. Puesto que, según se sigue de su formulación, se requiere saber previamente que el objeto es una obra de arte para responder estéticamente a sus cualidades –al menos a ciertas cualidades que posee en tanto *obra de arte*–. Es decir, dado que la respuesta estética presupone la distinción, no puede entrar ella misma en la definición del arte sin incurrir en una *petición de principio*.

Si la actitud de alguien puede verse modificada al conocer que aquello frente a lo que se encuentra es una obra de arte, esto es así porque las cualidades a las que debe atender (ahora) son diferentes a las del simple objeto. Este cambio en la conducta es algo completamente social, institucional. Por su parte, el descubrir que el objeto en cuestión es una obra de arte y no un mero objeto –porque posee un conjunto de cualidades diferentes a las que atender–, es algo decididamente ontológico según Danto, de lo cual no puede dar cuenta la mera experiencia sensorial:

“Lo que cuestionamos es que las consideraciones estéticas estén incluidas en la definición de arte. Si no es así, entonces simplemente acompañarían a ciertos objetos vinculados al concepto pero sin formar parte de su lógica, y no serían filosóficamente más importantes que otro sinnúmero de cosas, tales como su valor o su coleccionabilidad, que también forman parte de la práctica del arte, aunque no de su concepto.” (Danto, 2004, p. 141)

Hasta aquí, la búsqueda de Danto no ha arrojado aún la definición requerida. El arte, que por un lado comparte con la realidad extra-artística propiedades afines, por el otro asume características marcadamente propias que aguardan ser puestas de relieve y contrastadas con todo aquello que no es arte. El ejercicio en torno de los indiscernibles dejó en claro que no se puede apelar a las características estéticas como criterio de identificación de lo artístico. La

definición que capte la esencia y cifre en ella el principio de artisticidad requerido fuerza cada vez más la necesidad de su descubrimiento.

#### 4.4 Los Candidatos a Esencia: *Aboutness* y *Embodiment*

La búsqueda de una respuesta satisfactoria ante el cuestionamiento por la naturaleza del arte sugiere a Danto abrigar un tipo de esencialismo de lo artístico bajo condiciones de aparente necesidad y suficiencia. La diferencia entre dos homólogos indiscernibles, cuando uno de ellos es una obra de arte y el otro no, parece residir en la posesión por parte del primero de una propiedad representativa –de la que aparentemente el segundo carece–. Es decir, el candidato a obra de arte posee un *contenido* (tema o significado); resultando esto una primera diferencia respecto de su homólogo: “Mi especulación se basa en que el fenómeno de los homólogos indiscernibles que pertenecen a distintos órdenes ontológicos tan sólo surge cuando por lo menos uno de los elementos a confundir tiene una propiedad representativa, en que al menos uno de los homólogos remite a algo, o tiene un contenido, un tema o un significado.” (Danto, 2004, pp. 202-203)

De este modo, un primer candidato se encuentra dado por la posesión, por parte de toda obra de arte, de un *contenido*. Esto es lo que el propio Danto llama su “ser acerca de” (*aboutness*). A menudo suele ocurrir que la distinción parte precisamente de una diferencia de contenidos. Es decir, dados dos indiscernibles, la pregunta acerca de qué vuelve a uno de ellos la obra de arte que es apunta hacia una diferencia en el contenido que ambos vehiculizan. El ejemplo dado por Danto, en este caso, alude a cierta controversia en torno a la supuesta copia de un diagrama de Erle Loran perteneciente a su libro “*Cézanne’s Composition*” por parte de Roy Lichtenstein en su obra titulada “*Portrait of Madame Cézanne*” de 1963 (Danto, 2004, pp. 207-210).

El diagrama de Loran, compuesto por flechas, líneas de puntos y zonas etiquetadas (típico de cualquier diagrama), apuntaba a resolver algunas cuestiones en torno a las estructuras formales profundas de la obra de *Cézanne*. En ningún sentido sería éste una obra de arte. Lichtenstein, por su parte, había producido una obra de arte consistente en lo que parecía ser un diagrama. Tomando como modelo el diagrama de Loran, había promovido una obra de arte por derecho propio, indiscernible de aquél.

Acusaciones de lado, sorprende reconocer que el diagrama hecho por Loran sea acerca de un cuadro (obra de arte) concreto y remita a las posibles variaciones de proporción, volúmenes y vectores que éste quería explicitar; mientras que la obra de Lichtenstein remite al modo en que *Cézanne* pintara a su mujer.<sup>41</sup> Esto es, remite a la esposa vista por *Cézanne*. La discrepancia en cuanto a los contenidos de cada uno de los elementos del par parece clara. El

---

<sup>41</sup> Aparentemente, según cuenta Danto, Loran habría acusado de plagio a Lichtenstein por la obra en cuestión a pesar de su evidente “falta de mérito”.



de Loran es el diagrama de un cuadro. La de Lichtenstein, una obra que muestra el modo en que cierto pintor percibía el mundo (Danto, 2004, p. 209).

La diferencia entre ambos casos, y entre cualesquiera que revistan tal apariencia, parecería deberse a lo que Danto denomina *historias diferenciadas*. Esto tendría que ver con la disposición a atribuirle a uno de los casos en cuestión, determinados predicados estilísticos (*artísticos*) por conocimiento previo del modo en que llegó a ser lo que es (su historia). De este modo, el nexos que articula determinado objeto con su contexto histórico ayudaría a establecer la presunta diferencia entre contenidos. Sin embargo, una vez más, esto no parece ser el tipo de cosas relacionadas con esencias. Es decir, se acerca más al planteo dantiano del ajuste respecto de un contexto históricamente determinado como lo es el *artworld*, que a la sujeción de propiedades necesarias y suficientes.<sup>42</sup>

Dejando en suspenso –por ahora– este posible cuestionamiento, admítase el progreso en el planteo de Danto según el cual toda obra de arte posee un *contenido* al cual refiere representacionalmente, del que su aparente homólogo se encuentra desafectado. Ahora bien, esto es así dada una supuesta diferencia en la utilización que en ambos casos se hace del *medio* –modo de presentación–; donde el medio resulta ser la forma en la que se da un determinado mensaje, no el mensaje mismo.

Si Danto no equivoca, ésta parecería ser una segunda diferencia entre toda obra de arte y cualquier cosa que revista la categoría “no-obra-de-arte”.<sup>43</sup> Tal supone ser una diferencia que se encuentra “más allá de toda conformidad visual e identificación de contenido”, dando lugar a la presunción dantiana de que toda obra “encarna su sentido” al utilizar el modo de presentación de algo (medio), planteando cómo lo hace: “Cualquier representación que no sea una obra de arte puede corresponderse con alguna que lo sea, residiendo la diferencia en el hecho de que la obra de arte utiliza el modo de presentación del contenido del objeto no artístico para plantear cómo se presenta el mismo.” (Danto, 2004, p. 213)

De acuerdo con esto, el segundo candidato a esencia propuesto por Danto es el *sentido encarnado* (*embodiment*) que porta toda obra de arte. Tal característica supone la utilización de un medio –modo de presentación– que tradicionalmente no es considerado como artístico, cuya apropiación por parte del artista da lugar a la configuración de una obra de arte y no al tipo de cosas al que suele dar lugar dicho medio, encarnando su significado –el cual, a su vez, por tales motivos será distinto de cualquier otra cosa–.

En el ejemplo dantiano, Truman Capote hace uso de un medio, utilizado en lo que se conoce como *periodismo de investigación*, para configurar su conocida obra “*In Cold Blood*”. Allí, a partir de una extensa recopilación de datos forenses, periodísticos y policiales, Capote desarrolla la primera novela no ficticia escrita, sin embargo, de un modo para nada diferente al

---

<sup>42</sup> Una interesante alternativa de análisis en torno a las diferencias entre *diagramas* y *obras de arte* (pinturas) se sigue del planteo goodmaniano sobre los *síntomas de lo estético*. En particular, aquél que se identifica bajo la denominación de *plenitud relativa* y que atañe a cierto comportamiento simbólico instanciado por ambos. Cfr.: Capítulo 2, Sección II, Parte II de esta investigación.

<sup>43</sup> Recuérdese que la forma asumida por el adecuado cuestionamiento en torno al arte apuntaba a identificar qué cosas diferenciaban una obra de arte de un presunto homólogo indiscernible de ella.

de una crónica policial o un informe periodístico. Tal utilización de un medio por parte de una obra promueve la diferencia dantiana entre homólogos aparentemente indiscernibles: “La tesis es que las obras de arte, en drástico contraste con las meras representaciones, utilizan los medios de representación de un modo que no queda bien definido una vez que se ha definido exhaustivamente lo que se representa.” (Danto, 2004, p. 215)

La cuestión parece radicar en el hecho de que toda obra de arte expresa algo sobre su contenido al hacer uso de un medio originariamente no-artístico como vehículo de tal expresión. Esto sería lo que (ahora) constituye para Danto la diferencia respecto de las “meras representaciones”. Las obras de arte, entonces, además de referirse al contenido al que de hecho refieren, estarían refiriendo asimismo al modo en que lo hacen:

“Supongo que además de referirse a lo suyo, remiten a la forma en que se refieren a eso mismo (...) Son complejas, semánticamente hablando, al incorporar en sí mismas un sutil elemento autorreferencial. Por lo tanto, no sería accidental que las obras de arte fueran tales en virtud del hecho de que tratan sobre el arte y, por lo tanto, sobre sí mismas (pues requieren para su existencia, como he argumentado, el concepto del arte).” (Danto, 2004, p. 216)<sup>44</sup>

De esta manera, la expresión se halla ligada al modo de dar a conocer algo “encarnando su sentido”; esto es, haciendo uso del modo de presentación de forma tal de promover o expresar algo a partir de dicho uso. Consecuentemente, el medio (modo de presentación) es utilizado en tanto recurso estilístico. Al hacerlo, la obra de arte espeja, de algún modo, ciertas características circundantes de su entorno más inmediato al promover una “estilística” tal. Esto es lo que quiere decir Danto al sostener que toda obra de arte “expresa la época”. Es decir, que el conjunto de actitudes, creencias y valores compartidos por aquellos que habitan un mismo contexto histórico y social se halla presupuesto, de alguna manera, en el modo de presentación de toda obra de arte (Danto, 2004, pp. 234-237).

La definición esencialista defendida por el programa dantiano involucra, entonces, la participación de los candidatos a esencia referidos recientemente. Toda obra de arte es tal en virtud de la posesión tanto de a) un *contenido*, como de b) un *sentido encarnado*. Dicho de otro modo, y según Danto, una obra de arte es algo que posee un contenido, al que encarna bajo una particular utilización de su modo de presentación [*embodied meaning*].

Este núcleo esencial establece la posibilidad de que tales candidaturas se vean representadas por distintas cosas, en distintos momentos. Sin embargo, el sustrato común subyacente a cada una de las obras de arte supondrá siempre la presencia de a) y b) como fundamento de su artísticidad. La propuesta tiende, entonces, a sostener una definición de lo artístico que puede aplicarse sin restricciones temporales o de lugar.

---

<sup>44</sup> Esto asume una clara consonancia con el planteo argumentativo de Kosuth, el cual, a su vez, se halla ejemplificado en algunas de sus propias obras. En la formulación de Danto esto revela, una vez más, la relevancia que guarda, para todo reconocimiento e identificación de una obra de arte, la familiaridad que se tenga respecto de la institución Arte. Del mismo modo, esto refuerza la centralidad que asume en su planteo el concepto de *artworld*.

Así, la definición dantiana del arte, pues, se compromete tanto con su *extensión*, como con la *intensión* de sí. Esto obliga a reforzar la anterior caracterización de su tesis al sostener que, para todo  $x$ , si  $x$  es una obra de arte, existe siempre y en todo momento una única esencia como fundamento de su naturaleza artística cifrada en *a*) y *b*).

Si a lo anterior se suma el componente participativo que supone toda interpretación en torno a una obra de arte en tanto constitutiva de la misma, parecería cerrarse el círculo abierto en torno a la configuración general del *artworld* como geografía de las artes: “Ser arte es estar internamente conectado con una interpretación, la cual supone identificar un contenido y un modo de presentación.” (Danto, 2001, p. 9)

Por lo tanto, toda obra de arte –para ser tal– se halla envuelta en la necesidad de contar tanto con un entorno de teoría artística históricamente contextualizado (*mundo del arte*), como el ser interpretada bajo una acción que ella misma supone estar históricamente constreñida. Y, sin embargo, esto parece nuevamente estar justificando el *artworld* mismo y no ya *a*) y *b*); o al menos, parece seguir llamando la atención acerca de la relevancia de aquél sobre estos dos.

#### 4.5 Esencialismo y Pluralismo

La ruptura que supone el ingreso en la *posthistoria* del arte adquiere mayor relevancia frente a la esencia asumida por Danto alrededor del *contenido* que toda obra porta y el *sentido encarnado* que ella misma asume y manifiesta. La definición arrojada desde la filosofía del arte busca cubrir la totalidad de los casos que caen bajo su *intensión* y que suponen conformar su *extensión*. Al hacerlo, sin embargo, se divorcia del arte en tanto libera a éste de la carga en la búsqueda por su esencia y definición.

El arte *pop*, específicamente *Brillo Box*, parecía sentenciar la imposibilidad de captar la esencia del arte a través de los sentidos. El resultado, oportunamente formulado por Danto, sería el de que nada en el objeto/cosa hace de él una obra de arte, para escándalo de muchos. Si nada en el objeto/cosa hace de él una obra de arte, entonces el arte había llegado a una instancia en la que la respuesta a la pregunta por la diferencia –cuyo resultado arrojaría su definición–, no puede contestarse desde sí. Al dar lugar a la filosofía como alternativa a tal escollo, el arte arriba al final de su búsqueda y queda liberado en la realización de sus propias inventivas. A su vez, la definición alcanzada debe poder dar cuenta de la diversidad de obras de arte que configuran su *extensión*: “El arte posthistórico está marcado por la separación de los caminos entre la filosofía y el arte, lo que significa que la crítica de arte en el período posthistórico debe ser tan pluralista como el mismo arte posthistórico.” (Danto, 2006, p. 69)

Esencialismo y pluralismo, entonces, comparten un mismo impulso *posthistórico*. Si bien la esencia del arte no pudo hallarse hasta que el arte mismo agotara su desarrollo progresista en la formulación de la correcta pregunta por su naturaleza, una vez que la misma pudo contestarse –desde la filosofía–, la definición pudo ser aplicada a todo tipo de casos. La

etapa actual del arte –su *posthistoria*– abre el espacio de las posibilidades para que cualquier tipo de cosas devengan obras de arte (*anything goes*), siempre que se cumplan los requisitos definicionales anteriormente esbozados.

El arte actual ya no necesita prestar atención a los casos de aparente indiscernibilidad entre sus candidatos a obras de arte. Por mucho que se parezcan entre sí dos objetos, la diferencia ahora estará dada por la referencia a una definición que hace de uno de ellos la obra de arte que supone ser. Por lo tanto, la filosofía del arte dantiana parece haber dado la clave definicional para todo tipo de arte, haciendo posible su aplicación sin restricciones estilísticas dado su carácter intemporal.

De este modo, el esencialismo que habilita el consiguiente pluralismo en el arte marca, desde la filosofía, la absoluta posibilidad de las artes; permitiendo, incluso, la pluralidad de estilos artísticos históricos: “Si ha de haber una definición del arte que sirva tanto al arte contemporáneo como a todo el arte previo, la misma debe ser consistente no sólo con el hecho de que no hay ningún límite sobre lo que puede ser arte sino así también con la posibilidad de que las obras de arte y los meros objetos puedan semejarse unos a otros en cualquier grado.” (Danto, 2001, p. 8). Ahora bien, más allá de la habilitación que imprime el haber dado con la esencia de lo artístico hacia el pluralismo asumido desde el arte, al mismo tiempo esto parecería estar señalando cierta relación de dependencia mutua y de sujeción por parte de las tesis dantianas sobre historicismo y esencialismo.

La habilitación pluralista del arte *poshistórico* (*anything goes*) promueve la siguiente aclaración respecto de sí: el hecho de que a partir de ahora todo (cualquier cosa) pueda ser una obra de arte, no implica que todo, de hecho, lo sea. Vale decir, así como la articulación de ambas tesis da lugar al desarrollo pluralista del arte sin que esto contravenga su definición, del mismo modo cabe recuperar el mandato dantiano acerca de la existencia de fuertes restricciones históricas para la práctica y ejercicio del arte.

Una obra como *Brillo Box* no podría haber aparecido en la escena artística del renacimiento, sencillamente porque no estaban dadas las estructuras generales del *artworld* como para que ello ocurra. Ahora, una vez que la misma vio la luz como obra de arte alrededor de 1964, resulta sumamente sencillo identificar dicha obra como tal. La existencia de la definición posibilita que una obra como ésta comparta el mismo estatuto de artisticidad que, por ejemplo, “*La Piedad*” de Miguel Ángel (1498-99). La apertura en cuanto a las posibilidades, cuya habilitación permite incluso el juego entre indiscernibles, no supone, sin embargo, efectiva participación: “Sabemos que cualquier objeto del mundo y cualquier combinación de objetos del mundo pueden ser homólogos materiales de obras de arte, sin que ello presuponga que el número de obras de arte iguale el número de objetos y combinaciones de objetos del mundo.” (Danto, 2004, p. 159)

Esto es lo que parece estar señalando la articulación que ambas tesis sostienen en torno de las constricciones históricas que penden sobre el arte (historicismo), y la habilitación pluralista que se desprende de su definición (esencialismo). Algo es una obra de arte, al

interior de determinado ajuste respecto del modo de ser histórico del arte (matriz de estilo), entorno teórico (mundo del arte), y adecuada interpretación de sí en tanto tal.

El pluralismo es posible porque existe una definición que parece dar cuenta de su diversidad sin ver comprometido su alcance temporal por restricciones históricas: “Dado que la extensión del término obra de arte es histórica, por lo que las obras pertenecientes a distintos períodos no se asemejan unas a otras de manera obvia, o al menos no tienen que hacerlo, resulta claro que la definición del arte debe ser consistente con todas ellas, así como todas deben ejemplificar la misma esencia.” (Danto, 1996b, p. 286)

Pluralismo, esencialismo, e historicismo actúan como partes integrales de un mismo sistema explicativo cuya naturaleza combina tales instancias de manera implícita en algunos casos (esencialismo/pluralismo), y de manera consecuente en otros (historicismo/esencialismo) Así, el concepto de arte en tanto esencialista es eterno –o se halla libre de restricciones temporales–, mientras que su extensión se encuentra históricamente indexada (Danto, 1996b, p. 285).

El capítulo siguiente buscará indagar en la posibilidad de vincular al contextualismo dantiano, presente a lo largo de esta sección, con los aportes realizados por J. Levinson y N. Carroll desde sus posiciones *historicista* y *narrativista* respectivamente. Buscar apoyo en sus realizaciones supone, pues, la motivación de incluir sus propuestas en la dirección inaugurada por la filosofía dantiana acerca del *artworld*, en tanto herederos de su influjo; y al mismo tiempo ofrecer apoyo al programa *contextualista* que se intenta defender.

## *Capítulo 5*

Algunos Herederos: J. Levinson y  
N. Carroll

El abordaje dantiano sobre la cuestión del arte recupera el impulso de renovación por un problema tan viejo como infructuoso como es el de su definición. Haciendo de la necesidad virtud ensaya una alternativa definicional en un contexto de asumido rechazo por la posibilidad misma de tal empresa filosófica. El resultado, más allá de posibles aciertos y errores, es la constitución de un programa teórico que se apoya en distintos momentos de su concreción y que presenta, por ende, características distintas conforme se despliega. Así, un comienzo marcadamente *contextualista* de su propuesta dará lugar, con el tiempo, a un cerrado *esencialismo* en su definición de “obra de arte”, según se vio en los capítulos precedentes.

De acuerdo a mi consideración, será el primero de ambos momentos el que guarde mayor cantidad de aciertos en torno al problema de la definición del arte por motivos que expondré hacia la tercera sección de esta primera parte del presente escrito. De modo tal que, siendo ésta la dirección a seguir, buscaré dar apoyo al *contextualismo* dantiano partiendo de una serie de observaciones sobre el impacto de tal propuesta en filósofos que identifico como pertenecientes a dicha tradición. Esto es, herederos del lineamiento de características contextuales que se sigue del primitivo impulso teórico de Danto.

La recepción de tal impulso ha asumido diferentes matices y promovido distintas caracterizaciones en la segunda mitad del siglo veinte. Desde posiciones marcadamente *institucionalistas* como en el caso de Dickie hasta la configuración de teorizaciones de tipo *historicistas* al estilo de J. Levinson y hasta *narrativistas* como el de N. Carroll, el influjo dantiano fue cobrando dimensión en la escena de la filosofía del arte contemporánea –al menos, de cuño analítica–. No me detendré aquí en el primer caso (teoría institucional) dado que a tal motivación responderá la sección siguiente de esta primera parte de la tesis. De lo que sí me ocuparé es de presentar los enfoques de Levinson y Carroll para hacerlos dialogar con el planteo contextualista dantiano.

Ambos desarrollos teóricos, aunque con diferencias entre sí, adoptan el punto de vista histórico como parámetro fundamental de sus enfoques. Según el primero de estos (*historicismo-intencional* de Levinson) una obra de arte es algo que ha sido intencional y significativamente pergeñado para ser considerado del mismo modo en que otras obras de arte existentes anteriormente son o fueron correctamente consideradas. Para el segundo (*narrativismo histórico* de Carroll), la construcción de una narrativa histórica verdadera que permita la identificación de algo como obra de arte –en tanto que ésta ha sido creada por un artista bajo un contexto de reconocida motivación artística– hace que el candidato en cuestión se asemeje a por lo menos una obra de arte reconocida, ofreciendo una condición suficiente (aunque no necesaria) para la identificación.

Sin duda, la adopción de un tratamiento historicista en torno al problema de la definición –*identificación*, en el caso de Carroll– hace que estos autores se inscriban en la tradición abierta por Danto según la cual lo definitivo se encuentra en las características del contexto en el que se inserta el candidato a obra de arte en cuestión. Esto, sumado al historicismo inherente a la estructura interna del *artworld* –*matriz de estilos, predicados del*

arte— permite circunscribir las propuestas de estos autores como pertenecientes a una atmósfera teórica común.

De algún modo, la serie de especulaciones teóricas que iniciaron el desarrollo del programa dantiano —a partir de su temprano artículo “*The Artworld*” (Danto, 1964)— favorecieron el crecimiento de enfoques filosóficos de tipo *contextualistas*. La intención del presente capítulo, entonces, persigue ubicar los enfoques de Levinson y Carroll como pertenecientes a la tradición inaugurada por Danto en su temprano esfuerzo por caracterizar conceptualmente el espacio de las artes. Debo, no obstante, poner de manifiesto la siguiente aclaración a modo de advertencia: la continuidad que establezco entre los planteos de Levinson y Carroll respecto de Danto la sostengo aún cuando en más de una ocasión aquellos puedan mostrarse reticentes a una identificación tal. Sostengo tal afirmación por motivos que espero dejar claros en el presente capítulo.

### 5.1. *El Historicismo-Intencional: Jerrold Levinson*

La alternativa historicista encuentra en la formulación de Levinson un encuadre particular que la liga directamente a tratamientos contemporáneos y la inscribe en la dirección recuperada por Danto sobre el problema de la definición de lo artístico. Comparte, asimismo, con el programa dantiano e incluso con el institucionalismo de Dickie la convicción de que aquello que hace de algo una obra de arte no responde a ninguna propiedad intrínseca del objeto/cosa en cuestión que éste exhiba, sino a cómo es finalmente relacionado en las estructuras humanas de pensamiento y acción. Sin embargo, aun cuando su planteo se alinea en una tradición teórica común respecto del institucionalismo y el contextualismo, el núcleo de su definición asume marcadas diferencias.

Una primera discrepancia que se hace evidente descansa en el carácter intencional que guarda el planteo de Levinson. Su intencionalismo se compromete con la idea de que siempre es la intención de un individuo o individuos independientes lo que sobre el trasfondo de la historia del arte hacen posible la creación de obras de arte; a diferencia de aquellos planteos para los que, sobre la estructura exclusiva del *artworld*, un grupo de individuos es el que confiere el estatuto de artisticidad sobre algo (Levinson, 1979, p. 35). El intencionalismo levinsoniano es, además, un intencionalismo *historicista*. En él, considerar algo como obra de arte supone inherentemente una conexión historicista respecto del pasado artístico. El arte es necesariamente retrospectivo en el sentido según el cual no puede ni debe olvidarse el hecho de que el conocimiento de su desarrollo actual involucra el de sus instancias previas.

Levinson destaca dos problemas en el acercamiento institucional que lo fuerzan a tomar distancia respecto de él. Uno de ellos tiene que ver con la necesaria vinculación —para el institucionalismo— con el contexto institucional del mundo del arte en la creación de toda obra, mientras que el otro hace hincapié en la insuficiente explicitación del concepto de *apreciación* central en la primera versión de la propuesta de Dickie. En particular, pienso que sólo el



primero de estos puede tener alguna implicancia para el problema de la definición del arte que convendrá revisar puesto que el segundo atañe a una noción que el propio Dickie desestimó en la versión definitiva de su teoría como se verá en la sección siguiente.

En su versión historicista una obra de arte es algo destinado a ser considerado como tal según han sido consideradas con anterioridad histórica las restantes obras de arte. De modo tal que el arte nuevo será arte sólo en virtud de su familiaridad respecto del arte anterior y así sucesivamente. El concepto en el que piensa Levinson se diferencia de otros conceptos de uso habitual tales como pueden serlo los de *silla*, *automóvil*, etc., puesto que el de *arte* no posee límites en término de propiedades intrínsecas a las que atender salvo su relación vinculante respecto de las anteriores manifestaciones artísticas. Esto es, el modo en que tales manifestaciones han sido tratadas y concebidas. El concepto de arte, pues, no poseería ningún contenido más allá del historial de lo que ha sido arte con anterioridad.

Ahora bien, la cuestión parece descansar asimismo sobre la actividad – preferentemente consciente– de aquél que asume la creación de toda obra de arte. Puesto que para legitimar toda obra de arte es requerido cierto conocimiento del modo en que el arte existente previamente fue tratado, considerado y legitimado, el artista creador debe ser capaz de relacionar su creación con una concepción del arte tal –una que asuma el conocimiento de los desarrollos anteriores en materia de arte–. Al menos, su producto u obra debe poder promover el tipo de continuidades requeridas respecto del pasado artístico histórico.

De acuerdo a Levinson es mediante la creación de algo destinado a ser considerado o tratado a la manera en que las obras de arte han sido previamente consideradas o tratadas que se crea una obra de arte. Así, una primera versión de su definición dice que *x* es una obra de arte en tanto “*x* es un objeto al que una persona o personas, teniendo el derecho de propiedad correspondiente sobre *x*, procura intencionalmente que sea considerado-como-obra-de-arte, i. e. considerado en algún modo (o modos) en que obras de arte anteriores son o fueron correctamente (o de forma estándar) consideradas.” (Levinson, 1979, p. 37).

Levinson apunta una serie de características que se siguen de su definición. Entre ellas, destaca que el “procurar intencionalmente” debe ser entendido en términos de un “construir, apropiarse, o concebir para el propósito de”. Otra característica destacada es el hecho de que la intención (o el procurar) debe ser algo estable y firme (*nonpassingly*) y no meramente “de pasada” o transitorio. Esto inhabilitaría la posibilidad de considerar momentáneamente algo con la intención de que sea tratado como obra de arte. Un tercer punto parece marcarlo el hecho de que la consideración de algo como obra de arte descansa (o parece hacerlo) en modos tradicionales de tratar correctamente con obras de arte. No cualquier forma de tratar con ellas parece indicada, puesto que eso posibilitaría que cualquier objeto/cosa se convierta en obra de arte sólo por compartir determinado modo de ser tratado común a ambos.

Una de las características sobresalientes que, además, desarrolla un papel central en la definición dada es la inclusión en la misma de la cláusula que supone la posesión de un *derecho de propiedad* sobre el objeto/cosa en cuestión –*proprietary right condition*–. Tal

cláusula supone propiedad en el sentido más coloquial de posesión y disposición de algo. Nadie, de este modo, puede disponer de algo que no posee en sentido propietario puesto que ante su voluntad se encuentra, eventualmente, la voluntad del dueño. De este modo, tampoco cualquiera puede ser considerado artista, pues sólo quien verdaderamente posee el derecho de propiedad sobre el objeto/cosa en cuestión es candidato a tal rótulo. Asimismo, no todo es la obra de arte de su artista. Es decir, no cualquier cosa puede ser tenida por obra de arte por mucho que su artista así lo afirme o lo anhele. La mera descripción de algo o su señalamiento no promueven la creación de una obra de arte, según Levinson. Se debe poseer el correspondiente derecho de propiedad sobre la cosa a fin de que ésta vehiculice una obra de arte (Levinson, 1979, p. 38).

La definición arrojada por Levinson centraliza la intención de que algo sea considerado-como-obra-de-arte. Al parecer, existen tres modos de articulación o de relación entre la creación de una obra por parte de su artista y la concepción artística que se conecta con ella o con la que ésta es conectada. El primero de ellos es el representado por la intención específica de una conciencia artística (*specific art-conscious intention*). Esto es, la intención de considerar (o tratar) algo del modo específico en que obras de arte del pasado fueron correctamente consideradas; por ejemplo la *pintura de caballete*. El segundo tiene que ver con una intención no-específica de la conciencia artística (*non-specific art-conscious intention*). Aquí la intención, si bien es consciente de promover la consideración artística de algo de acuerdo a cómo han sido consideradas en el pasado las obras de arte, no apunta directamente hacia ningún modo particular de consideración. Por último, el tercero de los modos destacados por Levinson es el de la intención inconsciente de lo artístico (*art-unconscious intention*). Según éste, existe la intención de considerar de acuerdo a un modo específico que involucra características intrínsecas por las que obras de arte del pasado han sido y son correctamente consideradas, pero de cuya existencia quien posee la intención es ignorante.

De modo tal que –siguiendo posibles consecuencias de este tercer modo de relacionar y reconocer algo como obra de arte– la propuesta de Levinson posibilita la existencia de artistas creadores ignorantes respecto de toda obra de arte anterior, de toda actividad artística anterior y de toda institución del arte. Lo que importa, en definitiva, es que aquello a ser considerado como obra de arte establezca las conexiones necesarias con modos de considerar y tratar a las obras de arte de algún pasado histórico, aún, incluso, frente a la ignorancia de su artista creador.

Levinson refuerza la definición anteriormente presentada con una segunda formulación que busca poner en evidencia la dependencia temporal de toda obra de arte respecto de anteriores manifestaciones artísticas. La clave, ahora, parece dada por la introducción de una cláusula temporal en la definición. Según ésta, algo ( $x$ ) es una obra de arte en  $t$  si “ $X$  es un objeto del cual es cierto en  $t$  que una persona o personas, teniendo el derecho de propiedad correspondiente sobre  $X$ , procura intencionalmente (o procuró) que sea considerado-como-obra-de-arte, i. e. considerado en algún modo (o modos) en que obras de

arte existentes con anterioridad a  $t$  son o fueron correctamente (o de forma estándar) consideradas.” (Levinson, 1979, p. 39).

Esta segunda versión que incorpora la dimensión temporal en su núcleo definicional parece avalar que algo pueda ser una obra de arte en un tiempo determinado y no así en otro. En rigor, lo que Levinson reconoce es que existen temporalidades diferentes que se dan cita en la configuración de toda obra de arte y éstas determinan en cada caso su estatus relativo. Así, un objeto puede no ser considerado como obra de arte desde el momento de su creación física pero serlo con posterioridad a ello. En las notas al artículo que aquí estoy analizando Levinson identifica tres instancias temporales de relevancia en torno de un objeto que acaba volviéndose obra de arte: el tiempo de su creación física ( $t_c$ ), el tiempo en el que el objeto es intencionado de tal modo que deviene diferente de acuerdo a tal intención ( $t_i$ ) –en este sentido, toda obra de arte es un objeto intencionado–, y el tiempo en el que dicho objeto se convierte en obra de arte propiamente dicha ( $t_a$ ) (Levinson, 1979, p. 45).

Por lo general, en cualquier caso típico de creación artística tales instancias son coincidentes. Esto es,  $t_c = t_i = t_a$  aunque pueden darse claras alteraciones. Una de ellas puede hallarse en los casos de arte “encontrado” o en el estilo de los *ready mades* donde  $t_c$  es anterior a  $t_i$  pero éste es simultáneo con  $t_a$ . Este tipo de casos ofrece ejemplos de obras que alcanzan el estatuto de lo artístico sólo como resultado de una determinada decisión intencional, aún cuando los objetos soportes de las mismas hayan sido creados con anterioridad. No obstante, según Levinson, pueden darse casos en los que el creador de determinado objeto/cosa, sin consciencia artística, configura determinado  $x$  en  $t$  al cual intencionalmente destina para cierto tratamiento no reconocido como artístico antes de  $t_1$  pero que acaba siéndolo un tiempo después de su creación, en  $t_2$ —Levinson propone unos 200 años después—.

Según este último ejemplo  $x$  no sería arte sino hasta  $t_2$ . Es decir,  $t_1 + 200$ . Lo que el ejemplo muestra es que pueden darse casos en donde las estructuras artísticas pertinentes (modos de considerar algo como *obra de arte*) no estén preparadas, ni siquiera existan, en un momento dado (el de la creación de determinado  $x$ ) pero que en un tiempo posterior al de la creación intencional de  $x$  dichas estructuras se vean legitimadas por el desarrollo artístico histórico. De este modo, a pesar de que en el momento de creación intencional de  $x$  no hayan existido estructuras tales, las mismas pueden legitimar a  $x$  como obra de arte a la distancia histórica de su creación. Aquí  $t_a$  sería posterior tanto a  $t_i$  como a  $t_c$  (Levinson, 1979, p.39 y 45).

La definición arrojada asume pues la posibilidad de dar cuenta de toda obra de arte sobre la base de una mirada retrospectiva (histórica) sobre lo que han sido las obras de arte anteriormente. Sin embargo, tal presupuesto debe afrontar dos inconvenientes que a menudo le han sido planteados como problemas o deficiencias. Por un lado, dada la necesaria invocación histórica al pasado del arte se plantean como problemáticos aquellos casos de arte novedoso o revolucionario (*revolutionary art*) que sorprenden con sus categorías de una novedad sin precedentes. En definitiva, se trata del problema, para un acercamiento historicista tal como éste, de la novedad en arte y de cómo tratar con ella cuando ésta se aparta suficientemente de la tradición y de las categorías históricas mediante las que suele

reconocerse una obra dada. Por el otro, el requerimiento permanente de un acercamiento regresivo en tanto modo de contrastar con el arte del pasado a fin de legitimar determinado arte actual supone o bien un regreso al infinito, o bien el hallazgo de las correspondientes obras de arte primitivas u originarias “proto-arte” (*ur-art*) (Levinson, 1979, § VI y VII).

Levinson distingue el arte original o nuevo del arte revolucionario, puesto que reconoce el cambio y la novedad –introducidos por los primeros– en la práctica artística que hacen posible la evolución y el desarrollo de aquél. Pero lo que verdaderamente le inquieta es la posibilidad de que acontezcan casos de obras frente a los cuales las categorías tradicionales y los modos de aproximaciones pasados no funcionan o no permiten un abordaje fiable. Es a este tipo de arte que denomina *revolucionario* y al cual procura dar alguna respuesta. El arte revolucionario, entonces, requiere modos de acercamiento y tratamiento novedosos respecto de sus obras. Dos son las estrategias que el autor utiliza para habérselas con tal escollo: la primera de ellas supone identificar de todos modos la acción del artista revolucionario con el pasado histórico. La segunda, persigue constatar aún en la ruptura y diferencia (oposición) respecto del arte anterior una continuidad con la tradición de dicho arte.

Ambas estrategias recuperan el impulso sostenido por la definición dada según la cual el arte siempre adquiere dimensión en la medida en que se relaciona con una historia común y un trasfondo de obra artística reconocido con anterioridad. De acuerdo a la primera de las estrategias mencionadas aún el artista revolucionario debe, al proponer su obra, pretender que su creación sea tomada como obra de arte, debe presuponer la captación por parte de un público y pretender que su obra de arte reciba el tratamiento correspondiente de acuerdo a como tradicionalmente se ha hecho. Todo esto lleva, consiguientemente, a suponer al menos un tratamiento tradicional a pesar de que la obra de arte en cuestión que se esté queriendo promover asuma carácter revolucionario respecto del resto de obras producidas con anterioridad. De tal modo, aún el arte revolucionario precisa del arte más tradicional y de la mirada retrospectiva que Levinson defiende.

La segunda estrategia es consciente de su franca oposición respecto de la tradición histórica del arte, su desarrollo y evolución, pero precisamente por esto ofrece un tipo de continuidad en su relación respecto de ella. Puesto que no toda continuidad debe necesariamente serlo en sentido de afirmación y sostenimiento, sino que puede dar lugar a relaciones de oposición y diferencia respecto de algo anterior, la suya asume tal naturaleza. El arte revolucionario, de este modo, puede ser entendido como contrapuesto y antagónico frente al arte tradicional, su historia y sus obras. Una vez más, incluso este tipo de arte se ve reflejado (aunque por oposición) en la tradición anterior de la que pretende separarse (Levinson, 1979, pp: 40-41).

Por su parte, para el problema que atañe al origen de la retrospectión sobre instancias pretéritas, o de la serie de obras de arte que abre el ciclo de la historia sobre la que ha de volver el análisis de cada caso (*ur-art*), su abordaje supone algunas concesiones. Dado que definiciones de tipo recursivas como la ofrecida por Levinson dependen, para su efectividad, de alguna instancia inicial originaria a fin de evitar el regreso al infinito, se

establece la (siempre hipotética) existencia de determinadas creaciones o acciones proto-artísticas. El problema, entonces, surge al momento de reconocer a éstas como *artísticas* siendo que no poseen antecedentes históricos ni, por lo tanto, suponen ser consecuencia de ningún estadio previo. ¿Qué las vuelve artísticas a fin de que sobre su base se establezcan los lazos relacionales supuestos por toda otra obra de arte venidera?

Lo que asume la posición historicista frente a esto es la presencia de determinadas acciones y actividades (modos de comportamiento) primitivas o proto-artísticas sobre las cuales se llevarían a cabo con posterioridad acciones nuevas consideradas como *arte* sobre la base del modo en que sus antecesoras fueron tratadas. En este sentido, las primitivas obras serían retrospectivamente consideradas como obras de arte sólo que la categoría les vendría dada de las creaciones que las sobrevienen en el tiempo. Sería como si las primeras aportaran el modo de considerar y tratar con algo sobre lo que las segundas arrojan la denominación. De esta manera las proto-obras o *ur-art* inician el ciclo de miradas al aportar modos de acercamiento y consideración sobre los que el resto de las creaciones devolverán sus reconocimientos; y sólo porque son la base originaria que dispara todo el recorrido artístico posterior serían ellas mismas consideradas arte.

En los artículos subsiguientes al de 1979 aquí analizado Levinson continúa la misma dirección reforzando algunas ideas centrales de su planteo y, sobre todo, defendiendo su posición frente a distintas objeciones lanzadas en su contra. A fin de obtener un panorama más acabado de su propuesta teórica, interesa incorporar a este recorrido una serie de características que el propio autor destaca en torno de su planteo historicista hacia 1989 (Levinson, 1989). Entonces, Levinson identificó su posición como *intencionalista*, *historicista*, *no-institucional* e "*internamente referencial (indexical)*" (Levinson, 1989, p. 21).

Es *intencionalista* en tanto que involucra prioritariamente la noción individualista, basada en agentes, acerca de lo que el arte es y de cómo llega a ser tal. Aquí se hace crucial cierta orientación intencional de la persona hacia su producto o actividad. El proceso de legitimación de algo en tanto obra de arte apunta, necesariamente –intencional y conscientemente–, hacia la trama histórica con la articula cada nueva producción y de la cual obtiene su estatuto presente de *obra de arte*. Es, de este modo, *intencionalista* en un sentido en que prácticamente cualquier autor lo es o sería. Al mismo tiempo, su propuesta asume un marcado acento *historicista*. En la medida en que el arte se halla siempre y necesariamente relacionado con el arte previo, sus modos de considerar y tratar con las obras se encuentra condicionado por tal desarrollo pretérito y sus modos de considerar y tratar con el arte previo.

Ambas señas particulares del planteo de Levinson conforman el núcleo de su teoría. Sin embargo, su autor reconoce paralelamente la naturaleza *indexicalista* y *no-institucional* de la misma. Según la primera de ambas nociones algo es considerado obra de arte sobre la base del sostenimiento intencional de su relación respecto de modos de consideración y tratamiento previos en la historia del arte. De modo tal que la invocación a cosas que son referencial o demostrativamente evocadas a fin de relacionar el arte actual con el arte previo supone, de algún modo, un señalamiento sobre sí mismo de la teorización. Ejemplo de esto es, de acuerdo

al autor, la captación del modo en que obras de arte previas son o fueron correctamente consideradas.

Según la segunda de las nociones introducidas, a pesar de que la teoría supone cierto trasfondo artístico (o contexto) como garantía mínima de la artisticidad, su versión del mismo es un tanto general y vaga: “un desarrollo precedente de las actividades humanas del tipo correcto al cual un agente puede intencionalmente referirse, en todo o en parte, con conocimiento o sin él.” (Levinson, 1989, p. 22). Lo que parece estar queriendo transmitir Levinson aquí supone la inexistencia de instituciones comunitarias o estructuras sociales específicas como requisito de posibilidad del arte. Lo que hace falta, según él, es cierto patrón de referencia identificado en una *historia* (desarrollo previo) del arte.

En el tercero de los artículos que cierran un ciclo de observaciones sobre el arte y su naturaleza historicista, Levinson refuerza precisamente dicha naturaleza del concepto distinguiendo un historicismo interno y externo en torno al mismo (Levinson, 1993). Sin dudas, para él, aquello que liga relacionamente el arte actual con cualquier manifestación previa –más allá de las diferencias claramente observables– no es sino el tipo adecuado de conexión intencional con el arte previo o con el modo en que tal arte ha sido correctamente tratado y considerado. El historicismo concerniente al arte, entonces, hace de la referencialidad y conexión histórica con estadios previos de su desarrollo una idea interna a la del arte mismo.

De este modo, la serie de cambios y transformaciones sufridas por el arte de los diferentes períodos de su desarrollo lo acercan a distintas prácticas que comparten el mismo impulso de renovación y alteración y constituye su historicismo *externo*. Paralelamente, el sentido auto-referencial que despliega el arte como condición de posibilidad de toda obra en tanto sostenimiento de una mirada retrospectiva a los modos de consideración previos y a la historia del arte misma configura su historicismo *interno*. Este modo de ser o darse histórico del arte es privativo de su ámbito, según este autor, e interno al concepto mismo de artisticidad.

Aunque reconoce la posibilidad del arte de modificar constantemente su superficie general conforme se desarrolla –estilos, obras, modalidades de trabajo, materiales empleados, etc.–, su posición asume un compromiso con la invariabilidad del estatus de lo artístico. Vale decir, para Levinson el estatus artístico mismo no se halla sujeto a modificaciones sustanciales a lo largo del tiempo (Levinson, 1993, p. 412). En tal sentido, algo puede adquirir el estatus de *arte* con posterioridad a su creación aunque difícilmente lo pierda una vez conseguido. En relación con esto, su planteo se compromete con cierta invariabilidad en el significado particular de una obra dada. Si bien dicho significado se halla histórico-contextualmente condicionado, es poco probable que se vea significativamente modificado con el paso del tiempo.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Levinson reconoce como una excepción interesante a esto la modificación, o mejor, completitud del significado de una obra dada en tanto y en cuanto éste puede ser amalgamado con el resto de las obras producidas posteriormente por el mismo artista. Al respecto, véase: “Art and the Future” en: (Levinson, 2011) y “Work and Oeuvre” en: (Levinson, 1996).

## 5.2. *Narrativismo Histórico: Noël Carroll*

El acercamiento propuesto por N. Carroll en torno del problema por la definición del arte asume un tinte diferente respecto del punto de partida sobre el que desarrollan sus propuestas algunos de los pensadores contemporáneos a él. Al igual que en Danto, la situación que preocupa a Carroll es la de una manifiesta indiscernibilidad entre dos cosas cuando una de ellas es una obra de arte. En rigor, el que algo común pueda instanciar un caso puntual en tanto que *obra de arte* genera el problema de su reconocimiento e identificación del que, a su vez, el paradigmático ejemplo de los homólogos indiscernibles supone su expresión más radical.

Para Carroll, entonces, la cuestión inicial que dispara el armado de su planteo teórico relacionado con la definición del arte es la de la *identificación* de algo como *obra de arte*. El problema, de este modo, es el de cómo se actúa frente a aquellas situaciones en donde el reconocimiento de algo como *obra de arte* resulta difícil. Tal tipo de situaciones, en el enfoque de Carroll, permite conocer cómo se identifican los candidatos a obra de arte al tiempo que la pregunta acerca de qué hace de algo arte se vuelve central. No obstante, la situación problemática de la identificación en casos tales se encuentra siempre vinculada con la cuestión de la clasificación de algo en tanto arte.

El tipo de situaciones en las que parece estar pensando Carroll es el representado por aquellas obras vanguardistas que desafían, desde la apariencia física de sus producciones, los límites del parecido respecto de todas aquellas cosas que no son obras de arte en su apreciación habitual. Así, frente a casos de tal dificultad en el reconocimiento de algo como obra de arte: “[...] encontramos que generalmente quien propone dicha obra responde contando una historia que articula la obra en disputa con el arte precedente –así como con las prácticas y contextos del hacer artístico– de un modo tal en el que la obra en cuestión puede ser vista como el resultado inteligible de reconocidos modos de pensamiento y acción del tipo ya comúnmente adjudicado como artístico.” (Carroll, 1999, p. 252).

El acercamiento, entonces, supone –al igual que el *historicismo intencional*– la existencia previa de acuerdos acerca de qué cosas han sido arte y de cómo se ha interactuado con ellas. Sin embargo, una vez aceptado esto y con la información correspondiente, su propuesta permite mostrar el modo en que la obra en conflicto en verdad emerge de la tradición artística en tanto evolución de sí a partir de procesos y prácticas reconocidos como artísticos. Por otro lado, esto espeja asimismo la dificultad para integrar tal producción en la trama histórica del arte que ya posee el espectador de la misma cuando ésta se presenta controversial. Es decir, en la incapacidad para discernir si la obra es resultado de la tradición artística y ha sido producida de acuerdo a sus prácticas habituales.

De este modo, el acercamiento de Carroll propone –frente a casos tales como el de arte vanguardista– la producción de determinada narrativa histórica que liga la producción artística previa con la novedad en cuestión dando cuenta de los procesos de pensamiento y producción artísticos que los separan a fin de establecer su continuidad. A fin de integrar de

modo vinculante la obra en cuestión su defensor debe establecer el tipo de continuidades necesarias para llevar a cabo la articulación requerida entre ella y su pasado artístico. Para ello, entonces, debe mostrar cómo la obra es la resultante de una serie de decisiones, pensamientos, acciones y prácticas reconocidas como (artísticamente) familiares.

Esto supone la narración de determinada historia acerca de dicha obra. En rigor, la producción de una narrativa de tipo histórica acerca de cómo llegó a ser la obra que es. Tal tipo de narrativa busca captar el modo en que la obra se asume en tanto respuesta a una situación previa histórico-artísticamente reconocida sobre la que ya operó determinado consenso. Según Carroll, lo que se hace frente a un tipo de obra problemática –como suelen serlo las producciones vanguardistas– es integrarla al interior de una tradición en la que la misma deviene cada vez más inteligible y respetando la forma de un relato o narrativa histórica.

Carroll recupera el paradigmático ejemplo dantiano de la obra *Brillo Box* de Warhol para ilustrar el modo en que desde el enfoque narrativista histórico la misma supone un aporte significativo al desarrollo del *artworld* de entonces. Lo que dicha obra pone en evidencia es justamente la forma correcta que debe asumir el cuestionamiento por el arte (¿Qué es el arte?) según indaga acerca de aquello que diferencia a una obra de arte de algo que no lo es aunque sus apariencias sean idénticas. Algo, claro está, ya sugerido por el propio Danto. Vista de tal modo, *Brillo Box* supone una contribución al diálogo constante del *artworld* y a su evolución. Una vez que se conoce el contexto de creación y surgimiento de la obra se puede intentar el armado de la narración que vinculará la emergencia de dicha obra con un trasfondo de toma de decisiones racionales afines a la tradición artística. Esto es, modos de hacer y de pensar antecedentemente reconocidos como pertenecientes al *artworld*.

La forma habitual que asumen narrativas tales suele encontrarse, siguiendo a Carroll, en guías de arte para los espectadores que asisten a determinadas galerías, folletos explicativos, handouts, entrevistas, reseñas críticas, etc.; y suponen un acercamiento para el espectador hacia datos del artista tales como su procedencia, situación o contexto en el que la obra emergió. En otras palabras, explican por qué es una obra de arte al capturar narrativamente la historia del modo en que llegó a ser tal (Carroll, 1999, p. 254).

El *narrativismo histórico* entiende que ante casos tales que presionan los límites del parecido entre arte y no-arte uno no asume naturalmente como respuesta un planteo definicional. Lo que hace, más bien, es ofrecer una explicación. Lo que se trata de hacer es explicar por qué el candidato en cuestión es una obra de arte y al hacerlo se hace foco en la serie de objetivos, prácticas y antecedentes previos, la problemática del *artworld* y la justificación para las decisiones tomadas por el artista según las opciones entonces disponibles. Cuando la explicación –que asume la forma de una narrativa histórica– es correcta y razonable se asume razón suficiente para el sostenimiento de que el candidato en cuestión es una obra de arte (Carroll, 1999, pp: 254-255).

Según esto, entonces, clasificar algo (candidato) como obra de arte supone ubicarlo en una tradición. Al hacerlo, por su parte, se estaría haciendo uso del bagaje de conocimientos adquiridos respecto de dicha tradición –objetivos, prácticas, desarrollo histórico, géneros, etc.–



a fin de establecer la pertenencia o no del supuesto candidato al dominio del arte. De tal modo, establecer –en el sentido clasificatorio– que algo pertenece a tal dominio supone poder revelar la serie de continuidades respecto de la tradición artísticamente reconocida precedentemente. Esto es, comprender que el candidato en cuestión es el desarrollo inteligible o resultado de las prácticas artísticas sostenidas.

Un aspecto distintivo de este acercamiento teórico es la tendencia a tratar el desarrollo del arte en términos conversacionales. Como en una conversación, para la práctica artística se espera que cada participante (artista) contribuya significativamente con la tradición en la que se ve inserto. Así, la analogía se establece de acuerdo a tales expectativas según las cuales cada artista-discutidor realiza –o se espera que lo haga– una contribución. Toda contribución establece asimismo algún aporte significativo sobre la tradición anterior. Según Carroll, todo artista propone –frente a sus predecesores– algún interrogante relevante, confirma desde la ampliación de la misma dirección de trabajo sus planteos, o incluso rechaza o repudia determinada tradición. Todas estas son formas de contribuir significativa y relevantemente sobre determinado pasado histórico.

El *narrativismo histórico* supone ser un método confiable para la identificación de algo en tanto que *obra de arte*. Parte de su éxito parece derivar de su reticencia a postular definiciones en torno a ello y a favorecer instancias explicativas que den cuenta de las continuidades históricas que ligan dichas explicaciones con su pasado teórico y práctico. Es decir, narraciones explicativas de tipo históricas que favorecen la captación del modo en que determinados candidatos son considerados *obras de arte* debido a la conexión que sostienen con obras de arte y prácticas artísticas previas: “Tales narrativas históricas rastrean procesos de causa y efecto, decisión y acción, y líneas de influencia.” (Carroll, 1999, p. 256).

Así, las narrativas de identificación son narrativas históricas. De acuerdo a Carroll, ellas tienen todo lo que se espera que tengan las narrativas de este tipo. Esto es, la especificación de una serie de eventos pasados adecuadamente ordenados en el tiempo y conectados entre sí, así como cierta adecuación del relato hacia tales eventos. Es decir, cierto grado de verosimilitud y ajuste respecto de los acontecimientos recuperados en la narración. (Carroll, 2001, pp. 108-109). De este modo, el objetivo de una narrativa de identificación es el situar determinado candidato a obra de arte en la historia del arte de modo tal que éste sea visto inteligiblemente como una contribución a la tradición artística.

El intento por identificar y capturar, desde la narración, la historia que recupera el modo en que algo llegó a ser la obra de arte que es reconoce tres momentos o instancias de dicho proceso: un origen o inicio, un medio conflictivo sobre el que la obra supondrá una superación o contribución (respuesta), y un final. Tal sería, pues, la estructura de toda narrativa de identificación (histórica). Puesto que el acercamiento narrativo focaliza casos de relativa dificultad en el reconocimiento de algo en tanto que obra de arte como la instancia decisiva sobre la que ha de operar la producción de determinada narrativa histórica a fin de establecer su procedencia y visibilidad en cuanto tal, las obras en cuestión serán siempre de naturaleza esquiva, compleja, ambigua y generalmente de carácter vanguardista. Esto no significa que el

acercamiento sólo atienda a casos tales o que su alcance sólo se aplique sobre ellos. Cualquier obra de arte puede ser explicada, según el *narrativismo histórico*, apelando a la construcción de su correspondiente relato de identificación. Lo que sucede frente a casos tales es que la situación a menudo exige el concurso de algún tipo de explicación como la que supone ofrecer Carroll. Casos de difícil aprehensión son, pues, los preferidos por estos enfoques.

Este acercamiento supone contar con ciertos antecedentes de reconocida naturaleza artística. De este modo, la fase inicial de toda narrativa deberá poder remontarse hasta tales instancias de la historia del arte a fin de evidenciar el modo en que determinado candidato llegó a ser la obra que es a través de la serie de acciones, producciones, y ejercicios de pensamiento artísticos con lo que estuvo en contacto. Tales procesos de hacer y pensar de naturaleza artística suponen un irreducible trasfondo sobre el cual llevar a cabo la identificación de cualquier candidato a obra de arte. De tal modo, toda narrativa de identificación debe comenzar con la recuperación de un momento histórico del arte tal que las prácticas y ejercicios inherentes a él posean un consenso incuestionable.

En lo que respecta a esta fase inicial de la estructura de toda narrativa histórica se espera que la misma ofrezca un contexto sólido para la comprensión de lo que vendrá después. Es decir, que oficie de fundamento incuestionable para comprender los procesos que de forma narrativa serán recuperados en el planteo argumentativo completo. Carroll sostiene, incluso, la falta de necesidad en la existencia aún de instancias previas a la que marcan tales inicios o comienzos narrativos particulares. Puesto que su objetivo es el de proveer el trasfondo para la captación del desarrollo de algo en tanto que obra de arte, lo importante es que siente las bases que servirán de fundamento. Esto es, en tanto contexto y fundamento de las instancias sucesivas la coyuntura histórica que hace de inicio para toda narrativa no necesita de la existencia de instancias anteriores. (Carroll, 2001, p. 109).

Comúnmente, y de modo algo más visible en las producciones vanguardistas, la creación de una obra de arte supone el estado situacional del arte previo. Es decir, suelen verse tales obras como la reacción, a menudo de repudio, hacia determinados elementos imperantes en estadios del arte previos a su elaboración. Frente a esto, el objetivo de las narrativas históricas se halla comprometido con la elaboración de un relato que recupere el recorrido trazado por el artista hasta la producción de una obra particular. Para tales acercamientos teóricos la obra de arte asume siempre ser algún tipo de respuesta (continuidad) frente a prácticas artísticas ya reconocidas. En este sentido, tanto el planteo historicista de Levinson como el *narrativismo* de Carroll comparten la mirada retrospectiva como forma de capturar el sentido de una obra de arte por articulación con su pasado histórico y su procedencia situacional.

Algo, que forma parte de determinado contexto artístico, invita al artista creador a la modificación, el cambio y la sugerencia de direcciones alternativas que se verán plasmadas en su obra acabada. La narrativa de identificación, así, finaliza con la producción del relato que recoge la creación de la obra propiamente dicha y su exposición ante algún público. El medio

de toda narrativa –o *complicación*, según Carroll<sup>46</sup>– conecta el inicio de la misma con su final y permite guiar en el tránsito desde el inicio u origen hasta la etapa que cierra el relato. De manera que, si el inicio de toda narrativa se remonta hasta determinado contexto artísticamente reconocido, el medio de la misma comienza con la valoración que dicho artista hace o hizo de tal contexto en donde dicha valoración promueve el cambio de alguna dirección previamente establecida. El medio (complicación) es recuperado desde el relato narrativo en términos de aquellas decisiones que llevaron a determinado artista a querer reformar o revolucionar determinadas prácticas artísticas preexistentes.

El medio, entonces, se encuentra configurado por las decisiones que debió tomar el artista, a partir de su valoración personal del contexto en cuestión, a fin de promover los cambios requeridos y que se verán plasmados en la obra terminada. La narrativa que se teje a fin de poder dar cuenta de tales alteraciones hunde sus raíces en dicho proceso de ruptura, decisión y creación artísticas. Es por ello que el modelo que mejor revela este accionar del acercamiento narrativo es el desarrollado por el arte de vanguardia en sus manifestaciones más emblemáticas; aunque las narrativas de identificación sean, según Carroll, la mejor alternativa frente al problema de definición de lo artístico en general.

Por consiguiente, la lectura que hace el enfoque narrativista del medio o *complicación* de todo relato supone la identificación de las decisiones del artista en tanto vías de arriba al fin deseado. Comprueba, pues, la adecuación de tales arbitrios y asegura que los mismos hallan estado efectivamente (históricamente) a disposición del artista al momento de la creación de una obra dada. Algo que cabe destacar y que juega un rol crucial en el peso argumental de toda narrativa histórica es que su lectura de instancias o procesos –inicio, medio (complicación), y final– busca poner en evidencia la continuidad de una obra respecto de su procedencia histórico-contextual como testimonio de su legitimidad. Esto es, busca dar cuenta, a partir de la obra creada, cómo los procedimientos, técnicas y estrategias del artista vehiculizan decisiones inteligibles al interior de las estructuras artísticas relevantes del contexto en cuestión.

Todo relato que asuma la recuperación histórica del desarrollo dado por determinada obra hasta acabar siendo lo que es y, por ende, que pretenda ajustarse al modelo de una *narrativa histórica* será tal si y sólo si: “[...] (1) es un fiel (2) relato ordenado temporalmente de una secuencia de eventos o estado de cosas (3) que posee un comienzo, una complicación y un fin, donde (4) el fin es explicado como el resultado del comienzo y la complicación, donde (5) el comienzo involucra la descripción de un contexto histórico inicial reconocido y donde (6) la complicación involucra rastrear la adopción de una serie de acciones y alternativas como apropiados medios para un fin de parte de alguien que ha arribado a una valoración inteligible del contexto histórico del arte de tal manera que se halla resuelto a modificarlo de acuerdo a vivos y reconocibles propósitos de la práctica.” (Carroll, 2001, p. 113).

---

<sup>46</sup> El concepto utilizado por Carroll es el de *complication* (complicación) que alude al nudo o parte central de la trama del relato que recupera las dificultades planteadas al artista en la procura del fin deseado. Es decir, a la realización de la obra de arte misma como resultado de la serie de decisiones tomadas. Sería asimismo atinado utilizar el concepto de *dificultad* para dar cuenta del medio de toda narrativa.

La propuesta de Carroll en torno a las narrativas de identificación (históricas) que promueven el reconocimiento y la legitimación de determinado candidato en tanto que obra de arte hace del problema de la identificación el centro de la cuestión. Es decir, asume que el disparador para toda teorización relevante en torno de la dificultad en la definición del arte descansa, pues, en una coyuntura de identidad decisiva. La dificultad de la definición es antes un problema al momento de identificar algo en tanto que obra de arte cuando esto se aparta de las convenciones habituales del ejercicio artístico. Se trata, principalmente, de casos de arte vanguardista que desafían algún estadio previo de la práctica artística que rodea al creador de una obra dada.

Frente a esto, el recurso explicativo que introduce la figura de *narrativas históricas* como forma de articular la procedencia de algo y su estatuto de artisticidad supone una superación respecto de anteriores intentos de definición. De acuerdo a éstas, algo es una obra de arte si es posible explicar, por intermedio de una narración, el modo en que tal cosa ha emergido desde un contexto artístico precedente a través de delicados procesos de pensamiento y acción y de cara a reconocidos elementos presentes en dicho contexto (Carroll, 2001, pp: 112-113). De modo tal que si desde determinada narrativa histórica puede mostrarse la forma en que algo deviene candidato a la artisticidad en tanto es la resultante de decisiones y acciones adecuadas, sobre la base de la valoración inteligible de un contexto artístico dado previamente reconocido como tal, así como sobre la voluntad de modificar desde el aporte significativo dicho contexto, será justo sostener que el candidato en cuestión es una obra de arte.

El *narrativismo histórico*, entonces, supone una alternativa válida en tanto criterio para la identificación y el reconocimiento de obras de arte allí donde las categorías tradicionales no logran aplicarse razonablemente. Haciendo del problema de la definición del arte un problema de *identificación* tal acercamiento enfatiza la serie de continuidades que pueden sostenerse entre la novedad de toda obra reciente y el pasado artístico histórica y tradicionalmente legitimado. Comparte, pues, con el *historicismo intencional* de Levinson la recuperación de una mirada retrospectiva sobre el arte y sus particularidades.

### 5.3. Fortalezas, Debilidades y Herencia Contextualista

Tanto el aporte ofrecido por Levinson en la dirección de una estrategia de definición del arte como el acercamiento sostenido por Carroll suponen sólidos intentos por esclarecer la naturaleza de lo artístico tan debatida y discutida por los diferentes enfoques a lo largo de la historia. Recuperan, de algún modo, el impulso de renovación teórico inaugurado, desde el arte, por la serie de experimentos vanguardistas de principios de siglo XX y, desde la filosofía, por la conversación entre planteos neo-wittgenstenianos de mediados de siglo y la recepción que de los mismos hará Danto. Este último, de especial interés para el enfoque tanto del *historicismo intencional* (Levinson) como del *narrativismo histórico* (Carroll). Ambas propuestas,

por consiguiente, se alinean en la dirección analítica que hace del problema de la definición del arte una de sus mayores motivaciones –aunque con matices propios en el caso de Carroll–.

Comenzaré este último apartado con la observación de algunos aspectos que pueden reprochársele a ambos enfoques para dar lugar, con posterioridad, a una valoración positiva que no descollará, empero, hasta la tercera sección de esta primera parte de la tesis cuando se haga justicia al *contextualismo* de cuño dantiano. Empezaré, pues, con algunas consecuencias negativas en torno del *historicismo intencional* (Levinson).

Entre las críticas más comunes lanzadas en contra de la posición historicista de Levinson se encuentran, como se hiciera referencia en el primer apartado de este capítulo, las situaciones problemáticas de los casos de arte *revolucionario* (novedad disruptiva en arte) y el caso hipotético de *ur-art* (proto-arte). Ambas situaciones han sido analizadas por el propio Levinson frente a las cuales ha ensayado posibles respuestas, aunque de cuestionable justeza.<sup>47</sup> En ambos casos, el autor hace coincidir la solución del conflicto con precisamente los mismos postulados que su propuesta acaba de erigir. Esto es, las obras proto-artísticas, por un lado, adquieren identidad de las sucesivas obras que a su vez asumen su condición a partir de los modos en que aquellas fueron valoradas y/o consideradas. Por el otro, el arte *revolucionario* parece, en el fondo, no ser tal. Es decir, puesto que no puede trastocar completamente el modo en que debe ser aprehendido a fin de ser considerado arte respecto de los modos tradicionales, acaba asumiendo meramente una apariencia revolucionaria que asume las formas de tratamiento y presentación del arte más habitual. La naturaleza del arte presuntamente *revolucionario* también descansa, pues, en la captura retrospectiva del arte pasado.

Ambas respuestas no desarticulan posibles objeciones. Sin embargo, me interesa aquí mostrar otras dos consecuencias que parecen seguirse del planteo historicista y que podrían amenazar su validez. Me refiero, por un lado, a un sentido *material* que liga determinada obra de arte con su artista creador en términos del establecimiento de un *derecho propietario* (proprietary right condition) sobre el objeto/cosa como condición de su legitimidad; y por el otro, a un sentido *temporal* que estipula la irrevocabilidad de todo estatus artístico una vez que éste ha sido conquistado. La primera de ambas cuestiones también ha sido observada por Carroll (Carroll, 2001, pp: 95-100).<sup>48</sup>

Aquello que parece obturar el enfoque de Levinson es precisamente la posibilidad de que alguien, que por su parte no posee derecho de propiedad sobre ciertos materiales, produzca una obra de arte a partir de ciertos elementos encontrados, robados, o simplemente tomados en préstamo. En definitiva, lo que no permite el historicismo intencional es la existencia del *señalamiento* como modalidad artística y las formas derivadas de éste. Así, una

---

<sup>47</sup> Cfr.: § 5.1 del presente capítulo.

<sup>48</sup> Carroll, además, cuestiona el presunto carácter *ahistórico* de cierta postulación levinsoniana en tanto y en cuanto ésta supone la perennidad de toda modalidad de consideración artística pasada. Lo que parecería estar descuidando Levinson, según la observación de Carroll, es que un modo particular de tratar con el arte del pasado bien puede haber caducado y no estar disponible en la actualidad, según lo que todo recorrido histórico parece garantizar. El enfoque historicista de Levinson padecería de cierta inconveniente *ahistoricidad*.

consecuencia poco deseable del enfoque levinsoniano privaría a la historia del arte de buena parte de la producción de *happenings*, *performances*, *intervenciones* y demás modalidades reconocidas artísticamente prolíferas. Por otro lado, debería, pues, discutirse lo que supone para alguien poseer el derecho propietario sobre determinada cosa y las posibles consecuencias de ello.

Por su parte, si bien el planteo historicista reconoce la posibilidad de que algo devenga *obra de arte* con posterioridad a su creación físico-material –puesto que puede ocurrir que al momento de su creación no se cuente con los modos de apreciación artísticos requeridos que legitimen dicha producción, pero sí con posterioridad histórica–, Levinson no parece reconocer lo contrario. Esto es, la posibilidad de que algo sea una obra de arte en un tiempo dado y deje de serlo con posterioridad a ello.

Esta segunda consecuencia articula, de algún modo, con la observación hecha por Carroll a propósito del sesgo *ahistórico* que presenta la perennidad de los enfoques artísticos en la lectura levinsoniana –modos de relación, apreciaciones y demás formas de abordar el arte de un tiempo dado–. Carroll, para quien el problema de la definición del arte es antes un problema de identificación de algo como *obra de arte* ve claramente el desafío que plantea la alteración en el tiempo de tales enfoques. Algo puede ser o no ser una obra de arte según articule adecuadamente con el contexto para dar lugar a su correspondiente identificación en tanto tal. En el enfoque de Levinson ni siquiera se prevé tal consecuencia.

El *narrativismo histórico*, por su parte, ofrece menos puntos críticos que el enfoque historicista de Levinson. En buena medida ello se debe a que la propuesta narrativa no asume una solución de conflicto al problema del arte vía definición del mismo. Esto es, no supone ser una contribución al problema que cuestiona acerca de la naturaleza de lo artístico a través de la formulación de definición alguna. De tal modo, el acercamiento propuesto por Carroll no se ve preocupado en evitar posibles críticas acerca de la circularidad manifiesta en el planteo según la cual el reconocimiento de algo en tanto que obra de arte supone el acceso a cierta información del trasfondo artístico previamente establecido. La suya es una explicación acerca del modo en que habitualmente son identificadas las obras de arte, no una definición sobre la que cabría la exigencia de no-circularidad.

Sin embargo, si hubiese que destacar alguna debilidad del planteo ésta probablemente tenga que ver –el propio Carroll es consciente de ello (Carroll, 1999, pp. 258-264)– con la dificultad al momento de dar cuenta de aquellos objetos/cosas que son apartados de sus contextos habituales y utilizados como obras de arte. Carroll sostiene que la mera utilización de algo como obra de arte no le otorga tal estatus. Posiblemente el *historicismo intencional* se vea más animado a sostener la artísticidad en casos tales siempre, claro, que la utilización espeje el modo en que con anterioridad fueron tratadas y consideradas determinadas obras de arte. Más allá de esto, sorprende el hecho de que un enfoque como el *narrativista* no se interese por casos como éste donde algo que usualmente no sería considerado como obra de arte pasa de súbito a serlo por articular determinadas conexiones

con su contexto situacional. Sorprende, pues, ya que sería siempre un caso en donde el problema que interpela de fondo es el de su reconocimiento e identificación.

Posiblemente otros muchos cuestionamientos puedan apuntarse en contra de los planteos de estos enfoques contemporáneos en torno al arte. No obstante, es mi interés antes de finalizar el capítulo mostrar cómo ambas propuestas encuentran apoyo y sostén en las primeras teorizaciones dantianas que fijaron la dirección de su costado más *contextualista*. Es decir, dejar al descubierto lo que de alguna manera se halla implícito en la formulación correspondiente a cada uno de estos acercamientos: la continuidad que ambos sostienen respecto del enfoque contextualista dantiano.

Ambos autores reciben la herencia dantiana que se estructura alrededor del temprano concepto de *artworld*. Junto al desarrollo de la teoría institucional de G. Dickie figuran entre los mayores exponentes de del abordaje contextual inaugurado por Danto. Si bien los autores promueven sus diferencias respecto de ciertas afirmaciones de Danto en repetidas oportunidades, considero que el fundamento sobre el que edifican sus propias versiones del asunto posee base contextualista. En ambos casos –*historicismo intencional, narrativismo histórico*– la recurrencia a una mirada retrospectiva sobre el pasado artístico no hace sino señalar en la dirección del *artworld* dantiano siempre que por éste se entienda, tal como pretendo, la existencia de determinada estructura estilística, de predicación en torno de las obras y de relación permanente entre sus elementos componentes.

En el caso del *historicismo intencional* de Levinson dicho señalamiento supone la permanente anuencia a promover continuidades históricas con el fin de legitimar determinada cosa en tanto que obra de arte. La disposición a buscar en la tradición histórica del arte los fundamentos que permitan la captación de cada obra en tanto continuadora de dicha tradición ponen de relieve las condiciones que el propio Danto dejara en evidencia hacia 1964: un *entorno de teoría artística* y cierto *conocimiento de la historia del arte* (Danto, 1964).

Dicho brevemente el *contextualismo* dantiano supone que algo es una obra de arte según se halla directa o indirectamente vinculada a un entorno artístico de reconocida trascendencia histórica. ¿Qué otra cosa puede querer significar Levinson cuando reconoce la necesidad del sostenimiento de determinada continuidad histórica evidente a partir de los modos de tratamiento y valoración respecto del arte del pasado para que algo sea considerado como obra de arte? El *artworld* es el contexto del arte. Éste, supone la suma de relaciones vinculantes hechas en torno de la práctica y el ejercicio del arte, la producción y el consumo de sus obras, y la valoración y estima conceptual que sobre tal dominio se ha sostenido y se sostiene, tanto en el pasado como en el inagotable presente histórico.

El *narrativismo histórico*, por su parte, fuerza a Carroll al sostenimiento de varios puntos de contacto entre su planteo y el dantiano. El punto de partida, de hecho, marca una cerrada proximidad entre ambos. Este es, el reconocimiento de que la situación coyuntural sobre la que se estructura la problemática por el fundamento de lo artístico pende sobre aquellas situaciones en las que se torna difícil el reconocimiento de algo como obra de arte. Ya se trate de lo que en Danto derivará en una definición de lo artístico –que por su parte se aleja

de aquél comienzo contextualista–, o de la explicación de Carroll que permite sostener la legitimidad de algo en tanto obra de arte a partir de la inexistencia de condiciones de necesidad y suficiencia pero de cierto compromiso histórico con la tradición artística, la respuesta ensayada por ambos señala la misma dirección. Es decir, se comprometen con la recuperación teórica de la tradición artística como medio de articular la aceptación de toda obra con su anclaje contextual respecto de tal tradición. Esto es, su lugar más o menos preciso en la trama histórica de ese contexto.

A su manera, Levinson y Carroll –al igual que Dickie– se inscriben en la misma tradición teórica que debe mucho a los primeros ensayos dantianos a propósito del concepto de *artworld*. En la sección siguiente me detendré especialmente en la configuración del programa que posiciona a Dickie, con su teoría institucional, como principal heredero y continuador del modelo contextualista dantiano. Dadas las diferencias, no obstante, que su propuesta mantiene respecto de la filosofía de Danto, se evaluará más tarde el alcance efectivo de su proclama institucional y la superación o no del original planteo *contextualista*.



## *Sección II*

# La Teoría Institucional del Arte de G. Dickie

## *Capítulo 1*

# Necesidad de un marco contextual.

Aceptación y diferencias con Danto

Heredero directo de la tradición teórica en la que se ubica Danto el programa filosófico desarrollado por Dickie comparte mismo escenario y motivación: segunda mitad del siglo veinte; problema de la definición del arte. Su *Teoría Institucional del Arte* articula dos momentos en la configuración de sí coincidentes con dos de sus obras más representativas. Estas son, *Art and the Aesthetic* (Dickie, 1974a) y *The Art Circle* (Dickie, 1997a). La distancia temporal existente entre ambas responde a la necesidad de reformulación de los postulados básicos de la definición arrojada en su primera instancia por parte del autor. Puesto que la segunda de estas obras supone un avance en la dirección de un mayor ajuste y corrección respecto de la anterior, los capítulos que componen esta sección del trabajo hallarán en ella su referente respetando, en cada caso, los señalamientos correspondientes a las modificaciones hechas por el propio Dickie.

Tanto Danto como Dickie comparten una serie de acuerdos respecto de la naturaleza de lo artístico sin por ello dejar de asumir diferencias sustanciales entre sí. Probablemente sea la forma que asume la respuesta dada por cada uno de ellos frente al problema de la definición del arte lo que acrecienta la magnitud de estas últimas. Sin embargo, el tratamiento ofrecido por Dickie se inscribe de manera decisiva en la línea argumentativa que promueve la introducción de la noción dantiana de *artworld*.

De este modo, la propuesta de Dickie supone ser una variable más que recupera y reintroduce la relevancia del contexto en la explicación del fenómeno del arte modificando significativamente su especificidad hasta acabar asumiendo carácter de teoría propia. En ella, el señalamiento de la relevancia explicativa del contexto en el que algo acaba constituyéndose como obra de arte configura el núcleo argumental de su propuesta. En ningún momento descrea Dickie de la naturaleza contextual del ser del arte.

La particularidad que asume su teoría instala una estructura institucional en tanto organización explicativa y recurso teórico. Tal asignación de determinado carácter sistémico al arte le permite desplegar una serie de articulaciones entre las distintas partes que reconoce como pertenecientes a él destacando diferentes roles y funciones específicas. El originario contexto dantiano (*artworld*) deviene, pues, Institución del arte. Así, la diferencia que a primera vista no parece mayor entre ambos autores acabará por serlo conforme la propuesta de Dickie asuma sesgo propio.

La serie de acuerdos y discrepancias entre ambos planteos impide identificar la teoría de Dickie como la continuación del programa teórico inaugurado por Danto. No obstante, el lineamiento por ella sostenido ubica a Dickie en la dirección compartida por Levinson y Carroll. Es decir, como inscriptos en la tradición analítica abierta a partir de la argumentación dantiana del *artworld*.

En lo que sigue se ampliará lo ya dicho asumiendo la tarea de mostrar las continuidades –aceptaciones y diferencias– existentes entre la propuesta institucional de Dickie y el antecedente contextualista dantiano. A tales efectos, parte del esfuerzo hallará compromiso en ofrecer evidencia a favor de la vinculación entre ambos enfoques así como en señalar los puntos de quiebre y diferenciación existentes. Los capítulos sucesivos se

encargarán de ajustar la exposición de la teoría institucional tal como ha sido reformulada por su autor para acabar con una lectura crítica de sus postulados definicionales.

### 1.1 *Presencia dantiana en la formulación institucional: contexto legitimador.*

El tratamiento teórico desarrollado por Dickie frente al problema de la definición del arte que acabará asumiendo la forma de una teoría institucional parte de una fuerte convicción: la idea de que algo es una obra de arte en virtud del sitio que ocupa al interior de un contexto legitimador (el *mundo del arte*). Aquello, pues, que otorga validez artística a algo supone ser la institución del mundo del arte:

“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. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría *contextual*.”  
(Dickie, 2005a, p. 17)

La referencia respecto de la noción dantiana de *artworld* se hace, pues, ineludible. Desde sus tempranos escritos Dickie abraza una concepción del arte de naturaleza sociológica y contextual que no sólo no abandonará hasta las últimas reformulaciones de su teoría sino que extremará aún más. La propuesta institucional es, de este modo, heredera del impulso dantiano por ofrecer una definición del arte que satisfaga la necesidad y urgencia de su respuesta.

La recuperación de Danto apunta a rescatar su figura al interior de un escenario teórico que pregonaba la imposibilidad de la definición como piedra de toque de la filosofía analítica del arte post-wittgensteiniana.<sup>49</sup> De este modo, Dickie encuentra un lineamiento común en tanto objetivo filosófico tras del desafío definicional, a la vez que hace suyo el concepto de “mundo del arte” de cuño dantiano. Sin embargo, cabe destacar aquí que el acercamiento que puede sostenerse respecto de las propuestas de Danto y Dickie supone el interés de este último por el desarrollo teórico temprano del primero. Vale decir, aquello que recupera Dickie en su formulación de la teoría institucional tiene que ver exclusivamente con la conceptualización dantiana en torno a la noción de *artworld*.

El desarrollo posterior que asume el programa dantiano en la configuración de su *esencialismo* es, justamente, lo que promoverá una serie de diferencias entre ambos autores. En este sentido, la proximidad entre sus planteos tiene que ver con la recuperación institucional que hace Dickie del contextualismo dantiano, aunque sólo de él no de la totalidad de su programa teórico.

Dickie se esfuerza en sostener la naturaleza institucional del arte y para ello discute con Beardsley acerca de la posibilidad de la existencia de un circuito cerrado del arte bajo la figura argumental de un “artista romántico” (Dickie, 2005a, cap. 4). Según Beardsley, es posible

---

<sup>49</sup> Entre los principales representantes de esta corriente se hallan: Paul Ziff (Ziff, 1953); Morris Weitz (Weitz, 1956) y William Kennick (Kennick, 1958).

que un artista produzca arte aún al margen de cualquier institución.<sup>50</sup> El “artista romántico” sería entonces capaz de producir una obra de arte en el aislamiento respecto de las instituciones sociales, desde la soledad de su taller y sin estar en contacto con organizaciones educativas, económicas, de gobierno, etc. Beardsley no niega que los materiales sobre los que trabaja dicho artista hayan sido producidos por alguna institución e, incluso, que hasta sus pensamientos hayan sido “moldeados” por la aculturación lingüística recibida. Lo que sostiene es que el producto de su creación será una obra de arte en virtud de su propio poder creacionista.

Para Dickie, la diferencia entre los enfoques romántico e institucional yace precisamente en el “moldeado” de los pensamientos que Beardsley rápidamente supone irrelevante; al igual que la procedencia institucional de ciertos materiales con los que el artista trabaja. La clave parece estar dada por el tipo de pensamientos en cuestión. Si de lo que se trata es del tipo de pensamientos artísticos o vinculados con el arte de modo relevante entonces Dickie tiene buenas razones para creer que la naturaleza del arte es del tipo institucional. Claro que, no todo pensamiento acerca del arte es relevante en el sentido que a Dickie le interesa.

Son pensamientos relevantes sobre el arte aquellos que involucran una comprensión, aunque básica, del concepto de arte. Es decir, son pensamientos sobre el arte mismo: “Los pensamientos relevantes sobre el arte son pensamientos sobre objetos que la persona que los piensa sabe que son arte, pensamientos sobre la actividad de producir arte y cosas semejantes.” (Dickie, 2005a, p. 79). De este modo, si la obra de arte es resultado de la participación de pensamientos del tipo relevantes para el arte es posible pensar en que la existencia de algo así como una “institución del arte” sea condición necesaria de aquella.

Ahora bien, la existencia de una institución tal alude sin más a la facticidad de un marco cognitivo resultado de poseer cierto “entrenamiento” en la tradición artística. Vale decir, haber experimentado el arte (ejemplos de obras), haber adquirido conocimiento de las técnicas artísticas, y poseer cierta noción del arte como trasfondo. La creación de una obra de arte supone, pues, la existencia de las estructuras cognitivas que posibilitan su reconocimiento y comprensión como tal al interior del contexto de la institución del arte en tanto matriz cultural. (Dickie, 2005a, pp. 80-83).

Hasta aquí, aunque con diferencias que irán contrastándose a lo largo de esta sección, el marco en el que piensa Dickie guarda estrecha relación con el *artworld* dantiano. Esto se ve reflejado en la defensa de la idea de que toda obra de arte debe verse inserta en un marco contextual responsable de su identidad en tanto obra. Dickie, por su parte, recupera la estrategia dantiana de los “homólogos indiscernibles” y el argumento introducido por éste a partir del cual el hecho de que uno de los miembros del ejemplo entre homólogos sea una obra de arte argumenta en favor de la necesidad de un contexto.

---

<sup>50</sup> Cfr.: (Beardsley, 1976).

## 1.2. Las propiedades no-exhibidas de las obras de arte.

El hecho de que ambos planteos asuman como una característica central del arte la existencia de un marco o contexto que legitime su ejercicio se asienta en la constatación dantiana de que aquello que hace de algo una obra de arte pertenece a ciertas propiedades que ésta no exhibe. Dickie tempranamente entiende que dicha propiedad o propiedades no exhibidas poseen naturaleza social y relacional: “Aquello que el ojo no puede describir es una compleja característica no-exhibida de los artefactos en cuestión.” (Dickie, 1969, p. 254)

Una vez más, aquí, la argumentación descansa en los ejercicios dantianos entre “*homólogos indiscernibles*”. Si de entre dos cosas en apariencia indistinguibles una de ellas pertenece a la categoría de “obras de arte” entonces tal situación deja en evidencia el requerimiento de que dicha cosa se halle inmersa en un marco contextual, responsable de su artísticidad (Dickie, 2005a, p. 92). No parece, de tal modo, que sean las propiedades que la cosa visualmente muestra aquello que acaba por otorgarle el status de obra de arte.

En Danto, el desplazamiento respecto del sustrato físico-material que configura la obra de arte sugería la necesidad de contar con un entorno de *teoría artística* desarrollado y con cierto *conocimiento de la historia del arte* (Danto, 1964). Para Dickie tal separación permite ver, en un primer momento, la acción que confiere el estatuto de artísticidad a algo por parte de una persona con vistas a su apreciación (Dickie, 1969 y 1974a); hasta acabar afirmando que cualquier candidato a obra de arte ha de ser del tipo creado para ser presentado ante el público del mundo del arte (Dickie, 2005a).

Esto último parecería acercar el planteo de Dickie a las propuestas de Levinson y Carroll, si no fuese porque su definición de obra de arte –como se verá más adelante– ciñe la aplicación de su formulación a cláusulas de necesidad y suficiencia puntuales. En su versión más temprana la candidatura para la apreciación ha de serle conferida a un objeto por parte de la sociedad o sub-grupo de ésta, tal y como se confiere estatuto de “casados” a dos personas según las normas del matrimonio dentro del sistema legal. Algo, así, sería susceptible de adquirir estatus de candidato para la apreciación al interior del sistema dantiano del *artworld* (Dickie, 1969, p. 254).

Según la primera formulación de la teoría institucional (Dickie, 1974a), la candidatura parece conferida por alguna persona o personas actuando de parte de una determinada institución social o “mundo del arte”. Será esta noción, la estatus *conferido*, la que se vea modificada por Dickie de manera más sustancial hacia la segunda y última versión de su teoría. La acción que antes otorgaba dicho estatus por mero *fiat* de alguien investido con la potestad del mundo del arte supone, ahora, el trabajo con un medio a fin de configurar un tipo particular de *artefacto*:

“En la nueva versión, es el trabajo hecho al crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte el que constituye ese objeto en obra de arte. En consecuencia, no hay necesidad de ningún tipo de concesión de estatus, sea de candidato para la apreciación o de artefactualidad. El único tipo de estatus previsto

por la teoría es ahora el estatus de ser arte, que se logra por el uso creativo de un medio.” (Dickie, 2005a, p. 24)

Ya sea que se trate del señalamiento oportuno por parte de algún grupo social, persona o miembro integrante de alguna asociación en particular, ya sea que el estatuto de artisticidad se consiga a partir del trabajo con un medio, ambos enfoques parecen sugerir la adhesión al tipo de encuadre argumental presente en Danto. Esto es, la aceptación de que aquello que hace del algo una obra de arte no pertenece al dominio de sus propiedades físicas manifiestas, y la idea de que la presencia artística reposa sobre la existencia de un marco contextual complejo que la avala. No obstante, y pese a las continuidades evidentes entre las propuestas de Dickie y Danto, sus enfoques teóricos asumen desacuerdos importantes a lo largo de sus desarrollos.

### 1.3. Diferencias teóricas: la cuestión semántica.

La tensión manifiesta en el programa dantiano entre el recurso explicativo del *artworld* y la introducción posterior del núcleo esencialista cifrado en la noción de *embodied meaning* (significado encarnado) es vista por Dickie como la mayor de las diferencias entre sus planteos. En rigor, es el señalamiento de la presencia semántica introducida por la noción de *aboutness* (“ser acerca de”, significado) lo que parece apartar a Dickie de la propuesta dantiana.

La centralidad que asume el “ser acerca de” permite a Dickie identificar en el planteo del *aboutness* el requerimiento de una dimensión semántica como condición de posibilidad de toda obra de arte. De este modo, según su lectura, si alguna institución ha de participar en la creación artística de acuerdo al programa dantiano esta ha de ser de naturaleza lingüística o semántica. A diferencia de esto el planteo institucional entiende que toda institución relevante es específica del arte. Puesto que participa exclusivamente en la creación del arte, tal ejercicio institucional no supone necesariamente la categoría del lenguaje.

Tomando como eje la correlación supuesta por Danto entre lenguaje/realidad y arte/realidad, Dickie hará hincapié en el supuesto carácter representacional del arte y del lenguaje como foco de su crítica. La cuestión de fondo parece descansar en una oposición respecto del ser lingüístico del arte: como lenguaje de *clases* (Danto), y como lenguaje de *tipos* (Dickie). Asumiendo –de acuerdo a Danto– que la realidad es aquello desprovisto de representacionalidad, la obra de arte se ubica a una cierta distancia respecto de ella, a la vez que emite una enunciación en el sentido de “decir algo”.<sup>51</sup> Su ser, entonces, es lingüístico en la medida en que contrastan con la realidad y son susceptibles de evaluación semántica.

Esto es precisamente lo que constituye el núcleo esencialista del planteo dantiano: la propiedad de “ser acerca de” que posee toda obra de arte es condición necesaria de sí en tanto tal. Sin embargo, mientras que para Dickie la preocupación dantiana descansa en el afán por

---

<sup>51</sup> Cfr.: Capítulo 4, Sección I de esta parte del trabajo.

brindar una condición de necesidad para el ser del arte<sup>52</sup>, su institucionalismo admite la persecución de propiedades tanto necesarias como suficientes de lo artístico. Comparte, como se vio, el presupuesto de que el trasfondo en el que algo cobra estatus de obra de arte es determinante de su naturaleza, aunque critica a Danto por su falta de especificación respecto de él.

Dickie entiende que todo lo dicho por Danto acerca del trasfondo sobre el cual se configura el arte se reduce a ciertos comentarios de su artículo "The Artworld" (Danto, 1964) y "The Transfiguration of the Commonplace" (Danto, 1974); aunque lo cierto es que Danto ha dicho bastante más que ello.<sup>53</sup> A su vez, afirma que él sí ha ofrecido una caracterización, aunque modesta, del trasfondo artístico:

"El trasfondo, según la teoría institucional, es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia. [...] Dentro de esta estructura, algunas personas están al servicio de crear objetos para una posible apreciación por ellos mismos y por otros. En esta concepción no hay necesidad de que los objetos creados sean acerca de algo, aunque muchos de ellos lo sean." (Dickie, 2005a, p. 43)

En rigor, puede entenderse a la teoría institucional en su totalidad como un esfuerzo por especificar las características del supuesto marco contenedor de la práctica artística. El sistema de roles específicos que configura su estructura muestra, de algún modo, la fisionomía del mismo. Más allá de la posibilidad de disentir acerca del logro explicativo de su propuesta, Dickie ha propiciado una descripción que pretende acabamiento.

Si bien comparte con Danto la idea que el arte ocupa un lugar separado de la realidad extra-artística, ambos enfoques discrepan acerca del modo en que lo hace. De este modo, mientras que para Danto dicho espacio media entre el carácter de representatividad del arte y la ausencia del mismo por parte de la realidad –lo cual supone una competencia enunciativa que lo acerca al modo en que el lenguaje señala aquello a lo que refiere–, Dickie asume que el espacio en cuestión es aquél que separa lo que es arte de lo que no lo es. Tal separación, pues, supone la división entre todos los objetos que se ven involucrados en la estructura del mundo del arte y los que quedan por fuera, desafectados de artisticidad.

Dickie ataca el acercamiento dantiano por cuanto el mismo parecería no poder dar cuenta de ciertas obras de carácter no objetivo. El ejemplo le es suministrado por el propio Danto cuando al referirse a ciertas obras del artista Jaspers Johns (Danto, 1974) estaría, aparentemente, negando a éstas naturaleza artística por colapsar la distancia entre medio y contenido favoreciendo el derrumbe del espacio semántico entre realidad y arte. A pesar de que reconoce el "ser acerca de" en obras cuyas categorías revisten las formas más abstractas

---

<sup>52</sup> Tomando en consideración la segunda noción dantiana que configura la densidad de su esencialismo (*embodiment*) habría, pues, dos condiciones de necesidad. Dickie es consciente de ello aunque no se detiene en analizar esta segunda condición.

<sup>53</sup> Cfr.: Sección I de esta parte del presente trabajo.



de la pintura, su tesis semántica –según Dickie– presenta graves inconvenientes al habérselas con obras del tipo anteriormente descrito.

Me permito, aquí, un breve paréntesis para defender una idea que considero presente en Danto. Parecería extraño ver a Danto negándole artisticidad a obras de tal naturaleza. Más aún cuando prácticamente todo el desarrollo de su filosofía del arte se halla signado por los paradigmáticos ejemplos entre “homólogos indiscernibles”. El argumento detrás de este ejercicio entre homólogos apunta a proponer justamente el colapso entre arte y realidad presente en posibles obras de naturaleza no objetiva como criterio a partir del cual establecer la distinción.

Es, precisamente, la mismidad indiscernible entre la obra y algo que no lo es lo que motiva la búsqueda de la diferencia en cuestión. Lo que los homólogos parecen hacer colapsar es la referencialidad entre arte y realidad extra-artística y con ella el espacio semántico entre ambos. Ahora bien, esto, lejos de haber sido negado por Danto otorgó fundamento al desarrollo de su noción de *artworld* (mundo del arte) recuperada por el propio Dickie. Difícilmente niegue Danto artisticidad a obras tales como las de Johns o incluso Kosuth –ejemplo por excelencia del auto-señalamiento de cosas y objetos vueltos obras de arte–. Lo que sin lugar a dudas sostendría es que no es posible identificar la obra de su homólogo sobre la base de una inspección sensorial y sin el concurso de cierta información extra.

Otro bloque de diferencias críticas entre ambos autores es el representado por los ejemplos de obras que han sido creadas (o pueden serlo) como producto de: falsas producciones (falsificaciones, copias), acción de animales (chimpancés, elefantes, etc.) y el vuelo creativo de los niños. Danto parece negarles naturaleza artística a todos ellos. En el caso de las falsificaciones, por aducir que al ser copias de obras que a su vez son declaraciones (de algún tipo), no son ellas mismas declaraciones sino meras citas de estas. Para Dickie, por el contrario, las falsificaciones son obras de artes cuya comprensión de su autoría ha sido equivocada. Las copias, por su parte, serían obras carentes de imaginación y originalidad.

Respecto de las obras cuya creación es asignada a determinados animales tales como los chimpancés, Dickie se muestra un tanto contradictorio. Claro que ciertos cambios en su enfoque responden a modificaciones que él mismo, de manera plenamente consciente, ha promovido en la formulación de su teoría. En escritos tempranos, cuando su definición de obra de arte abrazaba aún el requisito de estatus *conferido*, su apreciación no parecía excluyente:

“En el caso de estas pinturas debemos decir que ellas no son obras de arte. Sin embargo, si ellas hubiesen sido exhibidas a pocos kilómetros de distancia en el Instituto de Arte de Chicago ellas habrían sido obras de arte. [...] Todo depende del emplazamiento institucional.” (Dickie, 1969, p. 256)

Ahora que su teoría se ha visto sustancialmente modificada en favor de la consecución de dicho estatus, por parte de alguien que crea algo sobre el trasfondo del mundo del arte, su dictamen deja afuera tales experimentos. Puesto que los chimpancés carecen de la comprensión del marco institucional en el que se crean las obras de arte, tampoco pueden crearlas. En el caso de los niños, a los que Danto niega la posibilidad de hacer una declaración

a través de una pintura (o cualquier otro tipo de vehículo artístico), Dickie reconoce que poseen la capacidad de aprender e incorporar la idea básica de hacer arte. Si bien, durante mucho tiempo pueden carecer del concepto de arte, son susceptibles a la incorporación gradual del mismo a partir de la instrucción y la práctica de su ejercicio (Dickie, 2005a, pp. 44-45).

Para finalizar este capítulo que buscó dar cuenta de las continuidades existentes entre los planteos teóricos de Danto y Dickie me interesa puntualizar algunas observaciones críticas. Aun cuando ciertas afirmaciones de Dickie aciertan donde Danto parece equivocado considero que su lectura general sobre este último acaba siendo un tanto sesgada. El hecho de circunscribir todo su programa a la semántica cifrada en el esencialismo de su definición descuida buena parte de su contribución concerniente al *artworld* de cuya tradición él mismo es heredero.

Posiblemente el esencialismo dantiano resulte inconveniente tal y como es planteado por su autor –cosa que pretendo dejar en evidencia en la siguiente sección de esta tesis–. No obstante, descuidar la relevancia del contextualismo que introducen sus primeros escritos y las relaciones que pueden sostenerse entre éste y aquél no parece aconsejable. Por su parte, el propio Dickie mediante la modificación que impuso sobre su teoría estructurada en distintos momentos de configuración teórica ha dejado en evidencia tensiones propias.

La idea de que la situación contextual en la que algo se encuentra –con toda la complejidad que ello supone– es determinante del estatus artístico de algo, presente en los primeros esbozos del institucionalismo, parece mucho más conveniente a un acercamiento de tal naturaleza. El desarrollo asumido por la teoría con posterioridad acaba por favorecer condiciones restrictivas que obstaculizan el tratamiento de ciertas obras. Así, podría tomarse el producto de un garabato animal (pintura chimpancé) y lanzarlo a la compleja trama del mundo del arte del mismo modo en que Duchamp propusiera un urinario como obra de arte.

Ambas cosas comparten un mismo origen no artístico en términos de la teoría institucional puesto que sus creadores en una primera instancia no eran conscientes de su promesa de artisticidad. En el caso de Duchamp, su obra es tomada como la resultante del gesto que impulsó un recorrido artístico novedoso.<sup>54</sup> El garabato animal bien puede correr una suerte similar. Del mismo modo en que el soporte de la obra de Duchamp (urinario) no fue siquiera creado por él, la obra resultante de la pintura chimpancé puede ser tenida como tal a pesar de que el mono que le otorgara su particular aspecto desconociese la naturaleza del arte.

En un principio Dickie parece reconocer que esto sea posible. Con posterioridad en el desarrollo de su teoría institucional, lo niega. A continuación propongo un acercamiento más detenido sobre la estructura de su teoría según la forma que ésta ha asumido tras sucesivas modificaciones.

---

<sup>54</sup> *Fountain* (1917).

## *Capítulo 2*

# La artefactualidad y el esencialismo latente

La teoría institucional se posiciona como un intento de dar respuesta al problema de la definición del arte de cara a los nuevos desafíos planteados a comienzos del siglo XX en materia de producción de obra artística. Comparte un mismo impulso de renovación con el desarrollo teórico propuesto por Danto en contra de una serie de reflexiones que intentaban sentenciar la imposibilidad de la definición del arte sobre la base de una recuperación del pensamiento del segundo Wittgenstein. De este modo, su desarrollo asume el compromiso definicional en sentido clasificatorio o descriptivo a fin de establecer la serie de características que hacen de algo una obra de arte.

Dicho sentido descriptivo se opone al uso evaluativo del concepto de obra de arte que guarda siempre una estimación valorativa respecto de la cosa objeto de la apreciación. Según el propio Dickie tal sentido descriptivo se encuentra presente en todo intento por definir el concepto de obra de arte: "Sostengo que el uso descriptivo de "obra de arte" es usado para indicar que una cosa pertenece a una cierta categoría de artefactos." (Dickie, 1969, p. 253). Su interés, entonces, se focalizará fundamentalmente sobre dicho concepto y no sobre los distintos sub-conceptos que puedan subsumirse en aquél tales como *pintura*, *escultura*, *música*, *tragedia*, *danza*, etc. De tal manera, como se dijo, la preocupación descansa en dar con las propiedades o condiciones necesarias y suficientes que caracterizan el concepto genérico de *arte* y *obra de arte* más allá, incluso, de las diferencias sostenidas por los distintos sub-conceptos.

La teoría asumirá cambios sustanciales conforme Dickie desarrolle una serie de ajustes sobre cuestiones que le han ido siendo criticadas. No obstante, dos cosas parecen perdurar en su acercamiento a lo largo de los años: la centralidad y relevancia que asume el marco contextual como trasfondo sobre el que se asienta el arte y el presupuesto de que toda obra de arte participa de una configuración artefactual. La primera de ellas pone en evidencia el influjo dantiano en el planteo institucional. La segunda, discute con ciertas afirmaciones neo-wittgenstenianas (Weitz y Ziff) acerca de la necesidad de la noción de artefacto para la definición de *obra de arte*.

Dentro de los ajustes introducidos en la teoría el más importante probablemente sea el que atañe al estatus por el que algo deviene obra de arte y al modo de consecución del mismo. Si bien en un principio Dickie supone que dicho estatus adquiere la candidatura para la apreciación a partir de haber sido *conferido* por alguien investido con las facultades necesarias, la formulación final de su teoría niega tal acción. En su lugar, la versión revisada de su teoría propone que una obra de arte es tal por ser creada con vistas a su presentación ante un público del mundo del arte conservando, siempre, su carácter artefactual.

Ambas condiciones suponen cláusulas de necesidad y suficiencia que restringen la candidatura a obra de arte para todo aquello que se ajuste a las mismas. En este capítulo me ocuparé de caracterizar adecuadamente la noción de *artefactualidad* inherente al planteo institucional a fin de poner en evidencia su manifiesto sesgo esencial en la definición del arte.

## 2.1. Arte artefactual

Dickie recupera el concepto de Weitz acerca del arte caracterizado como *abierto* (*open concept*) ya que no se pueden encontrar, según éste, condiciones de necesidad y suficiencia comunes a todos los casos de aplicación de la palabra. Este pensamiento, claramente heredero de una tradición wittgensteniana respecto del lenguaje ordinario, es compartido por Weitz, Ziff, y otros, en la conformación de lo que Dickie llama “nueva concepción del arte”. Estos pensadores también comparten un momento de producción y desarrollo artístico atravesado de profundos cambios. La serie de *ready mades* duchampianos que inaugura el siglo XX desatará las más variadas transformaciones prácticas y, consecuentemente, teóricas en torno al arte –algunas de las cuales fueron mencionadas en la introducción de esta investigación–.

El concepto en el que piensan los teóricos de la nueva concepción del arte es uno cuya característica parece estar dada por la constante posibilidad de transformación. Es decir, un concepto de arte cuyos casos correctos de aplicación incluyan ejemplos de los más variados, aún sin el concurso de elementos comunes entre sí. Así alguien puede advertir la semejanza entre obras de artes y un nuevo candidato y ofrecer éste último como arte a partir del señalamiento y la enunciación:

“Según el nuevo punto de vista, 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 obras de arte son: 1) la semejanza obvia y 2) el hecho de llamar a algo «arte».” (Dickie, 2005a, p. 50)

De este modo, la nueva concepción asume, según Dickie, que todos los usos significativos de los términos “arte” y “obra de arte” contribuyen a identificar el alcance de aplicación del objeto así como a distinguir qué cosas forman parte de tales categorías en lo que parecería constituir una definición exhaustiva por casos. No obstante, Dickie observa una serie de consecuencias posiblemente desfavorables de tal acercamiento. En primer lugar, entiende que dada la nueva concepción no sería posible, de aquí en más, instanciar casos de aplicación metafóricos de las etiquetas “arte” y “obra de arte”, dado que su mera utilización haría del objeto/cosa un caso de aquellas en sentido literal.

Otra consecuencia destacada por su interés es el hecho de que dada la oposición entre dos personas acerca de un objeto/cosa en cuestión, no habría posibilidad de desacuerdo entre sí. Dadas las dos condiciones anteriores, si el objeto cumple con 1) y además una de las dos personas desarrolla 2), el mismo se convierte en obra de arte y no hay posibilidad de disputa. La tercera cuestión tiene que ver con la necesidad de un regreso al infinito a menos que la nueva concepción se vea de algún modo complementada. Puesto que entre sus requisitos se encuentra el de parecerse a una obra de arte previamente reconocida como tal, esto fuerza la regresión ineludible y la consecuente inexistencia de obras de arte.

Para Dickie, la efectiva existencia de obras de arte pone al descubierto el equívoco de la nueva concepción. Más allá de esto, encuentra algunas diferencias menores entre el planteo de Weitz (Weitz, 1956) y el de Ziff (Ziff, 1953), extrayendo de ambos un dato que le servirá en el desarrollo de su propia formulación teórica. Este es, la presencia en ambos de la noción de un arte *artefactual*. Esto estaría indicando un tipo de arte por el que los creadores de una obra dan lugar a una configuración particular o artefacto con la intención de que éste constituya un caso de aquella. Vale decir, el interés detrás de la creación del artefacto en cuestión es la configuración de una obra de arte.

Según Dickie, la nueva concepción del arte estaría involucrando, pues, una doble concepción teórica: de un lado la subclase del arte de *semejanza* de acuerdo al cual el parecido con obras de arte previamente reconocidas valida nuevos casos de reconocimiento y legitimación; del otro, la subclase del arte *artefactual* que entiende que toda obra de arte es un artefacto particular. Ambas modalidades suponen competencias distintas. El arte de semejanza participa de una actividad perceptual o de observación; el artefactual involucra la creación. Es decir, la manipulación creativa de un medio.

Tales actividades son tan diferentes que sus productos difícilmente puedan incluirse en un mismo género. Dickie se verá, entonces, mucho más interesado en especificar los límites del “crear” que en establecer los límites del uso de las etiquetas “arte” y “obra de arte” tanto como de la semejanza. No obstante, en relación a esto Dickie extrae una distinción manejada por Weitz acerca de los usos *descriptivo* y *evaluativo* de “arte” y “obra de arte”. El primero de estos no implica evaluación alguna pero se muestra indicativo de la presencia de una obra de arte reconociéndola –la clase por él denotada es idéntica a la del arte *artefactual*–. El segundo, puede aplicarse a un objeto sobre la base del parecido con el arte reconocido previamente sólo por considerarlo valioso en algún grado. Para éste, el hecho de que el objeto en cuestión haya sido creado a partir de medios artísticos tradicionales o no, es irrelevante.

La conclusión, de algún interés para Dickie, supone la posibilidad –opuesta a las ideas de Weitz– de aplicar metafóricamente las etiquetas “arte” y “obra de arte”. La posibilidad de aplicar significativamente tales etiquetas no implica que lo referido sea de hecho una obra de arte. Esto habilitaría la posibilidad de ambos usos –literal y metafórico– para, al menos, algunas aplicaciones.

La diversidad en los casos de aplicación de las etiquetas llevó a Weitz a sostener que dado que los miembros de la clase no poseen características relevantes en común no es posible una definición del arte. En su versión, lo relevante acaba siendo la semejanza que algo guarda respecto del arte previamente existente y reconocido. Ahora bien, esto no parece suficiente ya que existen cosas parecidas a obras de arte que no son tales. Frente a esto, Dickie nuevamente defenderá la condición artefactual como criterio de base para sostener que algo es o no es una obra de arte.

De esta manera, si bien pueden darse casos de aplicación metafórica del término “obra de arte”, su utilización dependerá siempre de casos literales siendo éstos, según Dickie, aquellos en los que la aplicación señala un artefacto artístico en su uso descriptivo –*artefacto*

*artístico descriptivo*–: “Ocasionalmente, cuando en el pensamiento o de palabra aplicamos «arte» (u «obra de arte») a un artefacto artístico descriptivo, comprendemos que tiene un sentido específico, y el sentido es más o menos «hecho de algún modo artístico tradicional».” (Dickie, 2005a, p. 64)

Así, al utilizar de manera descriptiva la etiqueta de “obra de arte” para aquellos artefactos pergeñados bajos los modos tradicionales de hacer arte lo que se está haciendo, según Dickie, es ubicar algo en particular al interior de cierto marco: “Sostengo que el uso descriptivo de “obra de arte” es utilizado para indicar que una cosa pertenece a una cierta categoría de artefactos.” (Dickie, 1969, p. 253). Y aunque bajo el uso metafórico de dicha etiqueta se esté señalando algo que no es una obra de arte por los mismos medios en los que se identifica una obra de arte en sí –esto es, a través de la utilización de la misma etiqueta–, se la usa de manera distinta ya que lo que se quiere hacer es algo por completo diferente (por ejemplo, señalar una particular belleza o valor).

Parecería, entonces, que tal uso descriptivo de la etiqueta se haya legitimado a partir de la estabilidad de la aplicación en el tiempo. El hecho de que una palabra o concepto tenga algún sentido diferente del literal supone dicha estabilidad. Para Dickie, sin embargo, tal cosa no sucede con el uso evaluativo de “obra de arte”. Hasta aquí, la aplicación estable del uso descriptivo alude al modo en que un objeto/cosa particular ha sido creado. Esto es, según los modos artísticos tradicionales.

De manera que, si se emplea la etiqueta de modo metafórico sobre algo que no es una obra de arte se lo hace siempre teniendo como fondo su aplicación literal. La cadena referencial debe llevar hasta alguna obra de arte previamente reconocida y legitimada: “Decir que un objeto es arte en el «sentido» evaluativo es decir que (si es un artefacto artístico descriptivo) es un artefacto artístico descriptivo muy bueno o que (si no es un artefacto artístico descriptivo) tiene cualidades semejantes a las cualidades valiosas de algún artefacto artístico descriptivo o algo semejante.” (Dickie, 2005a, p. 66)

Más allá de que la afirmación de Dickie no parezca del todo convincente, su apreciación según la cual un uso metafórico de algo que no es una obra de arte descansa sobre algún uso literal –o el reconocimiento de un uso de aplicación literal de algo que sí es una obra de arte– parece acertada. De otro modo, la utilización metafórica de dos términos cualesquiera supone algún grado de conocimiento de los usos y aplicaciones literales de los mismos. Por último, Dickie recurre a una noción trabajada por Ziff acerca de los distintos tipos de palabras a fin de ilustrar su posición.<sup>55</sup>

Según Ziff hay palabras que tienen un significado pero no un significado determinado, tales como *tigre* (según su ejemplo), y palabras que sí poseen tal determinación. *Tigre* carece de condiciones necesarias y suficientes. Su “ser felino” es condición necesaria pero no suficiente. El término *hermano*, en cambio, sí parece tener un significado determinado puesto que implica las condiciones de ser “hermano” y ser “varón”. Lo que Weitz sostiene acerca del concepto de arte es identificado por Dickie como el empleo del término *tigre* –al modo en que

---

<sup>55</sup> Ziff, P. en: *Semantic Analysis*, Ithaca, 1960, págs. 182 y sigs.

Ziff lo trata— con la salvedad de que para Weitz no habría siquiera condiciones de necesidad en torno a él. Para Dickie, *arte* posee un significado determinado o sentido claro, y tal sentido es básico y fundamental a su programa por señalar el grupo de objetos que identifica.

## 2.2. ¿Estatus Conferido vs. Estatus Adquirido?

La teoría institucional articula sus principios sobre dos momentos concretos de su configuración histórica. Estos son los representados por las publicaciones de *Art and the Aesthetic* (Dickie, 1974a) y *The Art Circle* (Dickie, 1997). Lo que motivara tal partición responde a la necesidad de ajustar ciertos elementos teóricos presentes en su primera versión. Entre éstos, probablemente el cambio más relevante haya sido el paso desde la concepción que suponía el estatus del arte como algo que puede conferirse, a la idea de que tal cosa no puede darse debiendo obtenerse a través de la creación artefactual.

Tal modificación ha de entenderse en el marco del proceso definicional que la teoría ofreció para el concepto de “obra de arte” en sus sucesivas formulaciones. En la primera de ellas se lee: “Una obra de arte en sentido descriptivo es 1) un artefacto, 2) al que la sociedad o algún sub-grupo de la sociedad le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación.” (Dickie, 1969, p. 254). Los modos que Dickie encuentra de conferir estatus abarcan las formas tradiciones de presentar arte tales como el marco otorgado por un museo para una muestra de pintura, una obra teatral, etc. Pero dado que muchas obras jamás fueron ni serán exhibidas en un museo ni el contexto de una performance teatral, etc., su interés debe suponer la acción privada de conferir estatus.

De este modo, alguien puede conferir, a determinado artefacto, el estatus de candidato para la apreciación. Generalmente tal cosa es desarrollada por el propio artista creador del artefacto en cuestión. Sin embargo, puede darse el caso de que el propio creador no haya pretendido que el artefacto obtenga dicho estatus otorgando la posibilidad de que alguien más lo haga. No obstante, dada la naturaleza de la teoría que Dickie desarrolla, el estatus siempre se obtiene al interior del marco contextual del mundo del arte:

“El mundo del arte desarrolla su actividad en el ámbito de la práctica habitual. Sin embargo, existe una práctica y esto define una institución social.”  
(Dickie, 1969, p. 255)

Allí, Dickie sostenía que la acción de conferir dicho estatus para la apreciación —apreciación que se vincula de manera directa con el tipo de experiencia comúnmente asociado al contacto con obras de arte— puede asumir acciones tan básicas como descontextuar determinado objeto y colgarlo de la pared con vistas a su disfrute, tomar dicho objeto e incluirlo en una exhibición (estimo que de arte), etc.; a fin de que tal objeto adquiriera su carácter artefactual al tiempo que le es conferida su candidatura para la apreciación. En esta primera aproximación de su teoría institucional la centralidad de su planteo definicional es ocupada, entonces, por la noción de estatus conferido. En torno a ella, cobra luz tanto el marco



contextual del mundo del arte requerido para tal logro, como la investidura de autoridad necesaria por parte de aquellos encargados de conferir el pretendido estatus a determinados objetos.

Una segunda formulación acompaña la versión que supuso un primer intento en sentido fuerte por caracterizar la teoría institucional en torno de *Art and the Aesthetic*. En ella, de modo similar a la anterior formulación, la noción de estatus conferido ocupará el centro de atención del propio Dickie, y de las críticas lanzadas en su contra: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto, 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación por parte de alguna persona o personas que actúan en nombre de cierta institución social (el mundo del arte).” (Dickie, 1974a, p. 34)

Ambas definiciones no difieren de modo sustancial. La idea de que el estatus le es conferido a algo por parte de alguien al interior del marco sistémico del mundo del arte es la misma en las dos formulaciones de la definición de obra de arte. Existe un artefacto al cual alguien le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación; y si bien se necesita un número considerable de personas para configurar el mundo del arte, sólo parece requerirse el concurso de una de ellas para que tal estatus le sea conferido a algo.

La institución social es también institución cultural que prescinde de una constitución formal establecida tal como la que posee el sistema legal. Por ello la acción de conferir estatus dentro del mundo del arte parece un tanto vaga. No existen posiciones que se asienten sobre líneas de autoridad y que regulen la asignación de tareas y funciones de modo estrictamente específico: “Cuando digo que el arte es una noción cultural, quiero decir que es un fenómeno que ha sido inventado por un grupo cultural y que no posee un comportamiento genéticamente determinado como aparearse, comer, y similares.” (Dickie, 2004, p. 55)

Por su parte, la candidatura para la apreciación conferida no supone una efectiva apreciación del artefacto-obra de arte. Es decir, no se trata de que el artefacto en cuestión sea actualmente apreciado. De hecho, buena parte de las obras de arte existentes posiblemente no se hallen en circunstancias de muestra y exhibición. La candidatura supone precisamente eso: el ser candidato *para*. De este modo, el estatus de candidato para la apreciación posibilita la extensión de su aplicación hacia casos de obras de arte no exhibidas y, desde luego, no actualmente apreciadas.

Tal candidatura no afirma nada respecto del valor del artefacto en tanto obra de arte. Es decir, no supone que el mismo deba ser una “buena” o “mala” obra de arte. La candidatura, como su definición lo manifiesta, habla en sentido *clasificatorio* y no *evaluativo*. Por otro lado, aunque la teoría no especifica demasiado en lo concerniente al tipo de apreciación en cuestión, se sigue que la misma supone un tipo de apreciación *estética* que persigue la captación valorativa de la cosa objeto de apreciación. Este modo de apreciación destaca sólo aquellas propiedades de la obra relevantes a su interés, dejando a un lado ciertos detalles intrascendentes tal como puede serlo el dorso de una obra en una pintura sobre lienzo. No todo detalle o propiedad componente de una obra es relevante para la apreciación.

La teoría institucional defiende la idea de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, incluso objetos naturales como un trozo de madera. Los requisitos que esta primera versión de la misma postula se encuentran representados por el hecho de que alguna acción haya sido operada sobre el objeto volviéndolo el artefacto requerido y que alguien, actuando de parte del mundo del arte –investido con la autoridad necesaria–, le confiera el estatus de candidato para la apreciación. Acciones tales como apartar el objeto natural de su entorno habitual y colocarlo en una situación de exhibición y muestra, en tanto candidato a ser estéticamente apreciado, suponen que la artefactualidad ha sido conferida al mismo tiempo que la candidatura para la apreciación. Esto es, la artefactualidad es alcanzada sin el recurso de un trabajo sobre el medio soporte de la pretendida obra, y sin la utilización de herramienta alguna.

De este modo, para la primera versión de la teoría la artefactualidad puede lograrse o bien porque ha sido conferida sobre el objeto/cosa en cuestión, o bien porque se ha trabajado sobre un medio para ello en un sentido tradicional (pintura, escultura, etc.). Aquí parece oportuno poner de manifiesto el sentido y significado que la noción de artefacto tiene para Dickie. Desde su más temprana definición, pasando por la serie de ajustes y reformulaciones hasta arribar a su versión final Dickie ha entendido que un artefacto es, como lo confirma la entrada de cualquier diccionario, un objeto hecho por el hombre con vistas a un fin ulterior. Según la teoría en esta primera versión, tanto la candidatura para la apreciación como la artefactualidad son ambas conferidas.

La última formulación de la definición de obra de arte que la teoría arroja se ciñe al desarrollo de *The Art Circle* (Dickie, 1997). Allí se ofrece una versión algo modificada respecto de sus antecesoras: “Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.” (Dickie, 2005a, p. 115). Mantiene, común a las definiciones anteriores, la cláusula de la artefactualidad como condición necesaria de toda configuración de obra de arte. Lo que cambiará de manera radical es la concepción anterior según la cual la artefactualidad es algo que pueda conferirse.

Los casos más problemáticos, por supuesto, tienen que ver con obras de arte en las que el soporte físico-material que sirve de fundamento a las mismas no ha sido alterado ni modificado por la acción manifiesta del hombre. Así como puede obtenerse un artefacto –en este caso un *arma*– de un trozo de madera que se recoge del suelo y se blande en alto ante una situación amenazante, el mismo puede ser utilizado al interior del marco del mundo del arte como una verdadera obra sin haber operado sobre sí la más mínima modificación.

Frente a tales casos, de aparente invariabilidad en la superficie de las cosas, Dickie sostiene que se ha promovido, no obstante, la creación de un objeto *complejo*. De tal modo, el trozo de madera –que en un caso se agita como un arma ante una amenaza y en otro puede ser exhibido en un museo de arte como obra artística– no es él mismo, ni por sus propios medios, un artefacto. Lo es en tanto ha sido utilizado de determinada manera. Cuando el trozo de madera es recogido y puesto en exhibición en el contexto del mundo del arte, del modo en que habitualmente se exhiben pinturas y esculturas, el mismo estaría siendo utilizado como

medio artístico y, de este modo, sería parte del objeto complejo trozo-de-madera-usado-como-medio-artístico (Dickie, 1997b, p. 87).

Según la nueva concepción de Dickie, la artefactualidad no puede ser conferida sobre algo simplemente porque no es el tipo de cosas que puedan conferirse. Un artefacto debe ser hecho. En sus afirmaciones anteriores recoger un pedazo de madera del suelo y colgarlo en la pared de alguna galería o museo confería la artefactualidad. De este modo, recoger del suelo, colgar algo con vistas a su exhibición, y conferir el estatuto de artefacto eran la misma cosa. Al mismo tiempo en que se recogía algo del suelo y se lo exhibía pendiendo de una pared al modo tradicional en que se muestran los cuadros se confería la artefactualidad. En la versión más nueva de su teoría Dickie entiende que tal cosa no es posible.

Tal parece, de acuerdo al nuevo enfoque de la teoría institucional acciones tales como recoger, colgar, exhibir, etc., son modos de “conseguir” la artefactualidad, no de conferirla. Dickie propone pensar en una serie de ejemplos a fin de hacer manifiesta la patencia artefactual de determinados objetos (Dickie, 2005a, pp. 68-69). En primer lugar propone pensar en un trozo de madera (rama de árbol) encontrado en la playa y que es recogido con el fin de apartarlo del camino sin promover sobre él la más mínima transformación. Nada, aquí, parecería indicar la presencia de un artefacto. Sólo se ha desplazado de un sitio a otro el objeto en cuestión. Un segundo caso es ejemplificado por un trozo de madera que alguien recoge y moldea con su cuchillo afinando un extremo en punta y tallando un mango o empuñadura en el otro con el fin de cazar peces. Este segundo caso se trata claramente de un artefacto. Aquí, el objeto originario ha sido modificado en función de una finalidad más o menos específica.

Según Dickie, este segundo ejemplo es un artefacto ya que cumple con los requisitos definicionales de cualquier diccionario; aún a pesar de que el artefacto en cuestión no sea jamás utilizado en la pesca. A diferencia del primer caso en que nada parece haber sido producido, aquí, algo que antes no era, ha sido elaborado. Casos tales como el primero, en donde el objeto/cosa no ha sido modificado en absoluto ni utilizado en forma alguna, son ejemplos de *objetos simples*. Pero Dickie no identifica a los artefactos con los objetos simples. Aún existen casos intermedios entre el trozo de madera sin modificar y el trozo de madera hecho *arpón*.

Supóngase que ahora el mismo trozo de madera hallado en la playa es agitado en alto frente a la amenaza de un perro en defensa propia, utilizándolo como un arma. El objeto se ha “convertido” en un arma debido al uso dado. Habría, pues, alguna diferencia entre el primer caso y éste nuevo ejemplo, así como también habría alguna diferencia respecto del segundo ejemplo dado. En él es clara la modificación hecha sobre el objeto encontrado y escogido. Este segundo caso y similares son muestra clara de ejemplos de lo que Dickie denomina *objetos complejos*: “Los objetos complejos lo son porque sus objetos originales (simples) han sufrido un cambio en manos de un agente.” (Dickie, 2005a, p. 69)

Sin embargo, más allá de que ninguna modificación haya sido hecha sobre el objeto en el último de los casos vistos, la utilización del mismo en tanto arma para la defensa habilita su ingreso en la categoría de objetos complejos y artefactos. Claro está que no se trata del trozo

de madera sólo, lo que hace posible el artefacto. El artefacto se halla configurado porque el objeto simple (trozo de madera) es utilizado de un cierto modo. Ahora bien, el mismo trozo de madera puede ser recogido, trasladado, y colgado de la pared por alguien que se encuentra familiarizado con el mundo del arte, con vistas a su exhibición. Al hacerlo, la persona estaría utilizando la madera como medio artístico y por lo tanto, según Dickie, configurando un objeto complejo artefactual. El objeto –originariamente simple– deviene complejo por el uso al interior del contexto del mundo del arte y es, pues, un artefacto de un sistema del mundo del arte.<sup>56</sup>

En este sentido de artefactualidad mínima Dickie ubica la famosa obra de Duchamp *Fountain* (1917): “El urinario (el objeto simple) está siendo utilizado como medio artístico para crear *Fountain* (el objeto complejo), el cual es un artefacto dentro del mundo del arte –el artefacto de Duchamp–.” (Dickie, 1997b, p. 87). Tanto el trozo de madera como el urinario de Duchamp son utilizados tal como se utilizan pigmentos, resinas, mármol, etc., como medios artísticos para la elaboración de obras de arte tradicionales. De tal manera, piensa Dickie, la madera usada como arma y el urinario usado como medio artístico son artefactos en sentido mínimo. Lo que hizo Duchamp no fue conferir artefactualidad, sino crear un artefacto mínimo.

Esta serie de observaciones, sumadas a cierta crítica hecha por Beardsley acerca de la definición de obra de arte anteriormente forjada por Dickie llevaron a éste a modificar su concepción respecto del estatus artefactual. Beardsley centra la atención de su crítica en la caracterización hecha por Dickie del mundo del arte como una “práctica establecida” según un tipo de actividad informal para luego pasar a cuestionar la noción de “estatus conferido” y el “actuar de parte de” inscriptos en la definición institucional (Beardsley, 1976).

Según Beardsley, tales expresiones tomadas por Dickie en la formulación de su teoría son comúnmente utilizadas en instituciones formales tales como el estado, las corporaciones y las universidades. Por tal motivo, pretender que las mismas tengan aplicación al interior de una práctica informal como la descrita por Dickie a propósito del mundo del arte parecería equivocado. En este sentido Beardsley acierta al cuestionar acerca de lo inapropiado que parece utilizar la expresión “actuar de parte de” cuando la misma es aplicada a una práctica.

La última versión ofrecida por Dickie de la teoría institucional (Dickie, 2005a) entiende que una obra de arte es tal debido a la posición que la misma ocupa dentro del mundo del arte. Esto es algo que la anterior versión también compartía. La diferencia ahora tiene que ver con el modo en que algo llega a ser una obra de arte. El estatus de artefactualidad requerido por la teoría ya no es más *conferido*. La teoría en su formulación final afirma que dicho estatus es alcanzado en virtud de la creación de un artefacto en relación con el mundo del arte: “Ser una obra de arte no implica, sin embargo, un estatus que es conferido sino que es antes un estatus alcanzado como el resultado de la creación de un artefacto al interior o sobre el trasfondo del mundo del arte.” (Dickie, 1997b, p. 88).

---

<sup>56</sup> En el capítulo siguiente se especifica el sistema de roles específicos que sirve de fundamento a la teoría institucional en su versión última, y al interior del cual se hallan los *sistemas del mundo del arte*.

### 2.3. Institucionalismo esencialista

La teoría institucional desarrollada por Dickie recupera el impulso definicional en torno al arte que ya Danto se propuso validar. La serie de transformaciones sufridas a partir de la vertiginosa sucesión de las vanguardias históricas desembocó en un siglo XX atestado de experimentación en materia artística. Por ello, la necesidad de caracterizar del modo más preciso el fenómeno del arte supuso un desafío para la filosofía aplicada a él. La teoría institucional es un claro ejemplo de ello.

Su configuración final, que evidencia una serie de transformaciones y ajustes argumentales, asume en la definición de “obra de arte” un marcado compromiso esencialista. Éste, al igual que el esencialismo dantiano, no supone la existencia de propiedades necesarias y suficientes del objeto/cosa en cuestión candidato a tal estatus. Tales condiciones de necesidad y suficiencia han de encontrarse por fuera del soporte objeto de análisis. En el caso de la teoría institucional las mismas se sostienen a partir de la necesaria existencia de un *artefacto* creado al modo en que suelen crearse los artefactos a ser presentados ante un público particular. Este es, el *público del mundo del arte*.

La última versión de la definición arrojada por Dickie señala, pues, dos reglas que deben tenerse en cuenta al momento de configurar una obra de arte puesto que, según el propio autor: “Formular una condición necesaria para una actividad es un modo de formular una regla para dedicarse a esa actividad.” (Dickie, 2005a, p. 98). Por un lado, la condición de necesidad artefactual postula que para crear una obra de arte debe uno hacerlo a través de la creación de un artefacto; por el otro, puesto que la definición propone que tal artefacto creado sea del tipo que suele ser presentado a un público del mundo del arte, la creación de una obra de arte ha de incorporar la regla según la cual aquello creado sea de tal tipo en cuestión. Es decir, similar a los que suelen presentarse ante un público del mundo del arte. Para Dickie, ambas reglas se suponen conjuntamente suficientes para la creación de obras de arte (Dickie, 1997b, p. 90).

Son precisamente estas dos reglas de hacer arte y las condiciones de necesidad y suficiencia que encierran las que traerán complicaciones al planteo de Dickie. Una teoría de naturaleza socio-institucional como la propuesta por él parecería tener que prescindir de una explicación del fenómeno del arte en términos de esencias. Este ha sido el tipo de recurso que la tradición tomó, en sus diferentes formulaciones, para estipular definiciones del arte que no se vieron exentas de contraejemplos a lo largo de su historia. Sin embargo, los planteos contextualistas e institucionales, herederos de tal tradición, suponen un intento por cifrar la naturaleza del arte en una dirección que los aleja –al menos en apariencia– de definiciones de ese tipo.

Sorprende que una teoría de tipo institucional, que propone una lectura del acontecer del arte con anclaje socio-comunitario, acabe forjando una definición de la obra de arte del tipo tradicional. Para Dickie, no obstante, el hecho de que las dos reglas mencionadas operen al interior de un contexto particular históricamente desarrollado –el del mundo del arte– salva a su

teoría de posibles contraejemplos; puesto que parecería haber cosas que satisfacen ambas condiciones sin ser ellas mismas obras de arte. La estructura interna del sistema institucional propuesto por Dickie asegura, pues, la pertinencia estatutaria de los artefactos objeto de apreciación para el arte.

La naturaleza cultural sobre la que descansa la teoría, por su parte, parecería antes garantizar la efectiva artificialidad de las convenciones que sostienen el fenómeno del arte y lo posibilitan, más que ahondar en la fijación de parámetros y pautas fijas de organización y desarrollo. Así, una teoría que supone detectar el entramado de roles que conforman la institución del arte acaba definiéndolo a partir de un núcleo esencial de condiciones necesarias y suficientes cuya aplicación, a su vez, apunta en la dirección de un pasado histórico pleno de equívocos y desaciertos. Lejos de evitar un recorrido que sostiene la evidencia de tal pasado, la definición institucional de “obra de arte” lo profundiza.

La estructura interna de la teoría estabiliza una serie de partes intercomunicadas en un todo definicional del cual la definición de “obra de arte” es un segmento.<sup>57</sup> Pero la centralidad que asume tal definición instala condiciones que restringen su aplicación para cualquier cosa. Una vez que Dickie ha estipulado las dos condiciones de necesidad y suficiencia que él supone que algo debe satisfacer para ser una obra de arte, la aplicación de dicha etiqueta se halla restringida a ciertos casos de aplicación. La corrección de su definición de “obra de arte”, su éxito en tanto tal, podría verse seriamente cuestionada con la existencia de artefactos similares –incluso idénticos– a los que suelen presentarse antes públicos del mundo del arte pero sin ser ellos mismos obras de arte. O a la inversa, obras de arte que no satisfagan ambas condiciones de la artefactualidad y la presentación ante el público.

Más allá de la existencia efectiva de tales contraejemplos, su posibilidad ya amenaza cualquier intento por captar la naturaleza artística cifrada bajo definiciones esencialistas. La historia del arte misma ha sido muestra de la invalidación sistemática de teorías por contraejemplos provenientes de la práctica artística que escaparon a las restricciones de sus definiciones. Si sólo se tomase en cuenta la historia en tanto espejo de lo sucedido a la hora de establecer los criterios a partir de los cuales definir el arte parecería acertado no asumir un compromiso de tipo esencialista. La teoría institucional, que prometía ofrecer un acercamiento sistémico libre de condicionamientos particulares que de algún modo organice y explique el funcionamiento del fenómeno del arte en nuestras culturas, se pliega sobre un cerramiento definicional que amenaza, incluso, su propio éxito explicativo en tanto modelo teórico.

---

<sup>57</sup> En el capítulo próximo se hará hincapié en dicha totalidad conformada por definiciones parciales y que configuran el sistema de roles específicos de la teoría.

## *Capítulo 3*

# Circularidad Institucional

La teoría institucional ofrece un modelo teórico explicativo del fenómeno del arte de marcado sesgo contextualista. Heredera de los lineamientos dantianos que inauguraron esa dirección, la propuesta institucional asume el compromiso de caracterizar el arte del modo más fiel posible. Para ello, hace uso de esquemas contextuales que orientan sus objetivos a fin de configurar un marco explicativo definido y estable que garantice el éxito en el alcance de sus afirmaciones. El resultado, tras varias reformulaciones y ajustes, es un complejo entramado de sub-definiciones que acaban integrando una unidad explicativa sólida.

La primera versión de la teoría sostenía que ser una obra de arte respondía a las siguientes condiciones: 1) ser un artefacto, 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha sido conferido el estatus de candidato para la apreciación por alguien que actúa de parte de una cierta institución social (mundo del arte). Tomando en consideración algunas críticas hechas por Beardsley, entre otros, Dickie abandonará las nociones de *estatus conferido* y de *actuar de parte de* presentes en 2). En su lugar, sostendrá que ser una obra de arte seguirá siendo algo estatutario –en el sentido de pertenecer a la trama de actividades humanas que conforman el mundo del arte–, pero afirmará que dicho estatus ha de ser alcanzado ahora a partir de la creación de un artefacto sobre el trasfondo del marco que supone el mundo del arte.

Una obra de arte será tal debido a la posición que ocupa al interior del mundo del arte. Aquí se ve claramente la importancia que supone para una teoría como la institucional la existencia y efectividad de una práctica establecida, así como la facticidad de un marco contextual contenedor de dicha práctica o mundo del arte. Dickie reconoce el influjo que su teoría guarda respecto de las primeras afirmaciones dantianas a propósito del *artworld*. La novedad en la introducción dantiana del recurso argumentativo de los “homólogos indiscernibles” confirma para Dickie la necesaria presencia de un marco, o matriz de relaciones, configurador del arte. No obstante, sostiene al mismo tiempo la insuficiencia en el alcance explicativo de éste y la escasez de detalles que el propio Danto hiciera acerca de tal marco o contexto del mundo del arte (Dickie, 2005a, pp. 99-100).

La argumentación dantiana deja al descubierto la necesidad de un marco o contexto (*artworld*) para la existencia de toda obra de arte. Lo que no hace, según Dickie, es ofrecer una descripción detallada de la constitución de dicho marco (Dickie, 1983, p. 50). Su propósito, respecto de esto, será el de procurar un detenimiento sobre la estructura y naturaleza del marco requerido con el fin de arrojar una caracterización más acabada del mismo.

La segunda versión de la teoría sostuvo –luego de abandonar las nociones anteriores acerca del *estatus conferido* y el *actuar de parte de*– que la definición de “obra de arte” encierra las siguientes dos condiciones: a) artefactualidad y b) presentación. De acuerdo a la primera, aquello que vaya a constituirse en una obra de arte debe ser un artefacto. Según la segunda, el tipo de artefacto en cuestión debe ser similar en algún grado a los que suelen presentarse a un público del mundo del arte. Ambas condiciones suponen necesidad y suficiencia en torno a la creación de una obra de arte. Se requiere el concurso de ambas para la creación artística y bastan ellas dos para su concreción.



De este modo, el compromiso de Dickie busca dar cuenta del fenómeno del arte desde su naturaleza estructural describiendo, caracterizando y poniendo en relación los distintos niveles y roles que participan del mismo bajo una serie de sub-definiciones estrechamente vinculadas. Puesto que su preocupación –al igual que ocurre en Danto– no persigue la explicación onto-genética del ser del arte sino la correcta caracterización de su funcionamiento una vez que el mismo se ha sostenido a lo largo del tiempo configurando un acontecer histórico constituido, la teoría institucional supone un esfuerzo en la dirección de una descripción acabada del arte que logre sortear los obstáculos presentes en los anteriores intentos teóricos.

El capítulo actual buscará detallar el modo en que el institucionalismo de Dickie configura una estructura institucional en torno al arte a fin de poder explicar el fenómeno salvaguardando el modelo ante posibles contraejemplos. Para ello, el núcleo de este desarrollo estará vinculado con la presentación detallada de la serie de definiciones que conforman su explicación del arte en un pliegue circular y de la cual participa la definición de “obra de arte” analizada.

### 3.1 *El Grupo de Presentación*

La complejidad de relaciones que se establecen al interior de la teoría institucional de Dickie y que conforman una descripción del funcionamiento del arte se diferencia, según su autor, de las teorizaciones tradicionales que se vieron siempre ceñidas a núcleos definicionales de mayor simpleza. No obstante, su modelo teórico recupera de todas ellas una noción central a sus planteos: la presencia y el requerimiento del rol del *artista* creador en la configuración de toda obra de arte.

Eje del acercamiento institucional será, pues, el descubrir aquello que hace posible que alguien asuma el rol de artista. Para ello Dickie requiere del marco en el cual la figura de este rol se torna relevante. En oposición al pensamiento de Beardsley acerca del artista romántico, Dickie entiende que para que alguien asuma tal papel –ligado, a su vez, a la configuración de una obra de arte para un cierto público– ha de haber recibido cierto “entrenamiento” en el contexto o marco requerido. Es decir, que la persona haya experimentado con anterioridad ejemplos de arte, siempre con el conocimiento de que se trata de casos típicos del arte, que haya sido instruida en las diferentes técnicas artísticas, y que posea determinado conocimiento del arte como trasfondo.

De esta manera, aquella persona que asume el rol de artista conocerá algo acerca de lo que dicho contexto y rol suponen en el desarrollo de las artes. Asimismo, parecería que la noción de artista prefigura y supone la existencia (al menos potencial) de un *público*: “Siempre que se crea arte hay un artista que lo hace, pero un artista también crea para un *público* de algún tipo.” (Dickie, 2005a, p. 96). Ambos roles se vinculan de modo necesario articulando distintos momentos de concreción y configuración de un mismo fenómeno: el arte. Sin embargo, la cláusula introducida por la definición de obra de arte que se desprende de la

segunda versión de la teoría de Dickie –aquella que supone la necesidad de que el artefacto creado sea del tipo que suele presentarse a un público del mundo del arte– no estipula la necesaria presentación de la obra ante un público efectivo. Una obra de arte, para ser tal, no requiere necesariamente ser presentada ante un público. La cláusula estipula sólo que el artefacto en cuestión sea del tipo que *suele* presentarse ante un público.

Esto permite a Dickie hacer frente a casos tales como el de obras de arte jamás exhibidas. De hecho, buena parte de las obras de arte existentes han permanecido durante mucho tiempo en la intimidad de los talleres de sus artistas hasta ser mostradas y exhibidas. Otras muchas, jamás fueron ni serán así conocidas. Ahora bien, dado que la cláusula habilita la identificación de tales casos en tanto obras de arte salva, así, los posibles escollos derivados de la existencia de obras nunca vistas.

Más allá de la efectiva presentación de una obra ante un público determinado o no, cualquiera sea su suerte, la intención con la que fue configurada necesariamente supone la instancia de presentación:

“El arte se destina a un público, llegue a él o no, presupone claramente un público. Incluso el arte que no se destina a la exposición pública presupone un público, porque no sólo es posible presentarlo a un público (como a veces sucede), sino que es una cosa del tipo de las que tienen como objetivo la exhibición ante un público. La noción de público planea siempre en el fondo, incluso cuando un artista dado rechaza presentar su obra.” (Dickie, 2005a, pp. 96-97)

La cláusula de presentación, que no exige efectiva exposición, supone una alternativa de explicación frente a casos paradójales que suelen caer bajo la denominación del “poema en el cajón”. Esto es, obras de arte que permanecen ocultas a la mirada de cualquiera y de las que sólo parecen tener conocimiento sus propios artistas creadores. Según la definición dada por Dickie tales casos de aparente inexistencia cobran estatuto de arte al cumplir con las dos condiciones por ella estipuladas. Algo similar puede hallarse en Carroll cuando al examinar algunas objeciones a la teoría del arte como expresión toma en cuenta casos tales para desarticular cierta crítica que apunta a desestimar la necesidad de una audiencia efectiva para toda obra de arte. Lo que según Carroll sucede en el hipotético caso de un “poema en el cajón” es que el mismo ya ha sido elaborado según las reglas de un lenguaje natural respetando ciertas normas de la comunicabilidad, sea ésta efectiva o no.<sup>58</sup>

La posibilidad de que una obra de arte exista en el vacío acontecimental de un cajón al que nadie tiene acceso, o de que por la mera constitución algo devenga obra de arte parece cuestionable. Asumiré de momento la respuesta institucionalista como una alternativa a la cual atender y espero volver sobre esto hacia el capítulo siguiente.

Existe, entonces, un doble movimiento en el acto de creación artística que involucra la figura o los roles del artista y del público según Dickie. Sea efectiva la presencia de ambos roles, o se presuponga en el acto mismo de configuración de la obra el arte, el fenómeno

---

<sup>58</sup> Cfr.: nota 10 a pie de página del capítulo 2, sección I de esta parte del trabajo.

artístico descansa en una articulación de dichos roles. Ahora bien, así como no cualquiera se encuentra preparado para desempeñarse como artista debiendo haber sido “entrenado” en una tradición que le otorga el conocimiento básico de la naturaleza del arte, sus diferentes técnicas de creación, su historia, etc., del mismo modo no toda persona puede participar en el rol de un público del arte. El público del arte debe saber de qué manera desarrollar su papel. Esto es, desempeñarse en tanto tal (Dickie, 2005a, p. 97).

Al igual que sucede en el caso del artista quien asume poseer la información necesaria para llevar a cabo su rol de artista, el público del arte requiere que la persona que participe de él haya adquirido un tipo de información general acerca del arte similar a la reciba por el artista. Dicha información suele verse representada por una serie de competencias y por la capacidad de comprensión para discernir lo que se le presenta. Algunas de tales competencias no son muy diferentes de las requeridas cotidianamente para vivir. Otras, suponen formación especial y desarrollo continuo a fin de incorporarse y utilizarse de manera adecuada.

Existen, por su parte, distintos tipos de públicos conforme se dan diferentes tipos de artes. Tal situación responde a la diferencia de exigencias entre las artes particulares. Cada arte particular requiere determinada información y conocimiento, y de este modo cada público del arte en particular ha de poseer diferentes competencias y habilidades cognoscitivas para responder adecuadamente en cada caso. Así, el conocimiento requerido para un público consumidor de las artes plásticas diferirá del requerido para el que participe de las artes dramáticas; y de modo similar en cada una de las artes particulares.

Para Dickie, el arte es una actividad intencional que involucra determinadas particularidades. La creación artística supone el concurso interactivo de los roles de artista y público en el marco del mundo del arte como centro de éste. Tal interactividad instancia siempre la acción consciente destinada a la producción de un artefacto con vistas a su pública exhibición. Asume, asimismo, la posibilidad del acontecer fortuito al interior del proceso artístico. Es decir, la intervención de posibles accidentes. Sin embargo, reconoce que la actividad en su conjunto es algo de índole enteramente intencional.<sup>59</sup>

Los roles de artista y público relacionados constituyen lo que Dickie denomina “grupo de presentación” (Dickie, 1974a, p. 36; 2005a, p. 102). Dicho grupo supone el marco mínimo requerido para la creación de arte. Esto se sostiene, incluso, ante obras de arte que no son presentadas ante determinado público, o que ni siquiera han sido ideadas con tal objetivo. Aquello que liga ambas instancias de configuración de toda obra permanece sujeto a los requerimientos de la intencionada artefactualidad creativa de un artista sobre la siempre presente posibilidad de su presentación ante un público dado.

---

<sup>59</sup> Un interesante debate acerca de la intencionalidad en arte es recuperado por Pérez Carreño al cuestionar la posición institucionalista de Dickie que sostiene un marcado intencionalismo en torno al arte pero defiende un anti-intencionalismo respecto de las obras de arte en particular. Al respecto véase: (Pérez Carreño, 2001).

### 3.2. Sistema de Roles Específicos

El *contextualismo* que motivara el desarrollo de la teoría institucional inscripto en los primeros esbozos dantianos acerca del *artworld*, cobran visibilidad sistémica al interior del planteo de Dickie en la segunda versión de su teoría. El marco necesario para el desarrollo del arte entendido como fenómeno cultural asume una apariencia estructural definida por la interacción de diferentes roles que colaboran en la configuración de sí. Tales roles pueden ser pensados como momentos constituyentes del mundo del arte.

Lo que sugiero es identificar en dichos roles las instancias de concreción tangibles del universo artístico. Serían algo así como los momentos de mayor espesor y visibilidad en el desplazamiento que supone el recorrido artístico en tanto práctica y ejercicio concretos. El fenómeno del arte en su totalidad estará compuesto de los diversos circuitos de circulación de relaciones entre roles y acontecimientos suscitados en el seno de cada una de las artes en particular. En este sentido, los roles no suponen una estructura con asiento físico. Aunque en más de una ocasión la coyuntura de una obra determinada así lo disponga. Es decir, instancie acciones y lugares específicos como en el caso de una muestra de arte plástico en una galería de arte o un museo, o en la disposición de un escenario teatral para el consumo de arte dramático.

Es por ello que los roles pueden cambiar, modificarse, e incluso transformarse. De tal modo, quien en un momento dado es artista puede pasar a ser él mismo el único público espectador de su obra. A menudo el público colabora en la ejecución de determinadas obras – sobre todo aquellas que tienen que ver con soportes de arte *performático* o de *instalación*–, y muchas veces la solidez e imperturbabilidad de tales roles se ha visto cuestionada por las proclamas reformistas de los movimientos de vanguardia.

Probablemente la mayor diferencia entre las propuestas de Danto y Dickie se deba al interés del segundo por caracterizar de un modo más preciso la naturaleza del arte que el primero, según aquél, apenas esbozara. Tal motivación llevó a Dickie a formular su teoría institucional en tanto ordenamiento preciso de las partes constitutivas del fenómeno del arte y sus relaciones. No obstante, como se verá más adelante, este mismo impulso por caracterizar el acontecer del arte de un modo minucioso o aparentemente minucioso le arrimará a la teoría institucional no pocos problemas y cuestionamientos, según la forma asumida por ésta.

Dickie identifica dos aspectos centrales en torno al rol del artista. En primer lugar, reconoce un rasgo común a todos los artistas cifrado en el reconocimiento por parte de éstos de que aquello que se crea para su presentación es arte. Esto es, la conciencia permanente de que aquello creado con vistas a ser presentado ante un público real o potencial es de naturaleza artística. En segundo lugar, ubica la amplia variedad de técnicas artísticas. El conocimiento de éstas por parte del artista posibilita la utilización adecuada de sí en procura de la creación de una obra de arte particular, según una forma determinada de las artes particulares. El artista es alguien entendido en las diferentes técnicas empleadas en la elaboración de las obras de arte y aunque su arte suela limitarse a un tipo en particular

(pintura, escultura, etc.) posee información del resto de habilidades que utilizan el resto de las artes.

Dickie entiende que una vez comprendidas ambas facetas del rol del artista se hace evidente la gran cantidad de tareas que involucran su participación, al tiempo que se esclarece la relación que guardan estas acciones respecto de la creación de un objeto del tipo que suele presentarse (Dickie, 2005a, p. 102). Como es sabido, el rol de artista puede verse desempeñado de diferentes maneras. Dependiendo del tipo de arte en cuestión las tareas pueden verse desarrolladas por una única persona o bien pueden involucrar el concurso de un número mayor de ellas.

En pintura, generalmente, suele trabajar el artista solo, aunque a menudo se dan casos en los que éste trabaja en colaboración de ayudantes. Existen, de hecho, grandes talleres y equipos de trabajo en los que un número importante de colaboradores y ayudantes desarrollan numerosas tareas guiados por la dirección del artista que establece la dirección a seguir para su obra. En tales casos habría un único rol aunque desempeñado por más de una persona. En las artes dramáticas del teatro, por su parte, el número de artistas suele ascender conforme las exigencias de la puesta en escena de la obra en cuestión. Según Dickie, el papel del artista en estos casos suele constituir una multiplicidad de papeles relacionados en torno de una misma obra. De esta manera, el rol de artista puede verse desarrollado por las figuras del dramaturgo, el director de la obra, y los artistas. Aunque puede darse el caso de que tales papeles se vean cubiertos por una sola persona. Sería ésta una situación contraria a la del artista plástico, por cuanto habría una sola persona desempeñando distintos papeles.

Las características del rol del público también presentan una doble especificidad según Dickie. De manera algo similar a lo que ocurre con el rol de artista, y compartido por todos los miembros de los públicos del arte, existe la conciencia de que aquello presentado ante ellos es arte. Paralelamente, todo miembro de un público del mundo del arte es poseedor de una amplia gama de competencias y sensibilidades que le permiten ser espectador de aquello que se le presenta y comprender lo que sucede ante él, de acuerdo al tipo de arte particular al que asista. Es decir, según las convenciones exigidas por las circunstancias en cuestión, siendo éstas diferentes de acuerdo al tipo de arte del que se es espectador.

Generalmente las habilidades y sensibilidades requeridas para posicionarse como miembro del público del arte descansan en facultades naturales que la persona trae consigo. Ejemplo de éstas puede ser determinado desarrollo de la visión y del oído. Otras, involucran competencias de tipo intelectual tales como la capacidad de comprensión y el reconocimiento. Todas estas pueden, no obstante, verse mejoradas y desarrolladas a partir de la instrucción y la experiencia, así como coartadas debido al natural envejecimiento o a causa de algún accidente fortuito.

El institucionalismo de Dickie identifica ya en su primera versión (Dickie, 1974a) un tercer elemento en relación a los roles de artista y público mencionados. Este es el representado por la figura del *presentador*. Subsidiaria de ambos roles, la tarea de relacionarlos es cumplida por esta función que debe pensarse también como nexo entre

aquellos más que como instituyendo una corporeidad real. Siempre que un artista crea un artefacto con vistas a su exposición ante un público y tal acción se desarrolla conforme lo previsto, se establece la relación entre ambos y esto ocurre, generalmente, bajo el concurso de la función de quien o quienes promueven la presentación de dicho artefacto. A menudo, tal función se concretiza en la figura de directores de escena, directores de museos, galerías y demás lugares destinados a la muestra de arte, aunque en principio lo que Dickie estaría destacando es la función a la que ellos sirven.

En relación a esto quizá convenga aquí destacar una modificación más que establece Dickie respecto de la articulación de su teoría entre un primer momento y una versión final de la misma. Según la primera formulación de su teoría existen en arte diversas convenciones secundarias, ligadas al modo en que la obra del artista es ofrecida y recibida por el público, de acuerdo a cada tipo de arte particular; así como una convención primaria en cada una de ellas.

Como ejemplo de un tipo de convención secundaria en teatro Dickie señala la “no participación del espectador”. Tal convención actuaría como regla que guía el comportamiento del auditorio conforme se desarrolla la trama de la obra. Esta convención –aunque, en rigor, cualquiera de ellas– puede verse modificada. A menudo el desarrollo de una trama exige la interacción con el público espectador. Son del mismo modo identificadas por Dickie ciertas normas que tienen que ver con la utilización del telón de fondo y los juegos de luces que intervienen como señaladores del comienzo y finalización de un acto o de la obra en su totalidad.

Existen múltiples convenciones para cada una de las artes particulares. Incluso, para un mismo tipo de arte pueden darse distintas convenciones sobre un mismo elemento configurador de la obra, como testimonia el propio autor en torno al ejercicio de ocultación de los tramoyistas y asistentes en la dramaturgia occidental, y su presencia en el teatro chino clásico. En pintura, por ejemplo, es tan convencional la exhibición de los cuadros con sus dorsos contra la pared como hubiese sido el hábito de colgarlos al revés. De cualquier manera, toda convención parece suponer arbitrariedad y contingencia: “Cualquier modo convencional de hacer algo podría haber sido hecho de modo diferente.” (Dickie, 2005a, p. 104)

La modificación en la teoría tiene que ver con el rechazo actual por parte de Dickie de la existencia de convenciones primarias en torno a las cuales se estipulan las distintas convenciones secundarias. En *Art and the Aesthetic* sostenía a propósito de la convención primaria del teatro: “[...] la comprensión compartida por los actores y el auditorio de que están comprometidos con un cierto tipo de actividad formal.” (Dickie, 1974a, p. 174); y al referirse a la pintura afirmaba el sesgo público de la presentación de una pintura como la convención primaria de su exhibición (Dickie, 1974a, p. 177).

Ahora bien, de acuerdo a la lectura de *El Círculo del Arte* en ninguno de ambos casos se hace alusión al papel desarrollado por los dramaturgos en el teatro y los pintores en el arte de la pintura. Tal descuido es visto desde la óptica de la nueva versión institucionalista como error inadmisibles:

“Estos fallos surgieron porque las afirmaciones se hicieron en un análisis sobre la presentación de las obras de arte a los auditorios, un contexto dentro del cual los creadores de obras de arte ordinariamente no desempeñan un papel importante. Cualquier descripción de lo que antes llamé «la convención primaria» debe manifestar un rol para los dramaturgos, los poetas, los pintores, etc.” (Dickie, 2005a, p. 105)

El arte seguiría dando lugar a un número importante de convenciones pero ya no habría en torno a cada arte particular una convención *primaria*, respecto de la cual se organizan las correspondientes convenciones secundarias. No obstante, Dickie reconoce que a pesar de la inexistencia de un tipo de convención primaria en arte, la naturaleza de éste supone la presencia de un *algo* primario compartido por todos y que da lugar a la serie de convenciones que permanecen en su interior. Identifica, entonces, como ese algo primario la comprensión o conciencia compartida por todos aquellos implicados en la participación de una práctica establecida según la cual existen diferentes roles –artista creador, presentadores, público o consumidores–.

Ahora bien, según Dickie más allá de las muchas convenciones que colaboran en la configuración del dominio de lo artístico el ejercicio mismo de esta práctica no es algo convencional. Puede modificarse una convención particular como por ejemplo el hecho de que el personal asistente en una obra de teatro no aparezca en escena durante la representación de un drama y hacer que se vea en público. Lo que no parece que pueda modificarse o haberse hecho de un modo diferente, según lo estipula la cláusula de convencionalidad, es la práctica del teatro en general, según el ejemplo dado.

De este modo, aunque no existen convenciones primarias sino un número importante y relativamente cambiante de convenciones en arte subsumidas bajo un *algo* primario que rige el modo consciente en que los participantes de la práctica del arte interactúan según roles y funciones, Dickie reconoce la existencia de reglas más básicas que las convenciones establecidas. Tales reglas básicas guían, de acuerdo a la teoría institucional, el compromiso respecto de la actividad artística y no son, pues, convencionales (Dickie, 2005a, p. 106). Así entiende que sucede con la regla anteriormente vista de la *artefactualidad*. Y, de acuerdo a mi lectura, lo mismo parece aplicable a la regla de la *presentación*, al menos en los términos en los que ambas reglas han sido presentadas por el propio Dickie.

Su institucionalismo entiende que dadas las dos reglas básicas en cuestión, hacer arte supone la intención artística de crear un artefacto del tipo que suele presentarse ante un público del mundo del arte. La necesidad, por su parte, que reviste ambos costados del hacer artístico no deja lugar a convencionalismo alguno. De manera que la práctica artística ha de verse, de acuerdo con la teoría institucional, como un gran complejo de roles y papeles interrelacionados bajo el gobierno de reglas convencionales y no convencionales que guían sus relaciones entre sí.

Asimismo, el planteo institucional identifica roles subsidiarios o complementarios a los que intervienen conformando el grupo de presentación: “Casi en cualquier sociedad actual que

participe de la institución del arte, sumados a los roles de artista y público, existirá un número de roles suplementarios del mundo del arte tales como el de crítico, profesor de arte, director, curador, conductor, y muchos más.” (Dickie, 1983, p. 51). Como se ve, el sistema de roles específicos que la teoría institucional promueve en su explicación del arte asume una variedad y disparidad de gran complejidad. Por su parte, la tarea a desarrollar por los roles subsidiarios cubren distintas facetas que van desde la colaboración en el proceso de producción y creación de un artefacto artístico, hasta la colocación y el consumo del mismo:

“Algunos de estos roles tienen como objetivo ayudar a un artista a poner en escena su obra: productores, directores de teatro, directores de museos, marchantes de arte, etcétera. Otros tienen por objeto ayudar al público a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada: periodistas, críticos y semejantes. Algunos otros roles giran en torno a la obra presentada a mayor distancia: historiadores, teóricos y filósofos del arte.” (Dickie, 2005a, p. 106)

Cada una de las artes particulares sostiene y da lugar a la configuración de un sistema particular al interior del cual se desarrollan, según su modo y cantidad, los roles vistos. Algunos roles varían de acuerdo al tipo de arte en cuestión (teatro, pintura, música, etc.), otros se repiten, y todos colaboran en la conformación de roles subsidiarios de diferentes naturalezas. Cada sistema artístico particular posee sus propios roles específicos y sus roles subsidiarios. La totalidad de ellos, la totalidad de sistemas particulares con su configuración de roles específicos, da forma al mundo del arte según el institucionalismo de Dickie.

El mundo del arte de la teoría institucional es un sistema de roles interrelacionados bajo modalidades más o menos específicas que asumen características marcadamente propias conforme se clasifican las diferentes artes particulares. Las tareas y acciones que se desarrollan al interior de cada uno de esos sistemas particulares de las artes son, generalmente, desarrolladas por personas. No obstante, como se hiciera mención antes, lo relevante para Dickie son los roles entendidos como los enclaves que hacen posible una dinámica de funciones particulares, no así las personas que promueven su desarrollo. Aún más, como a menudo ocurre en torno a un rol específico, su función puede ser desarrollada por personas distintas en distintos momentos de su ejecución evidenciando la importancia de la tarea, y no tanto de quien la lleva a cabo.

Este sistema de roles específicos que da lugar a la particularidad de cada sistema del mundo del arte –sistema de las artes particulares– configura el espacio de creación artística. Es decir, establece para cada arte particular el marco requerido para la creación de un artefacto afín a los que suelen presentarse ante un público del mundo del arte. Esto es algo compartido por cada sistema artístico particular. El interior de cada uno de ellos supone el ámbito adecuado para el ejercicio de creación y consumo de las obras de arte.

Relacionado a esto, y en discusión con Kendal Walton, Dickie defiende la arbitrariedad en la justificación de los sistemas del mundo del arte. Walton pretendía explicar su naturaleza a partir de una argumentación que diera lugar a la preexistencia de protosistemas del mundo del arte que den cuenta de las características de los actuales. De tal manera, los sistemas



artísticos actuales estarían, según Walton, conectados histórico-causalmente con protosistemas artísticos. Para Dickie esto aún no explicaría por qué un protosistema del mundo del arte pertenece a dicho mundo. Incluso una teoría aceptable del arte debería dar cuenta de por qué un protosistema es un protosistema, siempre claro que se reniegue de la arbitrariedad como recurso explicativo.

Walton supone que una posible explicación de la naturaleza de los sistemas artísticos puede encontrar, bajo el argumento de las “semejanzas decisivas” –aquél según el cual cada sistema del mundo del arte se halla conectado con el resto a partir de la posesión de determinados rasgos comunes–, una fuente posible de justificación. Asimismo, reconoce la disparidad existente entre dichos sistemas. Para Dickie, argumentar desde el recurso de las “semejanzas decisivas” supone un regreso al modo tradicional de teorizar acerca del arte y un alejamiento del enfoque institucional. Éste, el modelo teórico defendido por él, asume la arbitrariedad en la explicación del surgimiento y naturaleza de los sistemas artísticos particulares, al tiempo que reconoce que toda obra de arte es tal en virtud del espacio que ocupa al interior de cada uno de estos sistemas (Dickie, 2005a, pp. 107-109).

### 3.3. *La Definición Circular del Arte*

La estructura conceptual de la teoría institucional en su versión final asume, en su núcleo definicional, una marcada circularidad de la que el propio Dickie es consciente. Éste, lejos de mostrarse preocupado por ello, cuestiona el tradicional rechazo por definiciones de tal tipo. Es decir, reconoce su inadecuación en ciertos casos y descreo de la misma en ciertos otros. En lo que respecta a su teoría institucional Dickie entiende que el ideal filosófico de no circularidad en la definición no debe aplicar.

Según este ideal aquellos términos utilizados en la definición de algo no deben guiar nuevamente en la dirección del término definido sino señalar términos aún más básicos, o ser ellos mismos términos de tal naturaleza. De este modo, el ideal supone que uno puede arribar a tales términos primitivos de un modo que escapa a la definición. Esto es, a la manera de la experiencia sensorial (inspección sensitiva), o a través de la intuición racional. Para Dickie, muchas definiciones cumplen con tales restricciones satisfaciendo el ideal, pero no así la definición del arte. Al menos no la definición que arroja su segunda versión de la teoría institucional.

De manera que el ideal estipula un sustrato de términos primitivos básicos accesibles a través de aquello que estos denotan y mediante la experiencia sensorial o la razón. Dichos términos básicos suelen utilizarse para definir términos de primer nivel y éstos, a su vez, pueden conformar definiciones de términos de segundo nivel con la participación de aquellos:

“Según el ideal, todas las definiciones nos remiten a y dependen de los términos primitivos y de las cosas que éstos denotan. Los términos primitivos son los fundamentos del conocimiento. El ideal puede que no prevea una multiplicidad

de niveles sobre el nivel primitivo, pero exige un nivel de términos primitivos y un nivel de términos definidos.” (Dickie, 2005a, pp. 110-111)

Dickie piensa en la posibilidad de un ideal de naturaleza más pragmática que el esbozado recientemente. Uno según el cual los términos utilizados para definir otros términos son primitivos de acuerdo al contexto en que se define algo. Términos tales, funcionalmente primitivos, podrían definirse en contextos diferentes. Esto parecería poder evitar, al menos en ciertos casos, el regreso a términos primitivos al interior del espacio conceptual en que se enuncia la definición. Los términos epistemológicamente primitivos, según Dickie, pueden o no aparecer en casos tales.

Algunas definiciones de diccionario escapan a la lógica regresiva que hace que se invoquen siempre términos primitivos realizando, así, el ideal pragmático. El ejemplo dado por Dickie es el del concepto “guarnicionero”, definido como el encargado de hacer sillas de montar (Dickie, 2005a, p. 111). A su vez, “silla de montar” se define como el asiento del jinete, dispositivo que se utiliza sobre el lomo del caballo o algún otro animal. En este caso, y siguiendo a Dickie, no parece que existan razones para pensar que los conceptos de “jinete”, “asiento”, “lomo” y demás, requieran la participación de los conceptos “guarnicionero” o “silla de montar” para su definición.

Ahora bien, más allá de que algunas definiciones satisfagan los ideales de no-repetición de los términos primitivos o básicos, esto no demuestra que todas las definiciones deban hacerlo, tal como lo ve Dickie. Según éste, el único modo de mostrar que una definición circular del arte es incorrecta o no válida sería dar cuenta de que los ideales en cuestión han sido alcanzados y se cumplen de manera general o bien ofrecer una definición correcta no circular del arte. La negativa en torno a ambas posibilidades ofrece a Dickie la posibilidad de abrigar cierta confianza tras el recurso de una definición circular del arte.

Al respecto, el argumento institucional de mayor peso es aquél según el cual definiciones de términos tales como el de “obra de arte” no pueden informar acerca de algo que se desconoce. Esto ha de entenderse a la luz de lo que ocurre generalmente en torno a toda definición en la que se busca obtener el significado de una expresión partiendo de palabras previamente conocidas. Tal es el fundamento, para Dickie, que subyace al ideal de la definición no circular o que permanece formando parte de él. Asimismo, afirma que las definiciones de “obra de arte” que han arrojado los filósofos en distintas situaciones no funcionan a la manera en que lo hacen otras definiciones de términos y conceptos del diccionario.

Como se afirmara anteriormente, el institucionalismo de Dickie parte de la convicción de que casi cualquier persona, incluidos los niños pequeños, conocen al menos parcialmente la expresión “obra de arte”. Prácticamente todos saben lo que es una obra de arte o han experimentado ejemplos de ella. Muchos, incluso, poseen información acerca de cómo se hace una obra de arte o tienen conocimiento de algunas técnicas artísticas aplicadas a ciertas artes particulares. Esto, para Dickie, favorece el hecho de que nadie, o casi nadie, necesite una definición de “obra de arte” en el sentido en que la necesitaría en caso de hallar una palabra desconocida o de uso infrecuente y cuyo significado ignora.

De esta manera y de acuerdo a su lectura, lo que definiciones de tipo filosófico en torno al concepto de “obra de arte” hacen es hacer más claro lo que de algún modo ya se sabe. De ningún modo parecen funcionar como definiciones de aquello que se desconoce o no se tiene la certeza de su significado:

“Así, la definición de «obra de arte» de un filósofo no funciona ni puede funcionar del modo en que se supone que funciona una definición según el ideal antes mencionado: informar a alguien del significado de una expresión que ignora por medio de palabras que ya conoce. La razón de que no pueda funcionar así es que cualquiera que haya llegado al punto de leer escritos sobre la filosofía del arte ya sabrá lo que significa la expresión «obra de arte».” (Dickie, 2005a, p. 113)

Por su parte, si una definición del arte es circular esto puede deberse al hecho de que la naturaleza de aquello que está siendo definido es tal.

Para el institucionalismo de Dickie la naturaleza del arte posee carácter *flexional* [*inflected*]. Esto es, una disposición y una organización de sus elementos componentes tal que los mismos se superponen, se sostienen y apoyan unos en otros. Este será el argumento utilizado en la teoría para hacer frente a los potenciales ataques a la circularidad manifiesta en las definiciones emitidas. En su segunda versión la teoría institucional recupera el proyecto de su versión anterior y pone en relación con la definición de “obra de arte”, por lo demás modificada respecto de su anterior propuesta, las de “artista”, “público”, “mundo del arte” y “sistema del mundo del arte” en una configuración absolutamente circular que su autor pretende no viciosa.

De este modo, su teoría propone una explicación del arte con epicentro en lo que supone ser su marco esencial: las obras de arte. La definición arrojada en torno a este concepto es ahora vinculada con la de aquellos otros en una unidad conceptual interrelacionada. Por lo tanto, la explicación asume la forma de un set de sub-definiciones según el cual su economía teórica conformaría todo lo que la teoría institucional tiene para decir a propósito del arte en lo que respecta a su definición.

La definición final de “obra de arte” establecía que algo es merecedor de tal estatus si es un artefacto y si es del tipo que suele presentarse ante un público del mundo del arte. Los conceptos presentes en ella (*público*, *mundo del arte*) requieren asimismo definición y a tales efectos Dickie propone la confección de un breve diccionario para la filosofía del arte que recupera las sub-definiciones de cada concepto que participa activamente en la explicación del arte (Dickie, 2005a, pp. 114-123). Es por ello que la teoría en su formulación final ofrece no ya una definición de “obra de arte” meramente como en *Art and the Aesthetic*, sino que promueve un conjunto de definiciones interrelacionadas en torno de aquella noción.

El breve diccionario propuesto comienza con el concepto de “artista” aunque, en rigor, cualquiera de sus expresiones a definir puede servir como disparador del recorrido. La elección del autor de comenzar a definir *artista* y no *obra de arte* descansa en la presunción de que tal comienzo asegura que el recorrido fluya con mayor facilidad por entre los términos

definicionales. El institucionalismo de Dickie entiende, pues, que: “Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.” (Dickie, 2005a, p. 114)

La definición arrojada no es circular, como afirma el propio autor, aunque involucra de modo decisivo la de “obra de arte”. Por su parte, la introducción de una cláusula de “entendimiento” en la definición es provista por Dickie a fin de diferenciar entre un artista y otra persona, que puede ser el carpintero que confecciona el escenario para el desarrollo de la obra en la que aquél participa. Aquél entendimiento del que participa el artista, aquello que conoce, es una noción general acerca del arte y una idea particular del medio con el que trabaja (Dickie, *Ibidem*). De modo tal que el actuar con entendimiento requerido apunta a destacar un sesgo intencional del hacer artístico. Éste, supone que siempre que se crea una obra de arte, quien lo hace desarrolla una acción consciente e intencional. Es decir, conoce y sabe lo que está haciendo.

Dickie afirma que el carpintero puede, asimismo, conocer a la perfección el arte del escenario. Lo que niega es que tal conocimiento resulte relevante al momento de desarrollar la función que sí participa del proceso artístico. Entiendo que lo que Dickie está afirmando es que el eventual carpintero conoce el oficio del cual trabaja. Podría, no obstante, tener conocimiento en algún grado acerca del arte en general. La cláusula de “entendimiento” estaría, entonces, poniendo en evidencia que existen cosas más relevantes que otras en la configuración del arte. O, al menos, que habría una clase de detalles de mayor peso y centralidad y una clase de detalles meramente auxiliares que, aunque en algún sentido forman parte de la obra, su ausencia no imposibilitaría la existencia de ésta.

Al analizar el problema de la relevancia estética ligada a la caracterización de *objeto estético* hecha por Beardsley, Dickie reconoce el predominio de las propiedades estéticamente relevantes de las obras de arte por sobre sus restantes propiedades, también presentes en ellas. El problema hunde, al parecer, sus raíces en la distinción entre las cualidades o propiedades presentes en toda obra de arte y aquellas que son objeto de apreciación y crítica efectiva. Las tablas de madera que constituyen el escenario donde la obra de teatro se representa forma parte –en algún sentido– de la obra aunque no suscita la menor crítica o apreciación. Es decir, no parece relevante en el sentido en que los actores, la trama y las acciones desarrolladas lo son.<sup>60</sup>

El siguiente concepto del diccionario de Dickie es, naturalmente, el de “obra de arte”. No volveré a redactar la definición de “obra de arte” aquí dado que la misma ya ha sido citada con anterioridad. Sin embargo, la ocasión puede servir para repasar ciertas características en torno a este concepto. Las reglas que se siguen de la definición, aquellas que se vinculan con el compromiso de producir un artefacto del tipo que suele presentarse a públicos entendidos del mundo del arte, estipulan las condiciones individualmente necesarias y conjuntamente suficientes para la elaboración de toda obra de arte. Al igual que en la concepción institucional anterior, ser una obra de arte supone un cierto estatus. La diferencia de versiones a las que dio

---

<sup>60</sup> Para una discusión más detenida sobre el tema véase: (Dickie, 2005a, cap. 6).

lugar la teoría radica en que dicho estatus es ahora definido a partir de la posición ocupada por algo (la obra de arte) al interior de un tejido estructural (mundo del arte).

El estatus ya no es *conferido* por alguien que actúa o se desempeña de parte de la institución del arte (mundo del arte) sino *adquirido* a partir del trabajo con un medio al interior de tal espacio institucional artístico. Una segunda nota característica a la que se hiciera referencia también anteriormente es que la definición no asume un compromiso con la efectiva presentación del artefacto en cuestión. Vale decir, la misma aplica sobre casos en los que las obras de arte no han sido ni serán jamás exhibidas. El requisito, o cláusula, de “presentación” sólo define el modo y el tipo de objeto que ha de producirse, no que tal presentación ante un público realmente acontezca.

Nuevamente aquí Dickie reconoce la presencia de elementos que participan de toda obra pero que no son excluyentes. Esto es, artefactos creados para ser presentados ante públicos del mundo del arte que no son ellos mismos obras de arte. Por ejemplo, las carteleras publicitarias, la tarima que hará las veces de escenario y que confecciona el carpintero, los boletos o tickets de las entradas a espectáculos o muestras, etc. Según Dickie tales artefactos u objetos son parasitarios o secundarios respecto de las obras: “Las obras de arte son artefactos de un tipo primario en este dominio, y los carteles y cosas semejantes que son *dependientes* de las obras de arte son artefactos de un tipo secundario dentro de este dominio.” (Dickie, 2005a, p. 115)

Es por ello que ha de entenderse la palabra “artefacto” incluida en la definición como haciendo referencia a artefactos de tipo primario. De esta manera entendida, la definición parece sostener que una obra de arte es un artefacto (primario) del tipo creado para ser presentado ante un público del mundo del arte. El tercer rasgo que, en verdad, involucra las definiciones de “artista” y “obra de arte” es el carácter intencional presente en ambas. El artista asume el desarrollo de una acción consciente conducente a la creación de una obra de arte. En tanto que participa con “entendimiento” de la misma, el conocimiento del acto intencional que desarrolla fundamenta su tarea. La obra, por su parte, en tanto producto de aquél artista, es el resultado de un proceso intencional. De otro modo, es la resultante de haber querido intencionalmente que fuese tal.

El tercer concepto que recoge el diccionario es el de “público”: “Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.” (Dickie, 2005a, p. 116). Esta definición se hacía necesaria a partir de la anterior definición de “obra de arte” aunque no asuma una apariencia circular ni vuelva hacia aquella. La primera impresión respecto de ella es que el concepto de *público* caracterizado no parece corresponderse con un tipo particular de público. La definición de *público* dada parece de carácter general. Su aplicación parece corresponderse tanto al público del mundo del arte como a cualquier otro tipo de público.

Una segunda característica puede hallarse en la desvinculación que la definición ejerce respecto de las anteriores. De aquí que no asuma sesgo circular en el conjunto de sub-definiciones que componen el diccionario de Dickie para la filosofía del arte. Aunque, como

sostiene su propio autor, cualquiera sea el público (real), el mismo se hallará vinculado a algún sistema más o menos específico y particular. Así, el público del mundo del arte se encuentra relacionado con artistas, obras de arte, etc.; y lo mismo respecto de otros públicos.

La tercera particularidad que quisiera señalar respecto de la definición descansa, probablemente, en cuestiones meramente estilísticas. No obstante, entiendo que lo que Dickie quiere significar mediante el empleo del término “objeto” presente en la definición alude a cualquier cosa, acción o suceso que tenga lugar frente a los miembros del público en sentido “primario”. Es decir, siempre que se trate de la cosa, acción, suceso (objeto o artefacto) que se pretende la obra de arte en cuestión. Si esto es así, entonces probablemente le hubiese convenido a Dickie hacer uso de alguna de estas palabras y no la que de hecho figura en la definición (objeto). Es posible que todo esto no revista la mayor importancia. Sin embargo, al tratarse de una de las sub-definiciones que hacen a la explicación institucional del arte y que se asume como tal, me parece conveniente aclararlo. Si el público es público espectador de una obra de arte y ésta, por su parte, es un artefacto particular debe, al menos, quedar claro que no todo artefacto es un objeto en el sentido más tradicional en que se emplea este segundo término.

El cuarto concepto en orden de aparición en el diccionario es el de “mundo del arte”. Al igual que el de “público” ambos participan de la definición central de “obra de arte” y por ello su especificación se torna necesaria. Según la teoría: “El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.” (Dickie, 2005a, p. 116). Más allá de que el propio autor sostenga que la circularidad manifiesta en la definición puede ser real o aparente –puesto que la misma asume ser un abreviado de los sistemas específicos que Dickie identifica con las artes particulares (literatura, música, teatro, pintura, escultura, etc.)–, la misma podría y quizá debería haber incluido o mencionado los sistemas en cuestión. Esto no parece del todo adecuado para una teoría como la institucional que pretende cierta minuciosidad en la especificación de sus conceptos centrales.<sup>61</sup>

La definición de *mundo del arte* exige con urgencia la de “sistema del mundo del arte”. Asimismo, el recorrido definicional hecho por Dickie hasta aquí supone y espera –es decir, necesita– esta definición que promete resolver los señalamientos ejercidos entre sus anteriores. Es decir, dar solución de desenlace al entramado de sub-definiciones que componen el núcleo de su teoría. Según su definición: “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, 2005a, p. 117)

La definición ostensiblemente recupera los conceptos anteriormente definidos en una perfecta circularidad. Puesta en el conjunto de las demás sub-definiciones no parece ofrecer la información necesaria para llevar adelante el esperado desenlace. Por el contrario, vuelve hacia atrás descaradamente haciendo uso de cada término empleado violando abruptamente el ideal de no-circularidad. Sin embargo, Dickie que es consciente de tal circularidad, aventura

---

<sup>61</sup> Algo similar le fue criticado a Dickie por Kendall Walton, en reseña de *Art and the Aesthetic*, quien sostuvo que en ninguna parte daba aquél una descripción detallada o un listado exhaustivo de los sistemas particulares del arte. Véase: (Walton, 1977).

algunas defensas al respecto. Contra la acusación común en torno de las definiciones lógicamente circulares de falta de información Dickie sostiene que en un sentido básico no necesitamos ser informados de algo que ya conocemos. Según éste, ya se posee una comprensión general del arte.<sup>62</sup>

Paralelamente, el autor afirma que este tipo de definiciones –a pesar de la acusación común– son informativas en algún sentido. Si las mismas logran reflejar la naturaleza del arte y el modo en que los distintos elementos componentes del sistema se relacionan entre sí, entonces son informativas después de todo (Dickie, 2005a, p. 117). Quizá el propósito más elevado de la teoría institucional sea el de mostrar el modo en que las obras de arte se hallan insertas en un marco esencial que las posibilita y legitima. La serie de sub-definiciones arrojadas por su autor apuntan, entonces, a revelar dicho marco y esclarecer todo lo posible la trama relacional que lo sostiene:

“Lo que revelan las definiciones, al eliminar detalles molestos, es que hacer implica una estructura intrincada y correlativa que no puede describirse del modo claro y lineal en que presumiblemente pueden describirse actividades tales como hacer sillas de montar. En suma, lo que revelan las definiciones y, por ello, de lo que nos informan, es la naturaleza flexional del arte. Las definiciones nos ayudan a aclararnos sobre algo con lo que ya estamos familiarizados, pero sobre cuya naturaleza no hemos sido suficientemente claros desde un punto de vista teórico. Lo que las definiciones describen y, así pues, revelan, es el complejo de elementos necesariamente relacionados que constituyen la empresa de hacer arte.” (Dickie, 2005a, pp. 117-118)

Para Dickie la circularidad presente en sus definiciones es una consecuencia del modo en que se aprende a conocer e informarse acerca del arte. Tal aprendizaje no es resultado del contacto con teorías filosóficas al respecto sino que se desarrolla a una temprana edad a partir de la experimentación con el arte. Ejemplos de esto se hallan en la forma en que son instruidos los niños en la elaboración de cosas presuntamente artísticas tales como cuadros pintados para ser colgados y exhibidos. O a través de ejemplos del arte clásico y sus representantes más reconocidos. O mediante el estudio histórico de algunas de las formas más tradicionales del arte.

La instrucción desde niños enseña, según Dickie, el modo en que el arte se halla configurado. Esto es, muestra la complejidad sistémica que conforma la estructura de interrelaciones del arte bajo las formas de *artistas*, *obras*, *público del mundo del arte*, y demás; ejemplificadas en modelos cercanos como la pintura en la hoja que asume ser un cuadro, los compañeros de colegio o amigos que conforman el público receptor de tal obra, etc. Sin embargo, la clave para Dickie está dada por el modo en que tal instrucción es impartida y recuperada por el niño en la enseñanza. Dicha clave alude a la manera en que la instrucción acerca del arte cobra forma en la experiencia de una incorporación simultánea de los

---

<sup>62</sup> Aquella mediante la cual se fue “entrenado” en arte a partir de la experimentación de ejemplos de obras, del conocimiento rudimentario de algunas técnicas artísticas empleadas en la elaboración de obras, etc.

conceptos centrales que rigen el ejercicio del arte. En otras palabras, una experiencia por la cual el niño incorpora, mediante ejemplos concretos, las referencias que darán forma a los conceptos artísticos.

Tal experiencia es simultánea. La incorporación de un ejemplo de obra de arte particular encierra ya la incorporación de los conceptos de *artista*, *público*, etc. Esto es así, según la teoría institucional, porque los conceptos centrales presentes en la serie de definiciones del mundo del arte no existen independientemente unos de otros (Dickie, 2005a, p. 119). La explicación hipotética del origen y surgimiento del arte ofrece a Dickie un ejemplo del modo en que se integran y relacionan los conceptos de su teoría. De acuerdo a ésta, y siguiendo la noción de “artista romántico” de Beardsley, la actividad primitiva deja de ser simple para pasar a ser una práctica compleja. Una actividad meramente decorativa pudo, según esto, pasar a involucrar la participación de roles tales como los que intervienen en el proceso artístico; o una actividad puramente religiosa a incorporar elementos del arte en la configuración de un *sistema del mundo del arte*, según la teoría.

Lo que la configuración de un tal *sistema del mundo del arte* implica en este contexto es el desarrollo conjunto y simultáneo del rol de *artista*, la concepción del producto de su actividad como *obra de arte*, y la función o rol del *público*. Esto es lo que constituye la naturaleza flexional del arte recuperada desde tal interacción de sus conceptos centrales. Dicha naturaleza pone en relación estos conceptos de tal manera que no es posible aislar el significado de uno de ellos sin alterar el de los restantes. Este conjunto de conceptos que definen el arte se requieren y suponen mutuamente apoyándose los unos en los otros. De aquí que para la teoría conocer el significado de uno de estos conceptos supone, de algún modo, conocer el significado de los conceptos con los que éste entra en estrecha relación.

La teoría institucional acaba cifrando en la estructura de sus definiciones una explicación del arte de naturaleza circular. Su autor, consciente de ello, no duda en instanciar la defensa de dicha circularidad a partir de la interrelación que sostiene el set de sub-definiciones propuesto. Su teoría cierra, así, el *círculo del arte* favoreciendo y legitimando un desarrollo en el que cada instancia argumentativa de su posición se apoya y se sostiene sobre las restantes. Su definición del arte se desglosa, en rigor, en la serie de definiciones flexionales que contribuyen a la conformación de una explicación del acontecer del arte según la cual ninguna de tales instancias definicionales es fundamental.

Dickie entiende que su descripción del accionar y suceder del arte cifrada en la configuración de su teoría institucional es adecuada y se ajusta de manera correcta al modo de comportarse del arte. De acuerdo a su apreciación, la teoría evita ciertos inconvenientes de anteriores teorizaciones filosóficas al respecto, tales como la equivocada captación de esencias a partir de propiedades conspicuas presentes en las obras de arte, o la afanosa búsqueda de esencias eternas en la definición del arte –a pesar de que su explicación basada en sub-definiciones relacionadas abraza alguna forma de esencialismo–. Su propuesta no ofrece mayores fundamentos para creer que esto deba ser así. Es decir, para asumir que la teoría institucional soluciona, de algún modo, el viejo problema de la definición del arte. Por el



contrario, Dickie argumenta desde la presunta ausencia de mejores propuestas como criterio de garantía para el éxito de la suya: "A falta de un argumento más convincente que aquél según el cual el marco institucional de la teoría es el correcto, deberé confiar en la descripción de éste que he dado como argumento de su corrección." (Dickie, 1997b, p. 90)

La circularidad de sus postulados no es viciosa porque en la medida en que la misma refleja el modo en que la empresa artística se desarrolla, promueve una captación de sí de naturaleza flexional. Esto, según su autor, la salva de incurrir en la falta de información habitual en que caen las definiciones y explicaciones circulares de algo. Puesto que la teoría supuestamente espeja la naturaleza del arte, su modo de acontecer y la estructura del mismo, informa respecto de ella evitando el error habitual.

## *Capítulo 4*

# Cuestionamientos a la Teoría Institucional

La teoría institucional recupera la tradición teórica en torno al arte y a su intento por definir esta práctica. Heredera directa de los planteos dantianos y neo-wittgenstenianos, la propuesta institucional acaba por asumir un impulso contextualista en su desarrollo progresivo hasta terminar abrazando un núcleo definicional en torno a lo que supone ser su sistema de roles específicos. Su definición de “obra de arte”, centro de dicho núcleo definicional, cifra en su formulación las reglas que han de guiar todo proceso creativo de producción artística: la *artefactualidad* y la *presentación*.

Según la primera de estas, ser una obra de arte supone ser un artefacto, al menos en sentido mínimo. Esto es, haber dejado de ser un *objeto simple* para pasar a ser uno *complejo* a causa de cierta manipulación por parte de un agente. La segunda, establece el requisito potencial de que el artefacto en cuestión sea del tipo que suele presentarse ante algún público del mundo del arte. De este modo, el señalamiento que sostiene cada uno de los conceptos involucrados en la serie de definiciones que componen y dan forma a la teoría supone y se dirige precisamente a los conceptos restantes en una circularidad manifiesta.

Dickie, consciente plenamente de ello, defiende una explicación del fenómeno artístico de tales características porque sostiene que esa es la naturaleza de aquello definido. Es decir, del arte. A diferencia de otros conceptos cuyos significados pueden aprenderse mediante definiciones que no violan el principio de no-circularidad, el de “arte” es un término que requiere el auto-señalamiento de sus conceptos en la captura de su naturaleza *flexional*. Esto es, una naturaleza tal que hace que los conceptos que la definen se señalen, se apoyen y se requieran mutuamente.

Lo que la teoría hace, entonces, es explicar de algún modo el funcionamiento del arte cuyo significado se haya, en alguna medida, comprendido previamente por todos. Los conceptos que definen el espacio del arte requieren haber sido incorporados en algún grado con anterioridad. De acuerdo a la teoría, desde temprana edad comienza el niño a recibir una suerte de “instrucción” o “entrenamiento” acerca de las distintas artes particulares, de sus técnicas, de sus obras y del modo de producción de las mismas, etc. Al hacerlo, se incorporan simultáneamente los conceptos centrales del rol de *artista*, *público* y, por supuesto, *obra de arte*. De modo tal que entender el arte supone captar el modo en que una práctica particular se desarrolla de acuerdo al entramado estructural en el que se encuentra inmersa. Al interior del espacio cultural una obra de arte es tal por la posición que ocupa dentro del mundo del arte.

Este capítulo cierra el recorrido por las nociones centrales del planteo de Dickie a propósito de su teoría institucional tomada como intento de definición del arte. Su planteo, si bien guarda relación respecto del contextualismo dantiano que instancia una modificación en el modo de enfrentarse con las producciones más nuevas del arte supone asimismo una notable diferencia en tanto que propone una descripción del mundo del arte específica. El resultado de dicha descripción es el institucionalismo que abraza la teoría en su disposición esquemática de interrelaciones particulares. El capítulo asumirá tono de crítica a fin de forzar alguna de las argumentaciones de Dickie y comprobar hasta qué punto sus postulados se sostienen o deben reemplazarse.

El ataque descansará, fundamentalmente, sobre dos costados primordiales que la teoría asume como argumentos defensivos de su posición teórica: la *artefactualidad* inherente a su definición de “obra de arte” dada y la *circularidad* manifiesta en el núcleo definicional de la misma. Al poner en cuestión algunos de sus postulados centrales se cuestionarán también ciertas afirmaciones a ellos relacionadas tales como el carácter necesariamente *intencional* de la creación artística y el *esencialismo* presente en su definición central de “obra de arte”. Asimismo se hará eco de ciertas denuncias de “veracidad trivial” y “arbitrariedad” (Vilar, 2005) y se estimará críticamente la posición que la teoría defiende frente a casos paradójales como “el poema en el cajón”.

#### 4.1. Condición Artefactual como Requisito Institucional

La definición de “obra de arte” ocupa el centro de la reflexión institucional en torno al arte alrededor del cual interactúan las sub-definiciones que conforman su unidad explicativa, según se vio en el capítulo anterior. Quisiera, aquí, recuperar parte del derrotero sufrido por dicha definición hasta arribar a su formulación final en *The Art Circle* a fin de poner en evidencia cierta rigidez inconveniente de la misma. Antes de hacerlo, considero oportuno reflexionar sobre la naturaleza misma de la teoría, según promueve un cambio sustancial respecto de los anteriores modelos explicativos.

Dickie toma en cuenta la noción dantiana de *artworld* y desarrolla un modelo teórico explicativo del arte que intenta dar cuenta de su funcionamiento apelando a elementos estructurales. Esto es, su teoría promueve la explicación del arte no ya a partir de ciertas propiedades presentes en las obras de arte sino desde su disposición físico-temporal (o situacional) al interior del espacio por ella diseñado. Tal espacio se halla conformado por el sistema de roles específicos y sus interrelaciones, parte de cuyo accionar es recuperado en la serie de sub-definiciones que componen el espesor argumentativo de la teoría.

El modo clásico de teorizar en torno al arte se encuentra plagado de intentos por captar la esencia definicional del ser del arte en la continuación de una tradición filosófica que se remonta hasta Platón, según el propio Dickie. Sea lo que fuese que sea el arte, cualquier teoría buscó dar con la definición esencial que dictaminara de qué modo ha de conseguirse la artísticidad de algo. De esta manera, la definición servía a propósitos clasificatorios. Esto es, captaba a partir de las propiedades que había previamente establecido como criterios de lo artístico aquellas cosas candidatas a obras de arte.

Por lo general, todas estas teorías e intentos de definición de lo artístico cifraron los parámetros y criterios de su aplicación bajo la modalidad de acercamientos esencialistas. Es decir, a partir de la captación de aquellas propiedades que toda obra debe poseer necesaria y suficientemente. Todo candidato a obra de arte, de este modo, ha de cubrir dichos requisitos. Dicho de otro modo, algo es una obra de arte –de acuerdo a la tradición– si no puede dejar de

poseer las propiedades en cuestión sin dejar de ser tal, y al menos si posee cada uno de tales criterios definicionales.

Así, la historia del arte ha arrojado un número importante de alternativas o propuestas de definición que a medida que se desarrolló su práctica no tardaron en verse seriamente perjudicadas. Todas fueron hallando contraejemplos frente a lo que suponían la esencia de lo artístico. El arte *mimético* y la necesidad de que toda obra de arte reflejara del grado más fiel posible la realidad extra-artística, el arte como *expresión* del sentimiento humano, el arte como *representación*, etc.; todas formas válidas de arte que forman parte de su historia y que una a una han sido puestas en cuestión por el desarrollo artístico mismo.

La teoría institucional, por su parte, se inscribe en los lineamientos que recuperan el debate en torno a la definición del arte en el siglo veinte. En sus fundamentos sostiene la conveniencia de asumir el desplazamiento desde las propiedades físicas de los objetos-obras-de-arte hacia elementos del contexto cifrado ya en los primeros esbozos teóricos de Danto. Por ello, su principal anhelo es el de ofrecer una descripción del funcionamiento del arte con apoyo en la configuración teórica de su estructura relacional e institucional. Es, al menos, esperable que una teoría tal no suscriba al tipo de definiciones históricamente ofrecidas de naturaleza esencialista. Tanto más cuanto que el propio autor es consciente del fracaso definicional de los anteriores intentos teóricos y considera adecuada la vía que lleva la búsqueda desde propiedades inherentes al objeto/cosa hacia elementos del contexto situacional en el que se halla.

En esta dirección, considero, apuntan las dos primeras definiciones arrojadas por Dickie –punto 2.2 de esta sección–. Había en ellas el requisito de la *artefactualidad* que se mantendría hasta la versión final de la teoría, más el soporte socio-institucional que ya comenzaba a perfilarse. Si bien la definición obtuvo no pocas críticas, estimo que el trasfondo a partir del cual algo pasa a ser una obra de arte se hallaba en la dirección correcta según ambas formulaciones. Esto es, el señalamiento de la relevancia institucional sobre la que parece descansar la práctica y el ejercicio del arte.

Las diferentes observaciones que le fueron hechas a la primera versión de la teoría institucional llevaron a Dickie a reformular su planteo y, según mi lectura, a abandonar buena parte de su impronta institucional en sentido fuerte –aunque poco claro–. Es decir, el compromiso con el “emplazamiento institucional” que da fundamento al mundo del arte como criterio de validación para toda obra de arte. Esto, a pesar de no haber sido especificado a fondo por Dickie constituye un acierto en el modo de tratar con el arte de cara a sus desarrollos contemporáneos. Sin embargo, el acercamiento institucional haciendo frente a las objeciones planteadas acabó modificando sus argumentos de definición en un sentido poco virtuoso, según mi apreciación.

La tercera de las formulaciones definicionales en torno al concepto de “obra de arte” –central a su planteo– conserva aún el requisito artefactual aunque modifica la segunda condición, proponiendo que el artefacto en cuestión debe ser del tipo que suele presentarse ante algún público del mundo del arte. De este modo, la regla de “presentación” que se

desprende de esta definición reemplaza, pues, la condición de estatus *conferido* presente en ambas formulaciones anteriores. La definición dada de “obra de arte” se entrelaza con la serie de sub-definiciones que componen y completan la explicación circular de la teoría. No obstante, su centralidad es tal que en ocasiones el carácter cerrado de la misma obstaculiza su aplicación amenazando, incluso, su efectividad. Algo es una obra de arte –de acuerdo a esta versión final de la teoría– sólo si alguien de manera consciente manipula un determinado soporte con vistas a su posible exhibición ante un público del mundo del arte obteniendo la configuración de un artefacto (aún en sentido mínimo) del tipo que suele presentarse ante una audiencia tal.

Las dos reglas implicadas aquí (*artefactualidad y presentación*) dejan bien claro su aplicación excluyente para todos aquellos casos en los que ambas no se vean satisfechas. Es decir, marcan la impronta esencialista que la definición asume sobre la base de dichas condiciones de necesidad y suficiencia. Quisiera detenerme ahora sobre la primera de estas condiciones con el objetivo de mostrar cierta tensión al momento de aplicar su criterio selectivo frente a casos límites o de difícil aprehensión.

Al defender su idea de que toda obra de arte necesariamente involucra la manipulación –aunque mínima– de un soporte o medio en la procura de un artefacto (en su acepción más básica de “algo hecho por el hombre con vistas a su uso ulterior”) Dickie discute algunos ejemplos paradigmáticos de la historia del arte en discusión con T. Binkley a propósito del estatus de la *artisticidad conferida* (Dickie, 2005a, pp. 84-92). Recuperaré los lineamientos generales de dicha discusión con el objeto de poner en evidencia las consecuencias razonablemente negativas para la posición de Dickie respecto de la *artefactualidad* que se siguen de ella.

Binkley critica a Dickie su noción de estatus conferido de “obra de arte” como inadecuada y al mismo tiempo cuestiona su noción de “candidatura para la apreciación”, si bien ambas nociones ya han sido rechazadas por el propio Dickie. En tanto sostiene que una obra de arte es algo especificado según convenciones artísticas indexantes, cuestiona si la concesión de estatus propuesta por Dickie responde adecuadamente a tal designación. Es decir, si a partir de tal concesión puede algo obtener un lugar en el índice de obras de arte.

Más allá de que la teoría institucional nunca sostuvo que la *artisticidad* sea conferida, sino que aquello que se confería era la *candidatura para la apreciación*, existen importantes diferencias entre las posiciones de Dickie y Binkley. Según este último, es la *especificación* de algo y no su *concesión* lo que constituye la correcta explicación del hacer artístico. Ahora bien, tal especificación no requiere necesariamente que la persona que la ejecuta sea un artista. Especificar, en este sentido, supone conocer y saber utilizar las convenciones indexantes (especificadoras) existentes o crear nuevas.

Entre las convenciones más tradicionales que instancian modos de especificar en arte, de acuerdo a Binkley, se encuentran las formas clásicas del trabajo artístico. Estas son, la pintura sobre lienzo, el moldeado sobre mármol u otros soportes en la confección de una escultura, etc. Es decir, las acciones artísticas tradicionales visibles en cada una de las artes

particulares y sus modos habituales de producción de obras. Paralelamente a este modo tradicional de especificación existe otra manera de especificar en arte que Dickie, siguiendo a Binkley, identificar como “especificación simple”.

El origen de este tipo de especificación se halla, al parecer, en el tipo de obras conceptuales que promueven un desarrollo no objetual de la creación artística. Binkley piensa en obras tales como *Thoughts* de Robert Barry. La obra consiste –o mejor, consistió– en la afirmación de Barry “todas las cosas que conozco, pero en las que no estoy pensando en este momento: 1. 36 de la tarde, 15 de junio de 1969, Nueva York.” Al parecer, la especificación simple produce por sí misma una obra de arte en tanto señala aquello que inmediatamente convierte en creación artística. Señalamiento y creación se dan de modo simultáneo en este particular tipo de especificación en arte.

Para Dickie, no obstante, este tipo de especificación es problemático y requiere mayor explicación que la brindada por el propio Binkley. Mientras que utilizar las convenciones tradicionalmente legitimadas por las distintas artes particulares para la creación de una obra de arte es fácilmente aceptable, la especificación simple prescinde de ellas. Binkley, al parecer, sólo menciona el trasfondo cultural sobre el que se asienta la especificación y el hecho de que algo sea o haya sido pretendido para el consumo artístico. El problema con el tipo de especificación simple, entonces, descansa en que no resulta claro cuál o cuáles son las convenciones que participan de ella. El tratamiento dado por Binkley a la obra de Barry es similar, según Dickie, al que realiza sobre la obra *Fountain* de Duchamp. Entre las razones que legitiman una obra conceptual como *Thoughts* Binkley aduce el hecho de que la misma ha sido creada (hecha, realizada) por una persona reconocida como artista (R. Barry), presentadas en contextos de galerías o muestras de arte, comentadas y tratadas por críticos de arte, etc. sin embargo, según Dickie, ambas obras difieren cabalmente.

*Fountain* es una obra de arte visual, mientras que *Thoughts* no lo es: “La pieza de Barry tampoco es siquiera un tipo de arte al modo en que *La Tierra Baldía* es un poema o *Guerra y Paz* es una novela; es, si Binkley tiene razón, arte que ha trascendido la necesidad de un medio y, por ello, no puede ser arte de ningún tipo particular.” (Dickie, 2005a, p. 89). Para Dickie, la supuesta obra de Barry no hizo uso de ningún medio artístico reconocido y no fue, por ende, elaborada con nada. Simplemente fue especificada. No fue siquiera elaborada en algún sentido mínimo como *Fountain* lo fue. Esta última, no caería para Dickie dentro de lo que se conoce como arte conceptual si es que por tal hay que entender los casos de especificación simple.

Dickie piensa que mientras que *Fountain* es un artefacto creado por Duchamp, *Thoughts* no es un artefacto de nadie. Sospecho que lo que quiere afirmar en realidad no es que obras tales del arte conceptual sean artefactos de nadie, sino que no son siquiera artefactos en el sentido dado por él. Su lectura, no obstante, puntualiza dos críticas al argumento de Binkley acerca de por qué deberían tratarse acciones tales como obras de arte – parte de las razones aducidas por éste eran: creación por parte de un artista, presentación/exhibición en contextos artísticos, tratamiento por críticos de arte, entre otras–.

Por un lado, afirma que no toda creación de un artista es una obra de arte, del mismo modo en que no toda creación de un fontanero es una pieza de fontanería. Por el otro, sostiene que no alcanza (o no debería) el que algo sea tratado como obra de arte por parte de algunos para que eso sea en efecto una cosa de tal naturaleza. Sin embargo, buena parte de su teoría institucional no dice sino eso mismo o algo muy similar.

Dickie centra su crítica en torno a la idea del trabajo con un medio, inexistente en obras tales como la de Barry. El fundamento que le sirve de base a esta posición es la tradición histórica del arte según la cual el aprendizaje artístico estuvo siempre asociado al trabajo con un medio (artes particulares) en procura de determinados efectos. Cuando Duchamp introduce el urinario en el contexto del mundo del arte instancia un modo novedoso de trabajar con un medio. De acuerdo a Dickie, en un sentido al menos mínimo hizo algo con algo. Barry, por su parte, no parece haber hecho nada más que meramente referirse a algo de manera inusual. Según su criterio, la acción de Duchamp supone un *hacer*, mientras que la de Barry no es más que un *señalar*.

La diferencia de fondo parece descansar entre hacer arte y meramente afirmar que uno está haciendo arte, según Dickie. Así, mientras que con Duchamp la tradición artística de trabajo con un medio se vio ampliada, Barry parece no sumar nada en esa dirección. De hecho, no sólo no agrega un medio nuevo con el cual trabajar sino que parece desprenderse de otros u otros en el rechazo de cualquiera de ellos. De este modo, Dickie extrae las siguientes conclusiones respecto del tratamiento y la crítica de Binkley acerca de sus afirmaciones en torno al estatus conferido de la artisticidad: a) la artefactualidad no es necesaria para la creación de arte puesto que alcanza con la especificación simple, y b) no hay una explicación por parte de éste de las convenciones que se hayan involucradas en la práctica artística.

Dickie rechaza el estatus de obra de arte de la propuesta de Barry por no cumplir con el requisito de la artefactualidad cifrado en su definición. *Thoughts* no supone ningún trabajo con un medio, ni la transformación de un objeto simple en uno complejo por parte de su autor. De este modo, el incumplimiento de la cláusula afecta decididamente, según Dickie, el estatuto de la propuesta. Tal consecuencia no parece la más adecuada para un acercamiento institucional que busca dar cuenta de una manera inclusiva de aquellas acciones y resultados que pueblan la escena del arte, tanto actual como tradicional.

Llama la atención que Dickie, quien se mostrara plenamente consciente en todo momento de los desarrollos artísticos tanto como de las deficiencias en las propuestas teóricas anteriores a su planteo, deje sin efecto parte de la producción artística por no cubrir los requisitos estipulados desde su teoría. Una vez más aquí uno espera de una propuesta de tipo socio-institucional que sea lo suficientemente inclusiva como para dar cuenta del acontecer plural del arte, pero no que deje sin efecto parte de su producción. Sorprende en gran medida el hecho de que la teoría no legitime obras o producciones que ocupan un lugar no sólo en la historia del arte sino en los museos y galerías, espacios destinados a la muestra y el consumo artísticos, que son objeto de la crítica de arte, que son el resultado intencional de la voluntad de personas reconocidas públicamente como artistas e inscriptos en la tradición cultural del arte.



Por otro lado, no resulta claro el modo en que Dickie avala y legitima una acción tal como la de Duchamp pero descalifica la de Barry. Es decir, ¿por qué le parece que lo hecho por Duchamp responde a un impulso de renovación artístico inscripto en la tradición del arte al tiempo que sostiene que la propuesta de Barry escapa a dicha tradición? De hecho, fue la tradición artística misma la que descalificó a *Fountain* como obra de arte en la Asociación de Artistas Independientes de 1917.<sup>63</sup> Lo que quiero decir es que debe haber resultado igualmente inadmisibles, en su momento, una propuesta como la de Duchamp. Sin embargo, a Dickie sólo parece molestarle la de Barry.

Ver en el gesto duchampiano la ampliación del campo de posibilidades en el trabajo con medios artísticamente reconocidos y no hacerlo en la acción de Barry puede no resultar del todo conveniente. Especialmente cuando de arte se trata. Una vez más, la historia del arte ha sido y sigue siendo ejemplo de las muchas transformaciones y alteraciones a las que se puede dar lugar desde un campo más o menos específico de acción. Dickie conoce perfectamente todo esto y por ello es que llama la atención que su propuesta teórica se pliegue en una serie de condicionantes exclusivistas para el arte en lugar de abrirse a la manera de una integración global.

Entre algunas de las innovaciones que impulsó el desarrollo del *ready-made* como forma artística particular se encuentra la de privilegiar la *elección* por sobre la *fabricación* de un objeto artístico (Bourriaud, 2009, pp: 171-174). En clara oposición a las formas tradicionales del arte el *ready-made* irrumpe destacando sentidos nuevos y hasta opuestos del hacer artístico clásico. El centro de atención tradicionalmente puesto en el trabajo con un medio se ve desplazado desde la irreverencia gestual del arte vanguardista que prioriza, en este caso, el acto electivo de un objeto/cosa por sobre la fabricación de una obra de arte a partir de tal sustrato.

¿Qué lugar ocupará el arte más actual, de naturaleza efímera, en la concepción de Dickie? Buena parte de la producción actual del arte se halla vinculada al desarrollo de soportes virtuales, a la *performance* o el *happening* más radial, etc.; formas del acontecer que no suponen más que una duración y un emplazamiento momentáneos. Al interior de tal paisaje cultural, la propuesta de Barry es tan sólo una más de las muchas propuestas de actividad artística. Esto, si bien ha recibido un impulso acelerado a partir del siglo XX no es algo totalmente ajeno a la naturaleza de lo artístico si la misma es contemplada desde una mirada histórico-retrospectiva. La historia del arte bien puede ser pensada como el desarrollo de la más variada experimentación, alteración y transformación.

La nueva dirección que marcó la invención del *ready-made* como estilo artístico no fue menos un gesto de provocación, de dislocación y revolución en materia de producción de obra artística que lo que pudo serlo la propuesta de Barry, o los muchos ejemplos que podrían adjuntarse en favor de un modo no objetual de producción. Un marco explicativo como el de la teoría institucional debe poder integrar a sus presupuestos teóricos aquello que sucede en la

---

<sup>63</sup> Duchamp, bajo el seudónimo de *R. Mutt*, presentó dicha obra ante la Sociedad de Artistas Independientes en 1917 y ésta la habría rechazado.

práctica del arte en cualquier tiempo y contexto. Me resulta un tanto conflictivo que en lugar de promover dicha integración la teoría deje sin efecto a muchas obras porque no cumplen los requisitos por ella estipulados. Es decir, lejos de superar las deficiencias de los intentos teóricos anteriores, Dickie no hace más que instalarse en la tradición que critica.

El acercamiento institucional que él propone establece una estructura explicativa del arte a partir del entrecruzamiento de un sistema específico de roles que alternan en la configuración de toda obra de arte. La naturaleza de dicha estructura supone un carácter institucional, cultural y socialmente arraigado. Tal es el fundamento sobre el que se desarrolla el mundo de arte en tanto espacio de concreción del fenómeno artístico. Hasta aquí, su planteo posee bases contextualistas. El problema, a mi juicio, descansa en la definición de “obra de arte” dada y la centralidad que la misma asume al interior de su planteo. El marco contextual de la teoría apunta a identificar el modo en que se relacionan los roles en ella estipulados en la creación, promoción y consumo de una obra de arte. Capta, pues, relaciones, situaciones y acciones más o menos específicas en el contexto del mundo del arte que dan lugar y suponen las instancias de mayor visibilidad de toda obra de arte. Sin embargo, su definición central de “obra de arte” fija reglas de acción para el desarrollo creativo de toda obra, que se traducen en requisitos a cumplir si se pretende tal objetivo.

De este modo, la definición cifra en su formulación las dos condiciones necesarias y suficientes que deben darse para la creación de toda obra de arte. Una de ellas, la representada por el requisito artefactual parece la más problemática al momento de validar determinadas cosas como obras de arte. En especial aquellas instancias en las que la obra parece ser producto de un señalamiento que prescinde de cualquier objeto, tal como en el caso de Barry. Detectar condiciones de necesidad y suficiencia en un objeto/cosa parece algo distinto a detectar relaciones, situaciones y acciones. No obstante, dada la caracterización de *artefacto* hecha por el propio Dickie parecería que incluso su noción de objeto simple vuelto objeto complejo por la acción de un agente acaba fundamentándose en una serie más bien contingente de relaciones, situaciones particulares y acciones concretas. Si el hecho de que algo se convierta por la acción de alguien en el objeto complejo (arma, obra de arte, etc.) que es, a su vez, fundamento del artefacto en cuestión descansa —o puede hacerlo— en la situación concreta en que el objeto simple es utilizado o manipulado de un modo particular, entonces su naturaleza es más relacional y contingente que necesaria.

Así considerado la creación artefactual puede tener más que ver con identificar relaciones, situaciones y acciones que con el cumplimiento necesario de determinados requisitos. Un acercamiento como el institucional debería promover tal búsqueda e identificación por sobre la captura definicional de condiciones esenciales detrás de toda obra. lo que hace, no obstante, es asumir un núcleo esencialista que pone en peligro todo el andamiaje teórico de su propuesta puesto que desde hace algún tiempo en materia de producción artística no deja de hallar contraejemplos a su definición.

#### 4.2. *¿Esencialismo Institucional?*

Al igual que en Danto, el esencialismo presente en la definición de “obra de arte” propuesta por Dickie asume una apariencia inmaterial. No es, pues, un esencialismo en sentido fuerte, con compromiso de necesidad en la modalidad *de re*.<sup>64</sup> La esencia se traduce, según la teoría institucional, en condiciones de necesidad y suficiencia que deben darse para que algo sea tenido por obra de arte. La teoría no habla de propiedades inherentes a la cosa sustrato de la obra, ni supone fijar la esencia intemporal del arte en la serie de definiciones que configuran su explicación del fenómeno artístico. Lo que establece es la necesaria intervención de condiciones que hacen que algo asuma el estatus de *obra de arte*.

Sorprende el hecho de que ambos intentos de definición del arte –aquellos que subyacen a las propuestas de Danto y Dickie–, herederos de toda una tradición filosófica que ha presuntamente equivocado el camino en la formulación de una definición exitosa de lo artístico acaben asumiendo el cerramiento de una sentencia esencialista como explicación de ello. Sorprende aún más cuando ambos filósofos se han mostrado, al menos inicialmente, comprometidos con el desarrollo de una dirección filosófica que los ubica en lo que podría denominarse un desplazamiento respecto del anterior modo de teorizar acerca del arte. Dicho desplazamiento supone la toma de distancia del objeto/cosa *obra de arte* en la captura de aquellas condiciones del contexto que hacen posible su desarrollo como tal.

Es verdad que el intento dantiano de conformar una explicación del arte de naturaleza contextualista acabó disolviéndose en una serie de afirmaciones sobre tal dominio que lo llevó, incluso, a abrazar alguna forma de esencialismo de la definición. Es decir, aunque sentó las bases de un pensamiento contextualista desde donde pensar el fenómeno del arte, acabó asumiendo un compromiso esencial como fundamento de su definición y aquellas bases fueron sólo eso: plataformas que marcaron una dirección a seguir. Danto no avanzó en el armado de un programa contextualista ni ofreció una caracterización exhaustiva del mismo. Dickie, sin embargo, sí parece comprometido con la configuración de una explicación del arte que avanza sobre el programa delineado por Danto en la caracterización minuciosa del sistema del mundo del arte.

En su caracterización teórica el contextualismo delineado por Danto asume naturaleza institucional. De hecho, considero que tal es la diferencia más importante entre ambos enfoques. El contextualismo dantiano es recuperado por Dickie en un esfuerzo mucho mayor por dotarlo de estructura y visibilidad propias. Tanto es esto así que llega a configurar un sistema de roles específicos que interactúan en la constitución del arte. Su institucionalismo responde, entonces, a la captación de un sistema específicos de roles socialmente constituido y legitimado de naturaleza cultural sobre el trasfondo de un contextualismo de características propias.

Si lo que Dickie buscaba era avanzar sobre el programa dantiano y salvar las deficiencias de los anteriores modelos teóricos explicativos su propuesta no debería, a mi

---

<sup>64</sup> Cfr.: punto 4.1, Sección I, Parte I de este trabajo.

juicio, involucrar definiciones esencialistas del arte. No debería hacerlo puesto que cada uno de los anteriores intentos se vio frustrado a partir de la aparición de contraejemplos históricos productos del desarrollo y la evolución del arte. Si la naturaleza o fundamento sobre el que se asienta la teoría institucional responde a un marcado impulso contextualista no parece del todo conveniente hacer colapsar sus definiciones en afirmaciones que involucran compromisos esenciales respecto de la cosa definida. Esto se ve maximizado por cuanto la propuesta de Dickie asume una dirección en la explicación del arte que presta principal atención a cuestiones del entorno en que tal práctica se desarrolla.

La teoría institucional defiende una explicación del arte según la cual algo es una obra de arte por el lugar que ocupa al interior del marco del mundo del arte. En este sentido, la explicación supone la comprensión básica del fenómeno artístico por parte de todos aquellos involucrados en el ejercicio de su práctica. Esto es, en cada una de sus instancias de producción, consumo, promoción, etc. No resulta, pues, en una caracterización del arte que dé cuenta de su onto-génesis –al igual que las propuestas de Danto, Levinson y Carroll–. Todas estas aproximaciones teóricas no persiguen una explicación del arte desde sus orígenes. Capturan el funcionamiento de la práctica artística en la explicación de sí como algo ya consagrado, aún ante la presencia de diferencias notables de acuerdo a sus distintos períodos históricos.

Al defender una caracterización del arte de tipo institucional Dickie asume un compromiso con el contexto en que éste se desarrolla. Su teoría, entonces, recupera la importancia e interés por las relaciones entre los distintos agentes que intervienen en el arte. El sistema de roles específicos caracterizado en el núcleo definicional de la teoría intenta dar cuenta de la multiplicidad de instancias que conforman y posibilitan el arte a partir de la comunicación interactiva entre sí. El mundo del arte, de este modo, se halla configurado por tal interacción de roles específicos socialmente estimados y legitimados. La tarea de la teoría es identificar los puntos de contacto entre cada uno de estos roles en la conformación de los sistemas (particulares) del mundo del arte –y que dan lugar a las conocidas artes particulares–.

Todo esto apunta en la dirección de un contexto relacional al que la teoría debe caracterizar de manera exitosa si pretende aportar claridad al viejo problema de la definición del arte. No obstante, las cláusulas esenciales estipuladas desde su definición central de “obra de arte” hacen colapsar los requisitos en la satisfacción de condiciones infranqueables. Lo que hasta aquí era articulación entre instancias y roles diversos en la conformación de un espacio de lo artístico, de acuerdo con la común aceptación y la progresiva legitimación de dichos roles, asume ahora carácter de necesidad inevitable. La teoría institucional acaba asumiendo un acento esencialista que deja afuera buena parte de la producción de obra artística por no ajustarse a sus requerimientos definicionales.

De este modo, lo que no resulta sencillo de aceptar, frente a una teoría de tales características, es el movimiento dado desde un contextualismo incipiente o fundamental hacia un esencialismo excluyente que complica la aplicación de los parámetros mismos que su definición estipula. Por su parte, Dickie en ningún momento explica el modo en que cada uno

de los roles identificados por su teoría cobran visibilidad y legitimación en la trama de lo artístico. Entiendo que tal cosa es resultado, de acuerdo a la posición asumida por Dickie, de la compleja organización y evolución de los sistemas culturales al interior de una sociedad. La teoría, entonces, que acepta la arbitraria formación y conformación de sistemas del mundo del arte, exige, a su vez, el cumplimiento de condiciones específicas en la legitimación de las obras de arte. Nuevamente, esto no aparenta ser lo más deseado para una teoría que se autoproclama institucionalista en sus fundamentos y bases.

El arte ha requerido permanentes ajustes desde la teoría para poder incluir la innovación en materia de producción de obras conforme ha ido desarrollándose su evolución. Hacerlo le ha costado el rechazo de distintos intentos teóricos que buscaron explicar su naturaleza partiendo de esencias intemporales que lo definían a partir de propiedades presentes en las obras. Sorprendentemente, el arte siempre supo refutar dichos intentos desde distintos contraejemplos provenientes de su práctica. Frente a este panorama, los modelos teóricos asumidos por Danto y Dickie (entre otros que se instalan en la tradición abierta por el contextualismo) optaron por apartar el análisis de la obra de arte y sus especificaciones físico-materiales constitutivas hacia elementos de su entorno contextual a fin de lograr una caracterización más acabada del fenómeno artístico. Considero esta modificación histórica como acertada al tiempo que desestimo el modo en que ambos enfoques teóricos, y el de Dickie en particular, han derivado en el sostenimiento de definiciones esencialistas del arte.

Si el programa de Dickie perseguía la consecución de un avance respecto del corpus dantiano y sus propuestas contextualistas como mejor explicación del fenómeno del arte, fracasó en tal objetivo al fijar sobre condiciones esenciales el ser de la obra de arte. Ambos enfoques entran en tensión y a menudo hasta en incompatibilidad. Mientras el contextualismo apunta a captar el modo en que relaciones, acciones y situaciones interactúan al interior de un espacio de sentido más o menos específico en la configuración de aquellas notas propias de lo artístico, el esencialismo exige condiciones de necesidad y suficiencia que deben cumplirse a fin de que algo sea tenido como obra de arte. Claro que esto sólo no alcanza para sostener incompatibilidad alguna entre ambos planteos. Lo que sucede es que muy a menudo el esencialismo encuentra resistencias infranqueables en contraejemplos y sucesos contrarios a sus candidatos propuestos como esencias y las explicaciones por referencia a modos de relacionarse fácilmente se acomodan a los cambios y alteraciones propios de un devenir histórico.

En la sección siguiente volveré sobre estas cuestiones que recuperan disputas clásicas entre *esencialismo* y *contextualismo* y que en esta parte del trabajo se manifiestan en tensiones inherentes a la relación entre *contextualismo* (dantiano) e *institucionalismo*. Antes de ello, en el apartado que sigue, cuestionaré la manifiesta circularidad presente en la explicación institucional del arte como otra de las tensiones que experimenta su planteo y uno de sus puntos más críticos.

#### 4.3. La Explicación Circular del Arte

La teoría institucional, como se vio, ofrece una explicación del arte que agrupa una serie de sub-definiciones particulares en torno de la definición central de “obra de arte”. La totalidad de ellas conforman el núcleo fundamental sobre el que se asienta la teoría. Vale decir, su explicación del fenómeno artístico se halla cifrada a partir de dicha unidad definicional. Tal explicación compromete su acierto a una circularidad manifiesta que se despliega sobre la serie de interrelaciones establecidas entre las sub-definiciones dadas. Este es, quizá, el punto de la teoría que mayores críticas ha recibido. A continuación volveré a citar cada una de las definiciones ofrecidas por Dickie y que integran esa serie a fin de hacer esquemáticamente evidente dicha circularidad.

Según la teoría institucional en su versión final:

- “Un *artista* es alguien que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.”
- “Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.”
- “Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.”
- “El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo de 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, 2005a, pp. 114-117)

Este es el sistema de definiciones que la teoría toma como nuclear a su planteo explicativo y que ofrece como fundamento de lo artístico.

Teniendo presente la totalidad de las definiciones presentadas puede verse cómo la de “obra de arte” ocupa un lugar central por sobre las otras cuatro en tanto su formulación compromete los conceptos definidos por aquellas. Por lo tanto, a partir de esto la definición de obra de arte adquiere una posición de cierta predominancia en la explicación institucional. Buena parte de los conceptos que la integran deben ser definidos por fuera de ella en distintas instancias tal y como sucede con el planteo de Dickie. Algo similar ocurre con las sub-definiciones que colaboran con aquella en la caracterización de los conceptos en ella utilizados. Esto es, el recurso de articulación hacia las restantes definiciones parciales o particulares. Así, la definición dada de “artista” requiere la de “obra de arte” y la de “mundo del arte” exige la de “sistema del mundo del arte”.

Lo que sucede con esta serie de definiciones es que justamente se suponen, se señalan y se pliegan unas sobre otras en una circularidad poco deseable en la caracterización de cualquier término. El señalamiento mutuo arriba a la última de las definiciones ofrecidas (*sistema del mundo del arte*) y ésta, que debería arrojar luz sobre las anteriores puesto que así se espera dada la sucesión previa, no hace más que volver sobre las otras en la devolución de un mismo impulso de señalamiento circular. De este modo, la definición ofrecida que cierra el

ciclo explicativo del arte integra bajo una misma formulación los conceptos involucrados en las cuatro definiciones restantes que aguardaban ser esclarecidos a partir de ésta.

Esto, por sí sólo, parece inaceptable. Al menos inquieta a pesar de que el propio Dickie afirme que tal circularidad no es *viciosa*. Generalmente uno espera de una explicación o, aún más, de una definición o serie de definiciones como pretende ser aquella una fluidez y una claridad con cierto grado de especificidad que no se evidencia en el planteo de Dickie. Es decir, uno espera lo que Dickie mismo reconoce que uno espere, dado el desarrollo lógico de la práctica de explicar y definir conceptos y términos de una teoría, pero encuentra que la suya no hace sino contravenir todos esos dictámenes en el regreso sistemático a términos anteriores. Lo esperable es la que la fluidez y claridad se acrecienta conforme se van explicando instancias previas de la definición o explicación general y no, por el contrario, que todo se complejice cada vez más hasta acabar volviendo a proponer en la explicación los conceptos que se esperaba explicar.

Dickie ofrece dos argumentos frente a la denuncia de circularidad manifiesta en su teoría. Ambos suponen, al mismo tiempo, asumir la defensa frente a dicha denuncia y desmontar las resistencias por ella asumidas. Por un lado, asume que su propuesta explicativa no busca definir algo ya por todos conocido abandonando, aparentemente, la persecución de tal objetivo. No obstante, si tal no es la meta de su teorización otra cosa no parece ser lo que el núcleo fundamental de su teoría desarrolla. Por el otro, defiende la capacidad informativa de su propuesta frente a acusaciones que ven en la circularidad una falta de información. Según Dickie, su teoría institucional informa acerca del arte en la medida en que muestra el modo en que es reflejada su naturaleza *flexional*.

Este segundo argumento que busca defender la posición institucionalista frente a las críticas de falta de información que penden sobre argumentaciones de tipo circular resulta bastante incómodo. Es decir, molesta nuevamente por su aparente auto-referencia. Si yo creo que mi argumento acerca de algo es válido, debería poder dar razones por fuera del mismo que avalen tal éxito argumental. Si, por el contrario, todo lo que tengo para decir se circunscribe al ámbito de mi argumento y la cosa por él argumentada, ¿no continúo siendo circular? Afirmar que la teoría informa y acierta en describir la práctica artística porque captura en su núcleo definicional el modo en que ésta se desarrolla y es, resulta bastante parecido a sostener que un argumento es válido porque es válido, o que acierta porque acierta. Dicho de otro modo, la situación parece similar al sostenimiento de que la teoría es correcta porque describe correctamente el arte cuando éste no es sino tal y como lo explica la teoría, y no decir nada más que eso al respecto.

Lo que digo es que resulta poco decir simplemente que la teoría espeja el modo de ser del arte al dar cuenta de su naturaleza flexional y utilizar esto, a su vez, como argumento de corrección para la teoría. Al menos en el terreno de la indagación filosófica parecería necesario decir más. Dickie supone hacerlo al definir cada término particular que incluye como fundamento y sostén de su explicación. Lo que sucede es justamente que aquí, una vez más, las sub-definiciones que presenta apuntan y se señalan entre sí en una circularidad aún mayor.

Más aún, la última de sus definiciones parciales (*sistema del mundo del arte*), como se vio, no hace sino volver sobre los pasos de las definiciones previas. Deja, entonces, sin efecto el cierre explicativo de cada uno de los conceptos que debía definir y esclarecer en una inestable circularidad.

Quizá el arte sea el tipo de cosas que requiere para su adecuada explicación el concurso de cada uno de los términos y conceptos en él intervinientes, si tal es lo que la noción de naturaleza *flexional* trabaja por Dickie supone. Sin embargo, definir cada uno de estos conceptos y términos a partir precisamente de sus pares –o sea, desde sí mismos– es algo bastante diferente. El primero de los argumentos mencionados en tanto defensa contra la denuncia de circularidad merece, asimismo, algunos comentarios.

Según Dickie su teoría acierta en describir adecuadamente el funcionamiento del contexto artístico a partir de la caracterización de su sistema de roles específicos. La afirmación de Dickie es consecuente, aún, con su conocimiento de la circularidad evidente en la formulación de su teoría. Lo que sucede es que según él la forma circular que asume su planteo no presenta ningún problema dado que cualquiera posee ya un conocimiento aunque mínimo de lo que es el arte. Entonces, su teoría sólo explica el modo en que los distintos roles que intervienen en el desarrollo del arte se conectan, se influyen y se suponen sobre la base de dicho conocimiento inicial.

El problema aquí, según lo veo, es justamente el del conocimiento previo o básico que todos poseen, de acuerdo a Dickie. Hasta el siglo diecinueve tal cosa parecería cierta, al menos sobre el señalamiento de buena parte de la población. El inconveniente hunde sus raíces a comienzos del siglo veinte con la asunción de un camino de experimentación en las artes que le ha llevado a asumir posiciones antes insospechadas. Desde que las primeras producciones vanguardistas comenzaron a irrumpir en la escena del arte, no sin las desaprobaciones propias del caso, cada vez fue quedando menos claro lo que por *arte* se entendía. Hoy tal cosa no resulta nada clara si se toman en cuenta las producciones más innovadoras en materia de arte y no se las desaprueba por distintas o por carentes de valor.

Hay muchas cuestiones que intervienen en arte. Entre ellas, la cuestión del valor de una obra dada, o si para que algo sea una obra de arte debe asumir cierto compromiso de validez y corrección, ocupan un espacio para nada menor en las discusiones actuales. No obstante, la posición asumida por Dickie no busca dar cuenta del valor artístico intrínseco de una obra dada sino ofrecer una alternativa válida en la dirección del problema por su definición. Como él mismo ha dejado de manifiesto, el suyo es un acercamiento en sentido *clasificador* y no evaluativo. De este modo, resulta razonable pensar que un planteo como el suyo integre la totalidad de producciones que se conocen como artísticas, sean éstas buenas o malas. Por su parte, se encuentra más o menos consensuado el hecho de que ser una obra de arte no significa ser una buena obra de arte.

El problema para su argumento acerca del conocimiento o comprensión básica del arte que todos poseen es que precisamente hoy no resulta nada claro qué cosa sea el arte. Al menos, no desde el enfrentamiento con el tipo de ejemplos contemporáneos que desafían el



parecido con el arte más clásico y tradicional. De modo tal que, si comprender el arte es comprenderlo desde sus categorías tradicionales, hoy no resulta fácil conocer buena parte de su producción actual puesto que no parece simple aplicar tales categorías a algo que las excede con mucho. Por otro lado, si conocer o comprender el arte exige poder integrar en un mismo relato explicativo las producciones tanto pasadas como actuales eso es justamente lo que no parece estar funcionando. El argumento de Dickie pierde fuerza cuando se tiene en cuenta la amplia gama de cosas que caen bajo la nominación de *obras de arte*.

Posiblemente se tenga una comprensión básica de lo que el arte tradicional implica, del tipo de actividad que promueve y de los roles que en ella intervienen, pero difícilmente la mayoría comprenda y conozca lo que las producciones más contemporáneas del arte involucran ni logre ubicar ambos ejercicios de producción bajo los mismos parámetros. Lo que sucede es que a menudo el arte contemporáneo borra sus límites con la realidad extra-artística tornando verdaderamente difícil, cuando no imposible, su reconocimiento como tal.

Frente a tal dificultad en el reconocimiento y legitimación Dickie podría alegar que se trata en efecto de otro problema distinto del de la definición del arte. Aunque íntimamente relacionados los problemas de la definición y la identificación del arte parecen responder a distintas cuestiones. Razonablemente, el segundo atiende a particularidades de situación en las que algo debe ser identificado como obra de arte, siempre claro que tal cosa no resulte del todo evidente. De este modo, identificar algo como una obra de arte no necesariamente tiene que ver con tratar de definir el arte. Aunque, por supuesto, ambas empresas se encuentran íntimamente relacionadas. El caso es que a partir del desarrollo contemporáneo del arte en general la definición de sí comenzó a tener cada vez más que ver con la capacidad de reconocer las circunstancias bajo las cuales algo asume naturaleza artística.

De manera que la teoría institucional debería poder dar cuenta de la amplia variedad de casos que caen por fuera de las competencias categoriales del arte tradicional si lo que quiere es arribar a una definición adecuada del arte todo. Aquí es donde se hace evidente el problema que enfrenta el argumento de Dickie de la pre-comprensión básica del arte. Lo que todos pueden poseer es una cierta noción acerca de las categorías que guían la práctica y ejercicio del arte más tradicional, así como ciertas competencias para reconocer casos de obras de arte que encajan en tal esquema categorial. Puesto que con el arribo a su instancia más contemporánea el arte ha explotado su capacidad de experimentación, redundando en pérdida de la capacidad de reconocimiento frente a casos de escasa evidencia artística pero que involucran obras de arte, la cuestión parece haber derivado en cierto sentido en poseer las competencias necesarias para la identificación, según situaciones particulares. Pero, esto no parece ser poseer la pre-comprensión que Dickie atribuye a la mayoría de las personas. De hecho, lo que los ejemplos ponen al descubierto es justamente la carencia de comprensión previa o básica alguna, tomando siempre como arte la totalidad de sus manifestaciones.

De acuerdo a lo planteado recientemente considero que la teoría institucional no tiene éxito al tratar de defenderse de las acusaciones respecto de su circularidad manifiesta. Ambos contra-argumentos presentados por Dickie presentan problemas. A menudo es frecuente oír,

paralelamente, acusaciones acerca de la arbitrariedad que encubre una postulación tal como la sostenida por la teoría o la exagerada simpleza de su núcleo definicional. Entre algunas de estas observaciones se alinean las críticas de G. Vilar a propósito del sesgo arbitrario de la teoría y de la “veracidad trivial” que de ella se sigue (Vilar, 2005, pp. 88-95).

Para Vilar la teoría institucional acierta en explicar el modo en que los distintos engranajes del complejo sistema del mundo del arte articulan entre sí. La teoría, entonces, aporta elementos válidos para la explicación del marco o contexto cultural en que determinados artefactos son creados con vistas a su presentación ante públicos particulares. No obstante, la propuesta de Dickie, según Vilar, sólo parece describir el marco sociológico en el que se inserta el arte. Esto es, el contexto en que las obras de arte son producidas y cobran visibilidad. Lo que la teoría no estaría puntualizando serían cuestiones que relacionan dichas obras con sus públicos, de qué manera lo hacen, qué diferencia la apreciación y comprensión de una obra de arte de la apreciación de cualquier otra cosa de consumo cultural y social, etc.:

“La Teoría Institucionalista es verdadera en un sentido trivial completamente insuficiente. [...] podría valer también, cambiando las palabras pertinentes, para las teorías científicas o para las leyes jurídicas, y tampoco en estos casos nos aclararía la diferencia entre una obra de arte y otro tipo de productos culturales, ni la diferencia entre el mundo de la ciencia y el mundo del arte.” (Vilar, 2005, p. 93)

Por su parte, la posibilidad de que un público particular como puede serlo cualquiera de los públicos del mundo del arte establezca lo que es arte y lo que no, de acuerdo a ciertos postulados de la teoría institucional deja ver, según Vilar, el riesgo de *arbitrariedad* que esconde tal postulación. Serían éstos –los que conforman el público del mundo del arte– para quienes, en definitiva, se encuentran dirigidas las obras, los encargados de determinar lo que es y lo que no es arte de acuerdo a su conocimiento y al grado de preparación para entender algo que se les presenta. De acuerdo con esto y dado que no existen en arte consensos democráticos ni tal es el modo en que se evalúa la pertinencia artística de algo, parecería que el grupo encargado de establecer y promover la producción artística es el representado por galeristas, dueños de museos y espacios de muestra, comisarios, y demás figuras asociadas a la vehiculización de las muestras de arte. Ellos serían, en suma, los que mandan en cuestiones de arte.

De acuerdo a Dickie, el público del mundo del arte no es cualquier público. Es uno que se encuentra preparado para comprender y aceptar o rechazar aquello que le es exhibido. Así como el público del fútbol conoce y entiende aquello que ve cuando concurre a un estadio para disfrutar de un partido, el público del mundo del arte posee las competencias necesarias para entender que aquello a lo que asiste es una obra de arte o una muestra de algunas de ellas. Pero, una vez más, esto es lo que comienza a experimentar un problema en tanto que dicho público debe asistir un arte cada vez más difícil de aprehender en la medida en que cuestiona y presiona los límites de sus categorías más tradicionales. Es esa pre-comprensión básica supuesta por Dickie lo que comienza a verse cuestionada conforme se expande un

modo de producción de obra siempre novedoso, desafiante y cuestionador. Esto es, aquél que irrumpe en el siglo veinte con el empuje dado desde los movimientos de vanguardia históricos y que hoy se manifiesta en los múltiples ensambles a los que da lugar una obra particular, la diversidad de medios con los que trabajan artistas y colaboradores, la naturaleza banal y efímera de sus producciones, los modos de relación que instancia cada obra en tanto *interface* relacional, etc.<sup>65</sup>

Probablemente no todo se resuelva, en última instancia, tal y como Vilar asume que puede resolverse. Es decir, no siempre toda obra se encuentra legitimada por el mero *fiat* de comisarios, directores de museos y galerías de arte, críticos y comentaristas, etc. De hecho, o que el propio Dickie afirma es que la creación de una obra de arte corresponde al *artista* –claro que en función de un *público* particular–. Pero una cosa parece al menos cierta: aquellos configuran momentos claves del desarrollo artístico en la actualidad, y en muchas ocasiones sí son los que verdaderamente impulsan un desarrollo de legitimación en torno a un artista u obra particular. Con lo cual, si bien no podría afirmarse que en definitiva son ellos quienes mandan y deciden todo en materia de obra artística, al menos constituyen el impulso de un recorrido que casi con seguridad acabará convirtiéndose en un hecho de características artísticas.

Dickie asume la formulación de su teoría institucional como alternativa de especificación del contextualismo que hereda de la temprana posición de Danto. Con el fin de dotar a dicho acercamiento de una claridad y consistencia mayor desarrolla un institucionalismo que focaliza sobre la constitución de un sistema específico de roles. El contexto es ahora institución del arte con características propias. El fenómeno del arte es explicado a partir de la interacción que dichos roles sostienen entre sí y la obra de arte es la resultante de dicha interacción.

Sin embargo, al momento de hacer frente a alguna de las acusaciones anteriormente esbozadas, su planteo defiende la existencia de condiciones necesarias y suficientes que deben darse para que algo sea una obra de arte. Es decir, desplaza la argumentación acerca de la legitimidad del arte desde su pretendida disposición organizativa de roles institucionalmente relacionados, hacia condiciones de cerrado esencialismo. Posiblemente tal movimiento responda a la necesidad de evitar las dos últimas acusaciones aquí vistas. No obstante, considero que un planteo como el de Dickie debería haber defendido su posición institucional. La novedad de su propuesta descansa en la capacidad –aunque probablemente insuficiente– de explicar el funcionamiento del arte por coacción de sus instancias participantes. La práctica del arte adquiere sesgo de institución y el mundo del arte acaba siendo la totalidad del espacio de interacción definido como la resultante de tal ensamble. Entonces, ¿por qué asumir un compromiso de esencias?

El planteo institucional acaba siendo insuficientemente institucional. Si la propuesta actual del arte pasa por la decisión de un grupo reducido de artistas, directores, marchantes, galeristas y demás actores partícipes de su concreción, entonces tal vez convenga decir que éste es el modo en que el arte acaece hoy. Ante la acusación de presunta *arbitrariedad* en las

---

<sup>65</sup> Véanse: (Bourriaud, 2008; 2009a; 2009b) y (Laddaga, 2010a; 2010b).

decisiones probablemente haya que afirmar que sí, que esa es la forma en que sucede al menos buena parte de la producción actual del arte en cualquiera de sus formas. Personalmente no creo que ése sea el modo, ni el único modo de darse la legitimidad de algo en tanto obra de arte, de alguien en tanto que artista, y de un conjunto de personas miembros de un grupo capacitado para opinar y juzgar en tales materias. Como dije, considero que esos pueden, y a menudo son, los disparadores actuales de los recorridos que traza el arte en sus distintas manifestaciones. No pienso que el arte responda solamente a la voluntad de determinados sectores y actores sociales, aunque consideraría no del todo equivocado el que algo muy parecido sostuviese Dickie en tanto creador y defensor de la teoría institucional.

#### 4.4. ¿Una Solución al “Poema en el Cajón”?

Entre las condiciones propuestas por Dickie para la configuración de toda obra de arte figura el requisito de *presentación* ante un público. En rigor, lo que establece la cláusula de presentación es que el artefacto en cuestión sea del tipo que suele serle presentado a un público o públicos del mundo del arte. Esto, de tal modo, promueve el sostenimiento de que no importa si efectivamente una obra de arte es exhibida ante un público para que de hecho sea una obra de arte. Basta con que el artefacto en cuestión sea afín a las obras de arte presentadas, en el sentido de asumir modos y formas de visibilidad comunes. Es decir, compartiendo los mismos modos de manifestarse ante sus respectivos públicos y asumiendo los mismos canales en lo que las obras de arte suelen mostrarse a fin de obtener su legitimación.

La cuestión en torno de si algo efectivamente debe o no ser presentado para que sea lo que asume ser —en este caso una *obra de arte*— acerca la discusión a la disputa intencionalismo/anti-intencionalismo que en arte se halla íntimamente ligada al problema de la definición aunque sin ser, de hecho, parte de ella. En buena medida el intencionalismo discute cuestiones ligadas al significado de las obras de arte. En particular, cuestiones que buscan determinar si el significado de las obras posee alguna conexión con las intenciones de sus artistas creadores. Al mismo tiempo, y de un modo algo más general, el intencionalismo también discute acerca de si la empresa misma del arte es una actividad intencional o no.

El institucionalismo de Dickie asume un marcado intencionalismo respecto de la actividad del arte. Según éste, el arte es definitivamente una actividad de tipo intencional, tal y como lo deja en claro la formulación final de su teoría. Tan es así que el esencialismo que encierra su definición de “obra de arte” estipula las condiciones de necesidad y suficiencia que han de darse para que algo sea una creación tal, con especial acento en la intención. Es la intención de crear algo del tipo que se suele presentarse ante el público del mundo del arte lo que garantiza la legitimidad artística de la creación. No su efectiva presentación.

Pérez Carreño ha criticado el intencionalismo de Dickie por cuánto éste supone sostener, al mismo tiempo, un anti-intencionalismo respecto del significado particular de una

obra dada. Según su lectura Dickie sostiene, inadecuadamente, una posición ambivalente respecto del intencionalismo (Pérez Carreño, 2001). Su crítica entiende que la teoría institucional defiende, por un lado, el carácter intencional de la empresa artística y, por el otro, la negativa en torno del colapso entre el significado de una obra particular y las intenciones de su artista. Mientras que la creación de una obra de arte supone la intención de crear un artefacto tal, su significado particular no parece comprometido con intención alguna.<sup>66</sup>

Sin ahondar en una discusión sobre esta línea –puesto que tales no son mis intereses aquí– diré que para Carreño lo que no puede sostenerse es la intención de crear una obra de arte sin la intención de cómo crearla. En otras palabras, tener intencionalidad artística es tener intencionalidad significativa. Incluso frente a casos de arte abstracto, en el diseño mismo de la obra de arte se encuentra la elección de determinada configuración de color, de forma, de tamaño, etc., y ninguna otra más que aquella finalmente asumida por la obra. Siempre que exista la intención de crear una obra de arte habrá, pues, la intención de crearla de tal o cual modo.

Aparentemente –en juicio de Carreño– Dickie descuida un costado fundamental de todo *artefacto* como es el de servir a un fin ulterior y, al hacerlo, deposita toda la atención sobre el requisito de *presentación*. De este modo, la finalidad de lo artístico se identificaría con su carácter expositivo. Sin embargo, mientras que la presentación ante un público supone ser antes un requisito que una finalidad, atender al fin de toda obra exige captar el modo en que la obra llega a ser lo que es, verificar si de hecho lo hace y evaluar el logro de tal consecución: “Crear el artefacto significa que su fin está previsto en su producción.” (Pérez Carreño, 2001, p. 166).

Más allá del acierto o error de Dickie en el privilegio sobre el requisito de presentación de la obra, que hace que éste se identifique con su finalidad, la posición de Carreño parece al menos cuestionable. Existen obras de arte que asumen la errancia como medio y forma de desarrollo. Obras diseñadas con la pura intención de que signifiquen cosas distintas conforme las mismas promueven encuentros diferentes con sus distintos espectadores. Obras que buscan poner de manifiesto la base relacional que sostiene su legitimidad en tanto obras de arte extendiendo, así, sus contornos hacia el paisaje que las rodea (siempre distinto).

Ejemplo de ello puede ser la propuesta de E. A. Vigo, quien hacia 1969 y en el seno de la propuesta neo-vanguardista platense confecciona sus *Obras (in)Completas*. La misma consta de cuatro etiquetas impresas en papel (cartulina) con el sello de Vigo y el título de “*Obras (in) Completas Tomo I, II, III, y IV*” respectivamente. La intención del autor era precisamente que las etiquetas dieran lugar a obras de cualquier tipo, que el espectador participante fuese capaz de rotular con ellas lo que quisiese y de tal modo “emplazar” en un objeto de elección fortuita y azarosa la obra u obras de su preferencia. De este modo, el significado de la obra propuesta por Vigo sería diferente en cada caso. O, al menos, dispararía asociaciones distintas según la “obra” que a la que finalmente daría lugar.

---

<sup>66</sup> Para un acercamiento al planteo de Dickie que es aquí recuperado desde la propuesta de Carreño, véase: (Dickie y Wilson, 1995).

Podrá decirse que el dictamen de Carreño según el cual la intención de crear una obra de arte determina que el significado de la misma se corresponda con dicha intención acierta aún frente a casos tales como *Obras (in)Completas* (1969), puesto que la intención de Vigo fue precisamente que el significado de su obra asumiera cualquier aspecto. Es decir, aún la intención de no querer significar nada en particular posee su correlato con los distintos significados que la obra puede asumir. Sin embargo, sostener algo tal no parece del todo atinado. Resulta poco intuitivo asumir que el significado de algo pueda ser cualquier cosa. Uno se siente, en tal caso, mucho más cómodo con afirmar que tal cosa no significa nada o no tiene significado –al menos, ninguno específico–. De hecho, muy probablemente la intención de Vigo fuese desmontar el poder significante de la obra de arte en favor de poner de manifiesto su naturaleza vinculante, relacional y para nada específica. Cosas todas que parecen contravenir la noción más coloquial de “significado”.<sup>67</sup>

Volviendo una vez más hacia la definición de “obra de arte” dada por Dickie me interesa detenerme en una consecuencia cuestionable que parece seguirse de ella. Se trata de la posible “solución” frente a casos paradójales conocidos como el “poema en el cajón”. Tales casos se hallarían representados por todas aquellas obras de arte que jamás fueron ni serán, aparentemente, vistas por nadie. De acuerdo al planteo de Dickie una obra tal sigue siendo una obra de arte aún si nadie nunca la ha visto y permanece fuera del alcance de todos puesto que asume ser el tipo de artefacto que suele presentarse ante públicos del mundo del arte.

El predominio en su definición del requisito de la presentación ante un público, sea ésta efectiva o no, deja abierta la posibilidad de que algo constituya una obra de arte aún sin haber sido jamás vista –entiéndase que la expresión deja sin efecto la mirada de su artista creador–. Por mucho que el “poema” permanezca en las sombras del cajón que lo aleja del conocimiento de posibles espectadores, continúa siendo una obra de arte porque ha sido creada según el tipo de cosas que suelen asumirse *obras de arte* frente al público del mundo del arte. Es la intención que rige la creación lo que hace posible a algo pertenecer al mundo del arte, según su teoría.

No obstante, los casos paradójales en donde algo nunca es visto por nadie y cosas similares parecen condenados de ante mano a callejones sin salida. El de Dickie no supone una excepción. Algo que no es susceptible de apreciación alguna por parte de alguien posee ya suficientes problemas en su caracterización que torna difícil su aprehensión siquiera teórica. Sin embargo, la posición de Dickie argüirá que no hace falta con que alguien lo vea sino la intención de haber hecho algo según el tipo de cosas que suelen presentarse. La cosa, en su diseño y creación, poseerá ya la matriz de forma, estilo, disposición, etc., con que suelen confeccionarse las obras de arte tradicionales garantizando su pertenencia al mundo del arte.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Considero oportuna la salvedad del carácter “coloquial” en cuestión, dada la ya vasta tradición filosófica que aboga por un concepto de “significado” de naturaleza justamente comunitaria, consensual y vinculante por oposición a enfoques más *correspondentitas* según los cuales el significado preciso de un término dado es reflejo de cierto aspecto/s de la realidad extra-lingüística.

<sup>68</sup> En este sentido, considero cercana la posición institucional defendida por Dickie y cierta apreciación sostenida por Carroll a propósito del requerimiento de una audiencia efectiva para toda obra de arte

De modo tal que ambos requisitos institucionales (*artefactualidad, presentación*) dejan como saldo la posibilidad de que la intención del artista disponga el rol a cumplir por su producto.

Parece difícil que exista una obra de arte de cual nadie tiene noticia ni ha vista jamás por permanecer oculta a cualquier público. Por el contrario, todo parecería indicar que una obra de arte es tal a partir del intercambio que establece con su entorno discursivo, de lugar, histórico y relacional (intercambio con las restantes obras de arte, en el sentido dantiano). Ser una obra de arte, en este sentido, supone ser visible a la apreciación del público, promover la discusión y el debate en torno a su valor y logro artístico, dialogar con la tradición del arte, etc.; pero para nada indicaría permanecer oculta y desconocida para todos. La argumentación de Dickie posibilita la existencia de una obra tal, aunque el saldo que deja es el de un artefacto cuyas características se desconocen. Algo así –no ya una obra de arte sino cualquier cosa– parece casi no ser.

El caso es problemático y no se agota en lo dicho aquí. Como buena parte de los casos o experimentos mentales de naturaleza paradójica la salida de ellos resulta difícil, cuando no imposible. Dickie cree haber propuesto una alternativa de solución para el “poema en el cajón”, puesto que sería difícil negarle artisticidad a toda la producción que permanece a diario en los talleres y foros privados de los artistas creadores a la espera de que su “cajón” se abra. No obstante, la evidencia histórica muestra asimismo una multiplicidad de casos de obras reconocidas como artísticas que ni siquiera fueron pergeñadas como tales.

Puesta en cuestión la alternativa institucional en tanto posibilidad de solución, resta aguardar en apoyo de una mayor evidencia que esclarezca casos tales como las paradojas que fuerzan los límites del conocimiento, de la percepción y de la posibilidad de asignación de sentido e identidad. Una vez más, la teoría institucional que debería hacer descansar el peso de sus argumentos en la trama de relaciones que se establecen en su seno y en la que participan los distintos roles del mundo (o contexto) del arte fuerza su aplicación con especial detenimiento en propiedades específicas y condiciones de necesidad que no tardan en poner en cuestión sus propios logros teóricos.

La propuesta de Dickie buscó respaldar un primitivo impulso dantiano en la dirección del establecimiento de las especificidades propias de lo artístico. Para ello diseñó una teoría tal en donde el *contextualismo* asumió definitivamente sesgo institucional. Pese a ello, la rigidez manifiesta en la formulación de sus definiciones hizo que muchos de sus postulados se viesen comprometidos y criticados. En lo que sigue propongo una crítica del programa esencialista dantiano a fin de recuperar por sobre éste el *contextualismo* que su propio desarrollo teórico había propuesto inicialmente. A su vez, desmontado el éxito del planteo institucional como alternativa superadora de aquél, buscaré afianzar la propuesta contextualista como mejor alternativa teórica en competencia de ambas por sobre el institucionalismo de Dickie.

---

(Carroll, 1999, p. 67). Cfr.: punto 2.2, Sección I, de esta parte de la tesis.

## *Sección III*

# Contextualismo Recuperado



Defensa del *contextualismo*  
dantiano

La propuesta dantiana acerca de la naturaleza del arte y su modo de ser histórico-esencialista presenta una caracterización *contextualista* de lo artístico a la vez que promueve la captura de su definición por apelación a esencias. Supone, asimismo, un cierre histórico para su desarrollo lineal, al tiempo que celebra un marcado historicismo inherente a su estructura en tanto función organizativa.

Los primeros cuatro capítulos incluidos en la Sección I de esta parte de la tesis buscaron dar cuenta del marco general que supone dicho programa según la fisonomía del mismo que se halla diseminada a lo largo de las diferentes obras que componen la filosofía del arte dantiana. La ausencia de estudios concernientes a este autor en particular, así como de tratamientos exhaustivos en torno a su propuesta, hace que todo intento por hacerse de su esquema general se vea impregnado de importantes recortes y exaltaciones de índole personal.

A tales motivos responde uno de los objetivos generales de fondo, presente en esta investigación; dado que al tratar de esquematizar el planteo esencialista de Danto, hizo falta una reconstrucción general de su filosofía del arte. Del mismo modo, si bien tal propósito apunta a realizar una lectura crítica de su pretendido esencialismo, el desarrollo de cada capítulo se vio interrumpido con eventuales críticas o manifestaciones de inconformidad respecto de los temas allí tratados.

Ahora que el mapa general de su sistema ha sido trazado –Sección I, Parte I– es posible dar lugar al análisis crítico de su maniobra esencialista en torno de la definición del arte que tanta tensión introduce al interior de su propia formulación. Al mismo tiempo, dado el desarrollo del análisis del planteo institucional que ubica a Dickie en la tradición abierta por el *contextualismo* dantiano –Sección II, Parte I–, resulta apropiado someter el mismo a un contrapunto entre ambos a fin de evaluar la pretendida superación del tratamiento de Danto. La presente Sección buscará, entonces, poner en evidencia ciertas tensiones manifiestas en el marco general del planteo dantiano a fin de debilitar la formulación definicional del arte bajo la caracterización esencialista que el mismo asume, así como promover una defensa del *contextualismo* inherente a su programa frente, incluso, a la alternativa sostenida por Dickie en su formulación institucional.

Para ello, una primera instancia supondrá la revisión de los candidatos a esencia ofrecidos por Danto como vehículos de tal definición –*aboutness* y *embodiment*–. La sospecha frente a la pretendida exclusividad de tales candidatos a esencia de lo artístico promueve el análisis de sus aplicaciones y la revisión de sus fundamentos al interior de los postulados dantianos. Un segundo momento estará dado por una revalorización del tipo de interpretación *profunda* –*deep interpretation*– propuesta por Danto como nexos para la identificación y el reconocimiento de las obras de arte por parte de sus espectadores. El sustrato común del cual dicha interpretación participa parecería estar indicando la conveniencia del *artworld* en tanto explicación del fenómeno artístico y no la candidatura propuesta en torno del núcleo esencialista.

Por último, la resignificación del planteo dantiano en términos contextualistas que parece desprenderse de su concepto de *artworld*, alienta la defensa de este entorno explicativo como el modelo que mejor caracteriza el ser del arte –por oposición al esencialismo–. El tramo final de este capítulo, entonces, habrá de vérselas con la reconfiguración de tal contexto explicativo como alternativa a la definición esencialista de Danto a partir del señalamiento –al interior de su propio programa filosófico– de los lineamientos y continuidades existentes en torno a dicho concepto sin dejar de apuntar posibles limitaciones de dicho programa. Por su parte, una vez recuperado el *contextualismo* de cuño dantiano, y de cara a las limitaciones propias que experimenta el enfoque institucional presuntamente superador de aquél, se estipulará la conveniencia de sostener una defensa de los presupuestos contextualistas a pesar, incluso, de sus propias debilidades sobre el tramo final de esta sección.

#### *Aboutness y Embodiment: la Candidatura Cuestionada*

Recuperando el ejemplo predilecto de Danto acerca de la mismidad indiscernible entre los homólogos *caja Brillo* y *Brillo Box*, resulta sorprendente el modo en que la diferencia supuesta entre ambos ofrece la alternativa explicativa en torno a *contenido* y *sentido encarnado*. Es decir, llama la atención que tales puedan ser los candidatos a esencia. No obstante, *La Transfiguración del Lugar Común* habría arribado a tal instancia declarativa sin mucho más que decir.<sup>69</sup>

Lo que sorprende es resultado de una lectura de sentido común según la cual dichos candidatos a esencia del arte, lejos de corresponder privativamente al ámbito de lo artístico, parecen encontrarse presentes en muchas otras ocasiones. Es decir, no sólo una obra de arte poseería un *contenido* y estaría *encarnando su sentido*, sino que, del mismo modo, un objeto común no-obra-de-arte a menudo cumple con la participación de ambos requisitos tornando deficiente la candidatura de aquellos en tanto definición (esencialista) propia de lo artístico. Vale decir, si ambos candidatos se hallan presente frente a situaciones de características no-artísticas, entonces dicha candidatura ha de ser revisada si lo que se pretende es dar con la diferencia en cuestión.

La pregunta filosóficamente adecuada que recupera los rasgos propios de la naturaleza artística planteaba, precisamente, hallar la diferencia entre una obra de arte y un posible homólogo material no-obra-de-arte. Pero si es posible hallar un contraejemplo que ponga en cuestión la exclusividad de dicha esencia por parte del arte –al participar efectivamente de circunstancias de naturaleza extra-artística–, entonces dicha definición no alcanza a trazar la diferencia anhelada. De este modo, si el parámetro o criterio que traza las diferencias en el

---

<sup>69</sup> Dicha obra, tal como ha sido mencionado, recupera el núcleo más duro de la filosofía del arte dantiana. El resto de puede hallarse en algunas fuentes del mismo modo trabajadas en este escrito, así como en una variedad de artículos publicados en revistas especializadas –muchos de ellos también presentes en esta investigación–.

reconocimiento es lo suficientemente amplio como para incluir tanto obras de arte como no-obras-de-arte, entonces sencillamente no sirve a los efectos pretendidos.

*Brillo Box* (Warhol) desafía los límites del parecido. La caja *Brillo* (Harvey)<sup>70</sup>, por el contrario asume la presentación comercial de un producto de consumo. En tanto obra de arte, *Brillo Box* tiene propiedades de las que carece su homólogo comercial. De esta manera, Warhol irrumpe al interior del espacio artístico con la presentación transfigurada de un objeto cotidiano, vuelto ahora obra de arte. La caja Brillo, originariamente pensada para promover el consumo sobre el objeto en cuestión (al parecer, pastillas de jabón), no supone desafío alguno al entendimiento ordinario acerca de la publicidad y sus objetos:

“No se atribuye a Andy la brillantez del diseño de la *Caja Brillo*. El mérito es totalmente de Harvey. Lo que se atribuye a Andy es que hiciera arte de un objeto corriente de la vida cotidiana. Convirtió algo que nadie habría considerado arte en una obra escultórica.” (Danto, 2011, p. 84)

Sin embargo, ambos objetos comparten las mismas propiedades estéticas tornando difícil la diferenciación. Sin la suficiente información contextual no es posible reaccionar “estéticamente” frente a *Brillo Box* como si se tratase de la obra de arte que en rigor es. Es como si la *paradoja de Eurípides* alcanzara su máxima expresión al vincular ambas creaciones de modo indiscernible. Sin embargo, las diferencias asumidas podrían no ser tales. Es decir, la pretendida obra de arte podría desafiar los límites del parecido, pero hacerlo de forma azarosa como en el ejemplo de *Menard*.

Esto es lo que mueve a Danto a pensar en la búsqueda de tales distinciones. A tales efectos, supone que aquello que en última instancia diferencia una obra de arte de un mero objeto es la posesión, por parte de la primera, de un contenido (o significado) –*aboutness*– y un modo particular de encarnar su sentido –*embodiment*–. Ahora bien, volviendo al caso paradigmático en cuestión, no resulta del todo claro que la *caja Brillo* carezca de contenido a la vez que lo desencarne. De hecho, parecería que tal producto –pensado para satisfacer algunos requisitos de la propaganda y el mercado–, también asume la propiedad de encarnar su contenido (significado).

De modo que, su “ser acerca de” se halla representado por la función que desempeña en tanto indicación o llamado al consumo del producto comercial *Brillo*; mientras que el medio de representación material que asume para llevar a cabo tal objetivo, asumiendo la apariencia que toma, determina la encarnación de su sentido. Vale decir, Harvey podría haber escogido otra tipografía para la serie de inscripciones del paquete comercial, otra combinación de colores, etc. Sin embargo, pergeñó hacerlo del modo en que lo hizo, dando lugar a la *caja Brillo* común en los supermercados de la época.

Esto debería poner en cuestión la supuesta exclusividad de la esencia dantiana en torno a la obra de arte. Si algo como la *caja Brillo* no-obra-de-arte posee asimismo contenido encarnado (*embodied meaning*), entonces dicho parámetro no es suficiente para contar en

---

<sup>70</sup> James Harvey (1929-1965), fue un reconocido artista americano ligado al expresionismo abstracto y el arte comercial. Harvey diseñó, entre otras cosas, la famosa caja Brillo de empaque comercial para jabones que inmortalizara Warhol en 1964.

tanto diferencia exclusiva, privativa del arte. Su esencialismo, si lo tiene, no parece responder a las dos condiciones ofrecidas por Danto.

Una crítica similar asume la denuncia de razonamiento falaz respecto del esencialismo en cuestión, por parte de Vilar (Vilar, 2005, pp: 132-141). Éste parece cuestionar la pretensión dantiana de ser al mismo tiempo *esencialista e historicista* respecto del arte y lanza una crítica que apunta a poner en cuestión dicho acercamiento. De este modo, Vilar critica el modo de enfocar el problema del arte en Danto acusándolo de cierta ingenuidad.

Por un lado, según el esquema dantiano, existirían objetos susceptibles de ser vistos y apreciados tal y como son en realidad, y por el otro, objetos que atravesados por una teoría particular pueden ser vistos (tenidos) como obras de arte. A este respecto, afirma Vilar, Danto parece continuar debatiéndose en los términos propios de una teoría clásica del conocimiento:

“Lo que en cierto modo sabemos desde Kant y fundamentalmente el giro lingüístico ha puesto de relieve es que estamos ya siempre en un mundo simbólicamente estructurado de antemano, un mundo interpretado a través de nuestros esquemas conceptuales –que para Kant era nuestra «razón pura» y para nosotros son las categorías y estructuras de nuestros lenguajes históricos y contingentes. Que distinguir una pastilla de jabón *Brillo* “real” no es menos un acto teórico que ver e interpretar la obra de arte de Andy Warhol *Brillo Box*. (Vilar, 2005, p. 85)

En consecuencia, Vilar descrea del poder explicativo ostentado por el esencialismo dantiano. Para aquél, la cuestión se debate entre el modo particular de configurarse el mundo del arte y el acto cognoscitivo a partir del cual algo se conoce: “De ahí que haya que buscar lo que caracteriza el arte en nuestras cabezas y no en el ojo, en la comprensión y no en la mera visión.” (Vilar, 2005, p. 87). Lo que cambia frente al ejemplo de *Brillo Box* es precisamente el modo en que nuestro particular “juego de lenguaje” en torno al arte se ve sacudido por la introducción de algo que habitualmente no es considerado como arte en dicho entorno lingüístico. Para Vilar, Danto no ve con claridad el carácter previo de toda comprensión frente al conocimiento: “Ello le lleva a negar la evidencia, a saber, que podemos contemplar y comprender hasta cierto punto una obra de arte nueva sin tener ni la “teoría” correcta o una buena teoría acerca del mismo ni la narración histórica que nos una los bisontes de Altamira con las vacas laminadas de Damien Hirst.” (Vilar, 2005, p. 88)

Esto conecta su crítica acerca del significado en tanto articulación simbólicamente construida de sentido al interior de un espacio comunitario con su denuncia en torno al pretendido esencialismo dantiano. La resolución vendrá dada, según este autor, por la defensa del concepto de “mundo del arte” entendido como un *discurso de razones* dentro del cual la crítica adecuada del arte se juega un papel predominante y relevante en la construcción de toda comprensión.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Tanto la noción que vincula el mundo del arte con el concepto de un “discurso de razones”, como la problemática en torno al problema del conocimiento han sido mencionados con anterioridad en este trabajo; véase: punto 2.4, Sección I, Parte I de la presente investigación.

Por ello, en la crítica llevada a cabo por Vilar, la cuestión de la esencia carece de sentido o se encuentra mal planteada por el propio Danto. La construcción de significado en torno a toda obra de arte, fuertemente ligada al concepto de comprensión, se sostiene –según Vilar– a partir del rechazo por el acercamiento esencialista dantiano así como en la articulación de los mundos *objetivo*, *subjetivo* y *social* sobre los que parece descansar. De este modo, su denuncia sobre la identificación en torno al contenido encarnado de toda obra de arte estaría señalando el carácter diverso que supone todo comprender.

Paralelamente, Vilar acusa a Danto de cometer una “falacia esencialista” al identificar la definición del arte con su esencia:

“Danto no está pensando, evidentemente, en esencias neoplatónicas o en sustancias metafísicas. Está planteando que para poder hablar de arte tiene que haber una definición de la clase de cosas que designamos como tales con independencia de que sean contemporáneas, medievales o barrocas. Esto es, que el concepto de arte tiene no sólo una extensión sino también una intensidad. [...] Pero eso es identificar toda definición con una esencia. Si afirmo que catalán es todo aquél que vive y trabaja en Catalunya ¿he fijado con ello la *esencia* del ser catalán?” (Vilar, 2005, p. 133)

Por lo tanto, el entendimiento del arte que para Danto recupera las nociones de *contenido* y *sentido encarnado* supone, para Vilar, la comprensión. Y es precisamente ésta, en tanto construcción activa de sentido y significado, la que establece la articulación entre los “mundos” antedicha y para la cual la crítica resulta reveladora, ya que asume la tarea de tener que dar cuenta de sí.

El mundo *objetivo*, entonces, supone la pertenencia de toda obra al conjunto de materialidades que la soporta y vehiculiza, y posibilita su descripción y reconocimiento en tanto “cosa”. El mundo *social*, por su parte, alude al trasfondo cultural que asigna determinado matiz a las cosas conforme éstas se sitúan en situaciones contextuales; y por último, el mundo *subjetivo* estaría apuntando al sesgo individual y privado que asume el arte al interior del artista y sus intenciones y cada uno de los espectadores en tanto dadores de sentido y valoración. La experimentación de una obra de arte tendría que ver, de esta manera, con la captación del modo en que estos mundos se entrecruzan.

Si esto es así, como parece razonable que sea, entonces la mejor explicación nuevamente indica que la respuesta a la pregunta por el arte señala al *artworld* antes que al contenido encarnado (*embodied meaning*) como criterio explicativo; ya que toda construcción de significado parece reclamar el contexto que la articulación entre los mundos supone como fundamento. Y así como el significado de toda obra cambia conforme la articulación de sentido entre los mundos se modifica, así el *artworld* recupera tales alteraciones bajo un lineamiento histórico explicativo por apelación a una narrativa común sin necesidad de esencias.

Comprender, identificando como tal una obra de arte supone, pues, la captación del sentido que ella asume al interior de una trama social que responde tanto a elementos objetivos como subjetivos de significación. Pero frente a ello no parece necesario poseer la

correcta definición acerca de qué cosa sea el arte, o la esencia del mismo; sólo hace falta estar entrenado en cierta tradición que tiene la práctica y el ejercicio del arte como sujeto de un devenir vasto y plural, tal como sucede con la comprensión de cualquier cosa.

El ataque a los candidatos dantianos a esencia del arte también ha sido expuesto, una vez más, por N. Carroll.<sup>72</sup> Según éste, algo puede ser acerca de algo, encarnar su contenido y, sin embargo, no ser una obra de arte. El resultado de su crítica ha “dado en el blanco” al hacer reconsiderar a Danto su posición promoviendo su reconsideración de la diferencia específica buscada en torno a las obras de arte:

“Se ha apuntado, por ejemplo, que las cajas de Brillo corrientes en los estantes de los supermercados son acerca de algo –Brillo– y que encarnan sus significados mediante los diseños de sus superficies. Puesto que yo quería una definición que distinguiera obras de arte de cosas reales, cualquiera que fuera su aspecto, no puedo haber tenido éxito, ya que la definición que corresponde a la caja de Warhol también corresponde a las cajas corrientes de las que la quería distinguir.” (Danto, 2003a, p. 23)

Hasta aquí, la sospecha ingenua con la que comenzara este apartado resulta acertada. Los candidatos a esencia dantianos no son suficientes para establecer la diferencia anhelada. Danto, que parece conceder esto, establece, no obstante, otra distinción. Ahora lo que resulta inadecuado es el ejemplo en cuestión. La *caja Brillo* y *Brillo Box* no son el tipo de ejemplo adecuado para dar cuenta de la “realidad” de uno contra la “artisticidad” del otro: “Pero desde entonces cada vez he visto más claro que las cajas de Brillo «reales» de hecho podían ser consideradas arte y que lo que las distinguía de las que Warhol fabricó era la diferencia entre las bellas artes y el arte comercial, por más cómico que le hubiera parecido a cualquiera, incluyéndome a mí mismo, pensar en las cajas de Warhol como creación de las bellas artes cuando se fabricaron y expusieron en 1964.” (Danto, 2003a, p. 25)

Si las cajas *Brillo* son casos de un ejemplo insatisfactorio, Danto aún debe encontrar la diferencia en cuestión; a pesar de que no quede del todo claro que sea posible indexar los productos comerciales bajo la denominación de “arte comercial”. A propósito de esto último, conviene hacer aquí algunos comentarios: la identificación de cualquier producto comercial con una obra de arte no parece desprenderse lógicamente de cualquier consideración de sentido común acerca de ello. Nadie parecería inclinado a aceptar dicha identificación de manera implícita, precisamente porque los productos comerciales suelen ser justamente eso: productos comerciales, pero de ningún modo obras de arte.

La cuestión aquí supone un cuestionamiento acerca de la segunda de las condiciones mencionadas por Danto, es decir, el *embodiment* o “sentido encarnado”. La *caja Brillo* de Harvey no tuvo la intención de ser una obra de arte. Esto, no obstante, no la invalida como tal. Sin embargo, así como la *Brillo Box* de Warhol hace un uso estilístico de un medio –gráfica publicitaria, diseño gráfico, etc.– no artístico pero cuyo resultado, contrario a aquella, no

---

<sup>72</sup> Al respecto, véase: (Carroll, 1997).

deviene obra de arte. La caja de Harvey es el envase comercial de un producto destinado al consumo.

A esto podría objetársele que la definición de un producto comercial ya encierra el requisito del “diseño publicitario” en la configuración de sí. Pero, para el caso, podría, del mismo modo, afirmarse que *Brillo Box* también publicita sin ser ése su objetivo, ni entrar en su definición. Es decir, no por estar de algún modo “neutralizada” por los parámetros inhibidores que suponen el marco contextual de museos y galerías, deja de publicitar lo mismo que cualquier *caja Brillo* del supermercado. Este concepto –publicidad / público–, más allá de su aparente desvinculación, puede arrojar una clave interesante desde la cual pensar el fenómeno de lo artístico sobre la que convendrá volver sobre el final de este capítulo.

Más allá de esto, la salida de Danto consistirá en ahondar aún más el sentido paradójico de sus ejemplos hasta proponer una tercera “caja Brillo” como obra de arte y paradigma de la diferencia. La cuestión ahora es dirimir entre aquello que diferencia la *caja Brillo* de Harvey, *Billo Box* de Warhol y el flamante nuevo candidato: “*Not Andy Warhol!*” (1991) de Mike Bildo; siendo éste último un conocido artista apropiacionista de la década de los ochenta.

La indiscernibilidad entre los ejemplos sigue siendo el parámetro a derribar. La diferencia, en última instancia según Danto, descansa en el ejercicio y necesidad de un tipo de crítica de arte diferente para cada uno de ellos. Así, la caja de Harvey no deja de ser lo que Danto toma por un ejemplo del “arte comercial”:

“Las pastillas son GIGANTES. El producto es NUEVO. ABRILLANTA EL ALUMINIO RÁPIDAMENTE. El cartón transmite excitación, incluso éxtasis, y a su manera es una obra maestra de la retórica visual dirigida a mover las mentes hacia el acto de la compra y luego de la aplicación.” (Danto, 2003a, p. 27)

Su caja alude claramente al producto comercial de jabón Brillo. Harvey, desde luego, no pensaba en el resultado de que su creación pudiese corresponder al arte culto en lugar del arte comercial, cosa que sí ocurre en el caso de *Brillo Box* de Warhol. Ésta, por su parte, trata acerca del arte comercial. Warhol era un enamorado de las cosas y productos de la vida cotidiana –cultura de masas–, y de alguna manera ese fue uno de los tantos homenajes celebratorios a su entorno y su época:

“Warhol veía el mundo corriente como estéticamente bello y admiraba en gran medida cosas que Harvey y sus héroes habrían ignorado o condenado. Amaba las superficies de la vida cotidiana, lo nutricional y predecible de las mercancías enlatadas, la «poética de lo común y corriente»”. (Danto, 2003a, p. 28)

Ambas cajas responden a retóricas de fondo diferentes y, sobre todo, logran explicarse a partir de ejercicios críticos diferentes. Es decir, responden a diferentes tipos de crítica de arte. Lo mismo sucede con la caja *Not Andy Warhol!* de Bildo. Ésta fue el resultado de una modificación estilística en el *artworld* ya que asume un desarrollo novedoso, por mucho que se le parezca a la *Brillo Box* –y, consecuentemente, a *caja Brillo*–. La caja de Bildo no podría haberse planteado siquiera en tanto obra de arte en los sesenta, ya que presupone el



advenimiento del *apropiacionismo* en el arte –movimiento surgido alrededor de los años ochenta–.

La caja de Bildo responde, entonces, al tipo de crítica artística asociada con la cuestión de dirimir qué obra está siendo apropiada, sus motivos y su resultado; cosa que no ocurre con las otras dos:

“Ocurre que sus cajas se parecen tanto a las de Harvey como las de Warhol, pero son sobre Warhol y no sobre Harvey, son cajas sobre lo que Warhol hizo sin especial interés ulterior sobre por qué lo hizo. La crítica de arte apropiada a Bildo –pero no a Warhol– es la crítica de arte generada por el apropiacionismo, esto es, qué obras han sido objeto de una apropiación apropiada y por qué.”

(Danto, 2003a, p. 29)

Así, por idénticas que se ofrezcan a los sentidos ambas cajas, existen fuertes restricciones histórico-contextuales que hacen de cada una de ellas la obra de arte en cuestión. Tales restricciones son las que debe recuperar el análisis crítico acerca de dichas obras, sus autores, y los datos del entorno artístico más relevantes.

Lo que Danto estaría mostrando detrás de estos ejemplos, es que finalmente lo que diferencia a toda obra de arte es su significado, y éste sólo es adecuadamente alcanzado a través del ejercicio de la crítica artística pertinente a cada caso. El “todo es posible” (*anything goes*) de la era *posthistórica* en la que se encuentra el arte es tal siempre que exista para cada objeto (obra) una crítica de arte que lo ligue a determinado significado o contenido artístico.<sup>73</sup>

Ahora bien, esto es lo justamente Danto quería decir cuando sostuvo que el arte no es algo que el ojo pueda ver. Es decir, la diferencia estaría dada antes por el significado al que la obra señala y descubrirlo es tarea de la crítica de arte, no del objeto en cuestión. No obstante, esto presenta un tinte bastante particular que liga la cuestión del significado (*aboutness*) de toda obra con lo anteriormente dicho acerca de la naturaleza de sus *historias diferenciadas*.<sup>74</sup>

Si, finalmente, aquello que marca la diferencia entre homólogos, o entre cualquier cosa y una obra de arte, es su significado y para conocer el mismo es necesario el concurso de la información contextual que ligue su devenir histórico en tanto obra con el recorrido trazado hasta lograrlo, entonces, la diferencia anhelada no parece involucrar en ningún sentido relevante *esencias*, sino *relaciones*. Por su parte, estas relaciones susceptibles de ser apreciadas a través del ejercicio crítico del arte recuperan el trasfondo sobre el que todo desarrollo de esta naturaleza parece, nuevamente, descansar: el *artworld*.

De este modo, resulta sugerente la idea de que algo sea una obra de arte en virtud del lazo relacional que lo vincula con determinado estilo artístico –al interior de la estructura general de la *matriz*–, en tanto portador de determinados *predicados artísticos* y en directa relación con una *interpretación* de sí adecuadamente auditada por una *crítica de arte* vinculante capaz de determinar su significado específico al interior del contexto abarcador del *artworld* al

---

<sup>73</sup> En un artículo posterior Danto conecta estas ideas respecto de las diferencias entre las tres cajas con la cuestión del *estilo*. Véase a éste respecto: (Danto, 2005b). En la introducción a su obra “*El Abuso de la Belleza*”, también hace mención a la *estética* de la *caja Brillo*, Cfr: (Danto, 2005a, pp. 35-51).

<sup>74</sup> Cfr.: punto 4.4, Sección I, Parte I de este escrito.

que pertenece. Si esto es posible, no resulta claro el papel a cumplir por los pretendidos candidatos a esencia propuestos por Danto.

La diferencia ya no descansa en el *contenido* o el *sentido encarnado*. La crítica de arte en cuestión determinará, para cada caso, el significado específico determinado –en función de lo anteriormente dicho–. A tales efectos, en nada contribuye tal contenido encarnado. La aparente obstinación dantiana por dar con la esencia de la cosa sigue respondiendo a su convicción acerca de la transhistoricidad de los parámetros con los cuales medir el grado de artisticidad de algo: “Las restricciones históricas acerca de lo que puede y no puede ser una obra de arte en un tiempo dado no eximen al filósofo de ir en busca de la adecuada definición esencialista del arte, ya que, dada la variedad histórica de las obras, éstas aún son tales bajo una definición transhistórica.” (Danto, 1996a, p. 2)

Sin embargo, ¿por qué ha de pensarse acerca del arte en tales términos? Esto es, ¿por qué creer en la necesidad de una única caracterización del acontecer artístico bajo la forma de una definición que capture su esencia? Sobre todo, cuando resulta bastante prometedor hacerlo desde un acercamiento contextual como el que deja entrever el concepto de *artworld*. De esta manera, cada estilo configurará una parte de la matriz general de estilos y promoverá determinadas predicaciones en torno suyo, haciendo posible indexar casos nuevos en los ya existentes o promover la creación de nuevas categorías.

Del mismo modo, esto dará lugar a un tipo de crítica destinada a la recuperación del acontecer histórico propio de cada creación, a los fines de asignarle determinado significado artístico, o desecharlo en tanto candidato a obra. En resumen, cada período artístico más o menos determinado poseerá sus propias reglas y condiciones de aprobación o rechazo respecto de cualquier candidato a obra de arte que reclame tal status. Y esto, más que comprometerse con una esencia transhistórica del arte abriga una concepción similar a la planteada por Gombrich cuando con singular fascinación sostiene que el arte es algo así como el modo particular de denominar una práctica diversa, no siempre similar y a menudo inaprehensible:

“No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metró. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo.” (Gombrich, 2007, p. 15)

Quisiera, aquí, apuntar una última observación acerca del modo en que *aboutness* y *embodiment* articulan al interior del corpus dantiano, que en modo alguno busca reconciliarse

con el sostenimiento esencialista promovido por el propio Danto.<sup>75</sup> Más allá de la inadecuación que ambas nociones experimentan, si se toma el programa dantiano en su totalidad, al momento de justificar o rechazar su candidatura a esencias de lo artístico, es posible aún asignarles cierta participación destacable. Ambas nociones aún pueden desempeñar un importante rol en la identificación de cada obra de arte. Me explicaré.

Puesto que el andamiaje relevante para la explicación acerca de por qué algo es una obra de arte parece apuntar hacia la estructura del *artworld*, y dado que parte importante en dicha explicación tiene que ver con el acto interpretativo a partir del cual se reconoce tal candidatura, parecería que el *contenido* (aboutness) de toda obra desarrolla un papel crucial. La singularidad de toda obra le está dada a partir del significado particular que la misma asume y éste se relaciona de manera directa con el trasfondo operativo del *artworld*, su estructura interna y su funcionamiento. De modo tal que existiría, por un lado, la intención de arribar a la captura del significado de toda obra y para hacerlo, por el otro, la necesaria apelación a la historia del arte en tanto multiplicidad de estilos, discursos, teorizaciones, razones y obras de arte como vínculo que permitiría dicha captura. Precisamente debido a que cada obra posee su particular contenido es que Danto puede diferenciar las tres *cajas Brillo* (Harvey, Warhol, Bildo). Al hacerlo, si bien debe recuperar desde el relato la existencia de los contextos particulares al interior de los cuales cada autor desarrolló su obra –cosa que lo posiciona al interior del complejo entramado del *artworld*– no desarticula la efectiva posesión de un contenido para cada una de las obras. Al contrario, lo que hace es trazar la relevancia que dicha posesión establece para cada caso en cuestión.

Es justamente la existencia de un supuesto interpretativo según el cual toda obra posee un contenido a ser descifrado lo que vincula de manera (probablemente) decisiva al *artworld* y a los presuntos candidatos a esencia dantianos. De acuerdo a esto es posible considerar a ambos candidatos no ya como esencias del arte sino como útiles herramientas para la identificación de obras de arte e importantes instancias en el reconocimiento del funcionamiento interno del *artworld*. El *aboutness* en tanto núcleo semántico de toda obra podría oficiar de entrada a ese complejo estructural que a su vez le otorga sentido y dimensión. Según esto, y según las observaciones críticas apuntadas con anterioridad, *artworld* y *contenido* de toda obra articulan entre sí y colaboran en la especificación mutua de sus respectivos alcances y dominios.

Esto arrojaría como resultado la existencia de importantes herramientas que colaboran en la comprensión e identificación de toda obra de arte. Incluso, aunque esto no logre conciliar la tensión manifiesta entre *contextualismo* y *esencialismo* dantianos, dejaría como saldo la presencia de condiciones necesarias para llevar a cabo la identificación requerida y su consecuente legitimación de algo como obra de arte siempre que la misma se encuentre al interior de los confines del *artworld*. Aún más, ofrecería materia suficiente para un posterior análisis de las relaciones que parecen sostenerse al interior de la filosofía dantiana y que

---

<sup>75</sup> Debo parte de estas observaciones al fluido intercambio que desde hace ya algún tiempo sostengo con mi cordial colega Pablo O. Mateos acerca de estos y otros muchos temas relacionados a la filosofía del arte contemporánea.

asume la –por momentos– ambigua apariencia de sostener e impulsar a la vez ambos enfoques. Sin embargo, sus candidatos no serían ya candidatos a esencia del arte.

La existencia de condiciones de necesidad al momento de captar el modo en que algo es considerado obra de arte por hallarse directamente vinculado con un trasfondo de historia, tradición y cultura artística –presente en el *artworld*– pone al descubierto tan sólo el papel que los candidatos dantianos desempeñan al interior de su relato después de todo. Tales candidatos asumen una participación necesaria según el desarrollo de su programa filosófico. Lo que de ningún modo hacen es agotar la cuestión de la definición del arte de modo *suficiente*. Su presencia es útil a cierta marcación e indicación. Sirven para mostrar la dirección que ha de asumir todo intento por capturar la identidad de toda obra de arte. Colaboran, pues, con el esquema argumentativo en el que se ven insertos. Lo que no hacen es satisfacer la pretensión dantiana de candidatura para esencias de lo artístico.

#### *La Naturaleza Contextual de la Interpretación Profunda (deep interpretation)*

El concepto de *interpretación profunda* trabajado en el capítulo 2 –específicamente 2.3– de la primera sección de esta parte de la tesis, otorga un matiz particular al planteo general de Danto en torno al *artworld*. Según éste, el ejercicio de interpretar toda obra de arte supone una serie de competencias adquiridas al interior de la comunidad en la que toda persona vive y se desarrolla. De este modo, interpretar conlleva tanto la comprensión más o menos acabada de una obra particular –captura de las intenciones del artista, impacto inmediato de la misma–, como una lectura tangencial que pone en evidencia todo un contexto social de aparición de la obra, cultural, e institucional.

A su vez, dicho suelo de común referencialidad para ambos tipos de interpretación (interpretación a secas e interpretación *profunda*) hace posible contrastar la relevancia que asume el entorno como criterio de legitimación para toda obra de arte. La falta de referencia a una autoridad particular en la *interpretación profunda* hace que deban buscarse continuidades con el afuera de la obra a fin de completarla de algún modo. Esto es lo que hace que la lectura interpretativa de toda obra debe verse acompañada de un conocimiento del contexto institucional en el que dicha obra se encuentra inserta.

Interpretar, entonces, ya sea de la manera habitual en que suele hacerse o recurriendo a un tipo de visión contextual del acontecer de una obra dada, supone habitar un mismo lenguaje de códigos y referencias compartido. Tal instancia es asumida y sostenida tanto por el artista de la obra en cuestión, como por cada uno de sus potenciales espectadores. Sin ese marco contextual común, nada logra en apariencia ser una obra de arte. Y es precisamente la interpretación *profunda* quien brinda la clave para pensar tal relevancia del contexto.

Por su parte, ambos tipos de interpretación descansan sobre una lógica que supone ser compartida por todos (los miembros de un mismo espacio socio-cultural). No podría ser de otro modo, ya que la captura del significado de cualquier cosa supone tal naturaleza detrás de

las competencias requeridas. Sin embargo, la *interpretación profunda* hace suya la potencia de desplazar los contenidos inherentes de toda obra hacia un trasfondo de relevancia público. El carácter acéfalo que porta dicha interpretación por ausencia de autoridades claras a las que apelar en tanto guía de sí hace que toda obra se vincule más con el *artworld* que con un artista y un espectador específicos. Es decir, otorga al arte carácter de institución por sobre sus actores y roles componentes, haciendo de su referencia todo el marco teórico requerido en el sentido en que el “todo” (*artworld*) es algo más que la mera suma de sus partes y, como tal, es la referencia que con posterioridad puede desgranar los diversos recorridos que han de llevar hasta la captura de los significados y sentidos más o menos precisos de las obras.

La interpretación a secas toma en cuenta al artista, sus intenciones y su contexto histórico particular (social y privado), mientras que la *interpretación profunda* pone al arte en general en contraste con todo el universo de significaciones históricamente constituido y soportado por las distintas tradiciones, en lo que parecería ligar dicha práctica de modo hermenéutico con la serie de continuidades que se tejen a su alrededor. Ahora bien, si sólo se tiene en cuenta este tipo de referencialidad en torno del fenómeno del arte podría objetarse que, finalmente, todo acaba reduciéndose a un impulso arbitrario de parte de algunas instancias con el poder de decidir qué es arte y qué no.

Con todo, y a pesar de que ésta es la crítica habitual para cualquier acercamiento del tipo socio-institucional como el que parece desprenderse del *artworld*, existe, como se vio, una densidad estructural detrás de la formulación del mismo que hace pensar en la articulación de apoyos y motivos legitimadores antes que en cualquier *fiat* o decreto autoritario. El propio Vilar iluminaba el concepto introducido por Danto con la denominación de un “discurso de razones” en apoyo a esta idea.<sup>76</sup>

Lo que parece desprenderse del acercamiento por *interpretación profunda*, el cual supone la dificultad de su desarrollo exhaustivo, es cierta vinculación con la *participación* —el acto de participar o ser partícipe—, en tanto señala o parece señalar al contexto de común referencialidad tanto para emisor como para receptor de un mensaje, obra u acción particular. Dicho de otro modo, sólo porque el ejercicio interpretativo que ofrece esta modalidad profunda se halla enclavado en un contexto y porque se es miembro o se comparten los mismos códigos de significatividad de él se puede alcanzar una comprensión del arte aproximadamente ajustada.

Algo de esto parece haber entrevisto Mukarovsky cuando sostuvo la relevancia del entorno que supone la conciencia colectiva y su relevancia sobre cada contenido psíquico individual en la conformación de los estados subjetivos de conciencia comunes a los miembros de una comunidad dada. Aquí, el *objeto estético* supone la resultante de la articulación de dichos estados de conciencia en la esfera estética del tratamiento del arte.

De manera similar, Vilar llama la atención acerca de la naturaleza del significado de las obras, o mejor, del modo de constituirse dicho significado. Al hablar de la articulación necesaria

---

<sup>76</sup> Cfr.: punto 1.4, Sección I, Parte I de este escrito.

entre los mundos *objetivo*, *subjetivo* y *social*, participantes en el proceso de significación, promueve una lectura temporal a la vez que contextual del asunto:

“El significado es un proceso complejo en el que interactúan el mundo objetivo, el mundo social y mi yo subjetivo (que, por cierto, se ha constituido socialmente, intersubjetivamente, y por eso es hasta cierto punto accesible para los demás) [...] No hay significado sin el contexto social en el que vídeos, monitores, imágenes televisivas, archivos y estantes tienen determinados significados que pueden cambiar completamente en el curso del tiempo. El significado de las obras de arte cambia en el curso de la historia porque el mundo, los tres mundos y sus relaciones, cambian.” (Vilar, 2005, pp: 137-138)

Al sostener la relevancia del contexto, el tipo de interpretación que parece seguirse del planteo dantiano mantiene, así, una continuidad con la estructura general del *artworld* en tanto supone lineamientos que apuntan en su dirección. De este modo, la búsqueda del *contenido* de toda obra y su *encarnación* bajo la materialidad que asume y que presenta, “expresa la época”. Es decir, señala la serie –probablemente inaprehensible de modo exhaustivo– de continuidades que forman el contexto histórico-cultural en el que se inserta.

Por lo tanto, no parece poco razonable conjeturar que este tipo de *interpretación profunda* esté dando una posible clave desde donde pensar el fenómeno del arte por derivación al *artworld* en tanto modelo explicativo. Al hacerlo, estaría también mostrando cómo el recurso a esencias no parece convenir o ser necesario; más allá de las posibles objeciones que los candidatos dantianos a esencia del arte han sacado, por sí solos, a la luz. Se trataría de un aporte más en la conformación de su proyecto o programa *contextualista*.

### *El Artworld como Programa Explicativo*

El concepto de *artworld*, como ha sido visto, ofrece el marco más general desde dónde pensar el arte de manera vinculante. Es decir, de forma tal que ninguna manifestación escape a tal mapa general o estructura de superficie. De este modo, el problema originario planteado en torno a la dificultad de dar cuenta de todas y cada una de las manifestaciones artísticas históricas, parece subsanado desde la introducción de dicho concepto.

Algo, en definitiva, es una obra de arte, porque comparte y sostiene una serie de continuidades respecto de la tradición artística de la que da cuenta el *artworld*. La existencia, al interior de éste, de una *matriz de estilos* capaz de albergar –a modo de un muestrario general– ejemplos de los diferentes estilos artísticos; así como de modificar su extensión conforme aparecen casos nuevos o desaparecen otros, hace las veces de soporte explicativo. La relevancia estructural de esta *matriz de estilo*, entonces, ofrece la posibilidad de transmitir generacionalmente la información pertinente respecto del devenir arte del arte.

Si, tal como parece seguirse de la necesidad de interpretación –identificación e interpretación– de las obras de arte, debe uno “estar al corriente” del acontecer del arte,

formado, “entrenado” en su práctica y ejercicio a fin de participar de él, el valor estimativo de contar con una *matriz de estilos* –para lo cual es preciso contar con los distintos *predicados artísticos* y la *crítica de arte* en cuestión– es enorme. Esto es así ya que toda identificación de una obra de arte requiere el concurso de tales facultades mencionadas, adquiridas previamente, y puestas en evidencia en torno a la capacidad de hacer uso del “es” que toda identidad artística reclama.

El artículo de Danto del '64 ponía de relieve la necesidad de contar con tales estructuras.<sup>77</sup> Estar “entrenado” en artes no puede implicar otra cosa más que ser poseedor de las mencionadas competencias adquiridas por la práctica, cercanía, y disposición respecto de lo artístico sin las cuales buena parte del desarrollo más actual del arte pasaría desapercibido. En ausencia de algún grado de “entrenamiento” en arte, puede que no se logre ver la obra de arte que se tiene enfrente. Vale decir, muchas producciones del arte a menudo requieren el tipo de formación artística necesaria para llevar a cabo los recortes, ajustes, y relaciones adecuados a fin de lograr una interpretación lo más ajustada posible de la obra de arte en cuestión.

De este modo, ver algo como arte es ser capaz de llevar a cabo la identificación correspondiente por ser co-habitante del mismo sistema de signos en tanto lenguaje del arte; es participar activamente del entorno teórico y poseer el grado adecuado de conocimiento de la historia del arte mínimo para ajustar lo que se percibe con lo que subyace a dicha percepción mediante el “es” artístico de identidad. El arte requiere formación. Como tal, dicha formación supone cierta educación o “entrenamiento” en la tradición artística.

Así, en el tiempo que supone la conquista de tales conocimientos cada uno habrá de incorporar críticamente la capacidad de identificar, por recurso al *artworld*, lo que tiene de arte determinado objeto *x*. Para que *x* sea visto como arte, entonces, deberá verse inmerso en la trama estructural del *artworld* como perteneciente a determinado estilo y dueño de ciertas predicaciones que hacen de él la obra en cuestión. En otras palabras, se requiere conocer su significado, haber captado su *contenido* artístico.

De esta manera, cada una de las partes componentes o instancias configurativas del *artworld* hace que sea posible el arte. A su manera, Danto parece ofrecer una descripción del mismo en términos estructurales. Si bien no detalla minuciosamente el mecanismo de funcionamiento efectivo del *artworld*, puede pensarse en éste como el programa general del arte. Es decir, su cartografía general. Podría pensarse en él como la formulación de base programática sobre la que habrá que volver a fin de explicitar lo meramente sugerido. No obstante, dicha articulación entre estructuras menores componentes del *artworld* adquiere un marcado valor en tanto instancia explicativa del fenómeno en general. Y esto, a su vez, responde o parece responder a una lógica del entorno más que de la esencia de la cosa o “arte”.

Aquí resulta conveniente recuperar el concepto de lo *público* implícito en la discusión acerca del carácter propagandístico de la caja *Brillo* (Harvey). Más allá de si el diseño

---

<sup>77</sup> Cfr.: punto 1.1, Sección I, Parte I de este escrito.

comercial de esta caja buscaba la aprobación y la aceptación de los consumidores –cosa que parece razonable–, cabe conjeturar que un mismo impulso por hacerse del público es compartido por *Brillo Box* (Warhol) Y, en rigor, por cada obra de arte que se asuma tal.

A su manera, el ser del arte necesita publicidad. Requiere que sus candidatos a obra asuman públicamente el estatuto de artisticidad solicitado, por aprobación y consenso comunitario. Es decir, la información necesaria para la identificación y estimación de algo en tanto arte es (debe ser) de público conocimiento y disposición. Si tal no es el caso, entonces probablemente el mecanismo no funcione y el pretendido reconocimiento no se lleve a cabo.

El arte, parafraseando al propio Danto, es el tipo de cosas que requiere para su existencia el ser *público*. Esto es, el ser parte de un mundo del arte particular, el cual participa, a su vez, de un discurso de razones propio del contexto general o *artworld* que no admite *fiat* alguno ni decreto de autoridad, sino que somete cada juicio de legitimación a la voluntad general del consenso. Nada es arte de “puertas hacia adentro”; esto es, en el foro privado de cada individuo. El sesgo público que asume, aunque no es privativo de su naturaleza, es necesaria a ella.

Es por ello que el *artworld* supone el recurso a la mejor explicación del fenómeno del arte al interior del programa dantiano –justamente porque todo acaba refiriéndose a él–. Esto es así, tanto más cuanto que el significado (*aboutness*) peculiar de una obra dada ha de rastrearse en ese trasfondo estructural de teoría, historia, y procedencia común, propio de tal contexto. El *artworld* ofrece, de este modo, el marco informativo requerido por el arte para su adecuada legitimación, más allá de sus limitaciones inherentes al planteo tal y como Danto lo presenta.

Incluso su “esencialismo” necesita de él. Es por ello que se buscó, aquí, problematizar dicho acercamiento. Si toda la información relevante proviene, en definitiva, del *artworld*, entonces cuál sería la conveniencia de plantear un esencialismo del tipo que Danto asume cuando afirma: “Por *esencia* entiendo una definición real, de las de viejo cuño, en la que se especifican las condiciones necesarias y suficientes para que algo encaje en un concepto.” (Danto, 1998, p. 129). Tal esencialismo supone, como se vio, que toda obra de arte es *contenido encarnado* (*embodied meaning*), visto a través de la luz de una lectura interpretativa. Es decir, dicho *contenido encarnado* es posible porque se da la interpretación adecuada que permite ver e identificar el significado de la obra en cuestión; lo cual no es otra cosa que captar el modo en que tal *contenido* se encarna.

Ahora bien, si tal interpretación es resultado del ajuste correcto entre la estructura interna del *artworld* y el intérprete (potencial), del mismo modo en que la esencia final de toda obra requiere y es tal por apelación a dicha estructura, entonces si el esencialismo descansa en la explicación contextual, parece no hacer falta su contribución. No otra cosa quiso poner de relieve el primer tramo de esta sección. Para ello fue necesario describir a grandes rasgos el planteo general de Danto –Sección I, Parte I– y vincular, luego, sus partes constitutivas para poder arribar a esta instancia final de reconocimiento. Dicho de otro modo, para poder mostrar



la irrelevancia de su esencialismo, hizo falta el armado de su programa general o filosofía del arte.

Todo, finalmente, acaba reduciéndose a la cantidad de información requerida para llevar a cabo la interpretación de algo en tanto *obra de arte*. Con la suficiente falta de información no es posible ver algo como *obra de arte*. Se trata de un “*ver*” que exige comprensión. Dado que tal información la brinda el contexto (*artworld*), no parece exitoso carecer de él. Lo que este desarrollo pone en evidencia es, justamente, la relevancia de contar con la cantidad de información justa para legitimar el arte; y esto, parece brindarlo el *artworld* en tanto programa explicativo y mapa general de las artes.

Algo como esto parecería estar confirmando cierta sospecha borgeana cuando sostiene que ver algo es, de algún modo, comprenderlo; y que, a riesgo de parecer tautológico, si fuese posible un tipo similar de entendimiento general, podría comprenderse el *Todo*:

“[...] El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared medianera, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.” (Borges, 1997, pp: 45-46)

Más allá de los problemas teóricos que pueda plantear la identificación entre la experiencia inmediata de algo y su correspondiente comprensión –aunque válidos para el ejercicio literario–, parecería que el arte responde a esta misma lógica de la identificación y la comprensión. Esto es, ver algo como arte supone comprenderlo como tal, y tal operación asume la existencia y participación de *más cosas* que las que se ven a simple vista. Es una comprensión que supone un reconocimiento (identificación) estrechamente vinculado con una interpretación participante.

El problema, entonces, no es que haya o no esencia del arte. Lo que sucede es que con la suficiente falta de información, no sólo no puede identificarse algo como una obra de arte sino que, además, tal carencia informativa hace que sea verdaderamente difícil identificar cualquier cosa. Y toda la información relevante acerca del *x* que se pretenda una obra de arte viene dada por referencia al *artworld* de acuerdo al planteo general que asume el tratamiento dantiano.

#### *Alcance, Sostenimiento y Defensa del Contextualismo por sobre el Institucionalismo*

El programa dantiano por el que el arte llega a hacerse conocido en virtud de verse involucrado en la trama estructural del *artworld* abraza, no obstante, un pretendido

esencialismo aparentemente insuficiente. Danto sostiene respecto del arte una doble posición historicista / esencialista que lo condiciona a dar con los candidatos definicionales que colmen la intensión del concepto, sin descuidar su extensión. En su intento por ofrecer dicha definición, y más allá de lo cuestionable que ésta pueda ser, Danto acierta en identificar que todo aquello que haga de algo una obra de arte se desprende de su soporte físico-material –*externalismo dantiano*–.

Esto, el reconocimiento de la naturaleza no material del ser del arte, parece ser el mayor logro de Danto en torno al arte. Otros, antes que él, posiblemente ya intuyeran lo mismo y hasta llegaron a formular alguna alternativa teórica desde la cual pensar el fenómeno.<sup>78</sup> Sin embargo, la sistematicidad que el planteo adquiere con Danto ha servido de base para todo un cúmulo de desarrollo teórico en lo que se conoce como filosofía *analítica* del arte imperante desde mediados de siglo XX.

La introducción y formulación del concepto de *artworld* le ha vuelto un referente ineludible en la tradición filosófica entendida en el tema, llegando incluso a motivar e influir en la configuración de la teoría institucional del arte propuesta por Dickie como principal heredero de dicha tradición.<sup>79</sup> Desde tal concepto es posible abarcar el acontecer del arte y hasta ofrecer una explicación aproximadamente adecuada del mismo en lo que parece constituir un programa explicativo efectivo.

Probablemente, así como Vilar ayudó a poner de relieve el concepto en tanto que *discurso de razones institucionalizado* –cosa que ya estaba, de hecho, en el planteo de Danto–, muchos otros matices estarán aguardando ser iluminados. No obstante, la propia formulación de éste, por parte de su autor, supone ya el logro en la consecución de –al menos– un marco general desde donde pensar el arte, describirlo, y explicarlo.

Por su parte, la posterior inclusión en su desarrollo teórico de un pretendido esencialismo capaz de enfrentarse con los vaivenes a que la historia somete todo concepto es lo que ha sido cuestionado en este trabajo. Tal meta u objetivo buscó poner en evidencia la falta de necesidad, además de suficiencia, de los candidatos dantianos a esencia del arte al interior de su programa teórico-filosófico.<sup>80</sup> Aquí resulta conveniente destacar que, en ningún sentido, el interés de este recorrido ha sido negar la posibilidad de un acercamiento esencialista en torno a la naturaleza del fenómeno artístico.

Asumir o no un compromiso de ese tipo en torno al arte es algo que excede con mucho las pretensiones de este escrito, así como, seguramente, el de muchos textos en materia de filosofía del arte. Lo que en relación a ello se intentó aquí fue poner en cuestión la presunción esencialista de Danto, precisamente al interior de su propio planteo y desarrollo. A tales fines,

---

<sup>78</sup> Piénsese en el caso de Mukarovsky y la aparente vinculación, al interior de su planteo estético, de cierto *contextualismo situacionista* que parece desprenderse de allí al momento de la identificación de una obra de arte.

<sup>79</sup> Véase en la Introducción de este escrito, el segmento relacionado con el entorno filosófico en el que la propuesta de Danto se ve inserta.

<sup>80</sup> Un interesante desafío puede resultar del análisis minucioso del capítulo final de *La Transfiguración del Lugar Común*, en donde Danto propone fortalecer la noción de *embodiment* mediante su vinculación con el modo de ser y de darse retórico del tropo de la *metáfora*. Cfr.: (Danto, 2004, pp. 239-295).

pareció oportuno destacar el potencial explicativo que se desprende del *artworld* en tanto programa para el arte –*contextualismo* dantiano–. Cabe, en esto, una posible objeción a la que resulta conveniente adelantarse. A saber, el hecho de que la mera descripción, formulación de la estructura general, y hasta configuración del esquema argumentativo dantiano, no supone una efectiva y exhaustiva caracterización de la naturaleza del arte.

Es frente a tales escollos que la segunda parte de este trabajo plantea, en lo que vendrá, un abordaje de dos propuestas que se inscriben en lo que se denomina *funcionalismo* en torno al problema de la definición de lo artístico. Esto es, los enfoques y desarrollos propuestos por M. Beardsley y N. Goodman como alternativas de solución a lo que supone ser el mayor cuestionamiento a las posiciones originadas e inscritas en la tradición *contextualista* dantiana. A saber, que la explicación del fenómeno artístico por apelación a datos del contexto en que el mismo se desarrolla y legitima no arroja ninguna información acerca de lo propio y privativamente artístico –*veracidad trivial*–. Tal explicación sólo muestra cómo el arte es un concepto que comparte con cualquier otra manifestación social y cultural una naturaleza de carácter contextual; pero todavía no dice nada respecto de lo que lo vuelve único ni sobre las características que toda obra de arte posee privativamente en tanto tal.

Alternativas que sí han arrojado tales respuestas, aunque erróneas o insuficientes, han sido las de naturaleza *esencialista* que pretendieron capturar la esencia del arte bajo la participación de cierta competencia enunciativa del tipo “el arte es...” ejemplificada por determinada habilidad técnica –*mímesis*, *representación* de la realidad extra-artística–, la vehiculización de determinados sentimientos –*expresión*–, o la instanciación de cierta apariencia física particular –*forma*–. Uno a uno tales intentos teóricos han sido refutados por el desarrollo mismo de la historia del arte bajo el surgimiento de sus correspondientes contraejemplos.

Otros tipos de ejercicios filosóficos que ofrecen sólidos intentos por captar aquello que otorga especificidad al arte son los planteos de sesgo *funcionalista* –a menudo vinculados con posiciones *instrumentalistas* que buscan dar cuenta de los motivos que hacen que el arte sea *bueno*– en la medida en que analizan el fenómeno del arte según sus efectos. Es decir, evalúan para qué sirve el arte o qué tipo de resultado arroja el contacto con él. En particular, considero relevantemente oportuno detenerme en la caracterización del planteo goodmaniano a fin de establecer un punto sólido de articulación con el *contextualismo* de base dantiana en lo que he propuesto como Parte II de esta tesis.

Antes de ello, empero, quisiera contrastar el planteo de Danto con la supuesta alternativa superadora de la teoría institucional que Dickie, si bien ubica en la tradición abierta por aquél, hace rivalizar con tal planteo. Y lo primero que haré será, pues, recuperar la serie de críticas que esboqué hacia el capítulo 4, Sección II de esta parte de la tesis en donde se cuestionaron distintos costados del institucionalismo de Dickie.

La disputa *contextualismo/institucionalismo* parte del esfuerzo de Dickie por dotar al esbozo programático de Danto precedente de la estructura y solidez presuntamente ausente en él. Dickie, entonces, recupera la centralidad y relevancia que el concepto dantiano de *artworld*

posee para la explicación y caracterización del fenómeno del arte y asume la especificación del marco contextual propuesto en lo que se conoce como su teoría institucional. Por sí misma, la teoría presenta una serie de inconveniencias argumentativas que hacen cuestionar el alcance de la misma en tanto posición superadora.

La primera oposición descansa, pues, en el matiz marcadamente esencialista presente en la definición de “obra de arte” propuesta por Dickie en la formulación final de su teoría y el sesgo meramente contextual del planteo de Danto –una vez que impugnado su pretendido esencialismo–. Y es que el *contextualismo* dantiano, hasta donde su propio autor pudo o quiso desarrollarlo, no supone en su argumentación un compromiso de esencias que deban estar presentes en toda obra de arte para ser tal. Supone, no obstante, una re-flexión sobre sí misma a la manera en que el planteo de Carroll vuelve explicativamente sobre sí. Esto es, ofrece cierta circularidad en cuanto esquema argumentativo que busca dar fundamento a partir de lo que se supone debía definirse.

La diferencia reside en la naturaleza definicional que asume el enfoque de Dickie y el carácter explicativo que se continúa del *contextualismo* de Danto. De acuerdo a aquél, no es aceptable que la definición se pliegue circularmente sobre sí y sobre aquellos elementos que debía definir. En el caso del recurso a una explicación contextual –que, no obstante, deberá especificarse aún más– tal cláusula de la no-circularidad parecería carecer de sentido. Precisamente en relación a esta diferencia de naturalezas teóricas entre ambos enfoques se presenta para el institucionalismo otro inconveniente poco deseable. Esto es, la aparente *exclusividad* de la definición en detrimento de una posición *inclusiva* que integre en un mismo espacio de reconocimiento la totalidad de las manifestaciones artísticas.

De acuerdo a las condiciones necesarias y suficientes supuestas por Dickie, y que participan en su definición de obra de arte, todo aquello que incumpla dicha participación no obtendrá tal estatuto. Sin embargo, existen obras de arte reconocidas –generalmente pertenecientes al tipo de arte *conceptual* que busca cuestionar la naturaleza fisicalista del arte– que no contarían como tales. El resultado no parece ser el más adecuado para una teoría que se asume superadora del planteo *contextualista* y que se auto-proclama *institucionalista*. Como adelanté en el capítulo 4 de la segunda sección sobre las críticas a la teoría institucional, al momento de asumir la marcada defensa de su institucionalismo Dickie acaba siendo insuficientemente institucional.

Dickie tiene problemas al descuidar, voluntariamente, la búsqueda de una caracterización del arte por considerar que tal dominio es de común conocimiento por parte de cualquiera. Es precisamente la situación contraria lo que promueve todo un recorrido teórico y filosófico en el siglo XX –fundamentalmente hacia su segunda mitad en la que aflora la tradición a la que pertenece tanto Danto como Dickie– a fin de poder dar cuenta de una práctica que acababa de volverse inaprehensible desde sus categorías más tradicionales. El problema apunta a la manifiesta circularidad que ofrece el núcleo definicional en la formulación final de la teoría institucional. Según éste, cada una de las sub-definiciones que lo componen

se supone y señala en una mismidad cerrada que acaba por no explicar nada de lo que se proponía explicar.

Con su epicentro en la definición de “obra de arte”, el conjunto de definiciones ofrecidas por Dickie se sostiene desde la última de tales definiciones parciales –*sistema del mundo del arte*– a fin de dar fundamento a las restantes que aguardan su esclarecedora participación. El resultado no es otro que la recuperación por parte de esta última definición de los conceptos presentes en las definiciones previas. Es decir, el resultado es la inaceptable consecuencia de volver sobre lo que se pretendía definir apelando justamente a los conceptos que participan de dicha definición. Una vez más, lo mismo no puede aplicarse al *contextualismo* dantiano por cuanto éste no asume la definición de “obra de arte” sino que colabora en el reconocimiento e identificación de algo en tanto tal dejando al descubierto la naturaleza *externalista* de la explicación de ello.

A propósito de esto, un último punto de tensión entre ambos enfoques parece dirimirse en favor de Danto cuando la discusión recupera el paradigmático caso del *poema en el cajón*. Si bien el planteo dantiano experimenta cierta tensión cuando sostiene que toda interpretación correcta de una obra dada debería recuperar (coincidir) con las intenciones de su autor –punto 2.2., Sección I– es posible ver en los planteos de Levinson y Carroll –puntos 5.1 y 5.2, Sección I, respectivamente–, herederos de aquél *externalismo* contextual, la posibilidad de una superación respecto de esto. El problema de fondo tiene que ver con la existencia de obras de arte que no fueron originariamente pensadas como tales, así como el caso hipotético de ciertas obras que permanecen ocultas frente a sus potenciales públicos (*poema en el cajón*).

Lo primero presentaría un problema para la formulación dantiana, aunque probablemente corregido desde la óptica de sus herederos para quienes algo es o no una obra de arte en la medida en que logra articular con la tradición artística preexistente, ya porque el candidato en cuestión promueve modos de consideración afines, características compartidas y tratamientos comunes; ya porque se sustenta desde el anclaje narrativo que lo posiciona como partícipe de la historia del arte. Sin embargo, quien no parece ofrecer una sólida respuesta frente a ello es el institucionalismo de Dickie. Según éste sostiene a partir del ejercicio de sus condicionantes definicionales para toda obra de arte –ser un *artefacto*, ser del tipo que suele presentarse ante el público del mundo del arte–, el requisito de la efectiva publicación del candidato en cuestión es meramente circunstancial. Lo que debe darse es que el mismo sea según el *tipo* de artefactos que suelen presentarse.

Ahora bien, mientras que el conectar dicho candidato a obra de arte con un pasado de tradición artística exige la efectiva presentación de sí, el efectivo contacto con algún público espectador capaz de llevar a cabo la articulación requerida, el planteo de Dickie habilita la incorporación de la presunta obra al dominio del arte por más que ésta jamás sea ni haya sido nunca vista, interpretada, considerada o analizada por nadie. Esto, difícilmente logre sortear el análisis de sentido común que promueve. Del mismo modo, por supuesto, no logra evitar la serie de objeciones que desde la filosofía aplicada y crítica detenida del arte pueden dispararse.

Pese a todo esto, existe aún un costado que merece ser salvaguardado en torno de la propuesta institucional, del mismo modo en que es perfectamente recuperable el *contextualismo* que el propio Danto parece haber abandonado en pos de su propuesta esencialista. Y es que, precisamente, aquello que conviene retener del enfoque de Dickie es lo que comparte en tanto herencia *contextualista*. Es decir, el influjo que los primeros escritos filosóficos de Danto sobre el arte sostuvieron como fundamento del planteo institucional. Esto se traduce en una preocupación teórica por dotar a la práctica y ejercicio artístico de dimensión, tasa y medida frente a un escenario poblado de controversiales producciones en materia de obras de arte.

El surgimiento de la teoría institucional prometía, al menos, cubrir las expectativas y devolver al arte el sentido de identidad definitivo cuando desde la configuración del armazón institucional fijara el fundamento para el arte en sentido propio. Esto es, desde la enunciación definitiva de que el arte hunde sus raíces en el intercambio comunitario que sociedad, instituciones, práctica y lenguaje ejecutan a lo largo de la historia. De tal modo, enunciando lo propio del arte desde el arte habría sentado las bases explicativas de su funcionamiento sin apelación a esencias. Dicho de otro modo, hubiera develado lo que ya Danto entreveía años antes: que no hay arte por fuera de ese intercambio plural y diverso que supone el sostén cultural de toda sociedad.

Sin embargo, dada la serie de inconvenientes que su formulación presenta, y puesto, entonces, que el mayor de las contribuciones institucionales es reforzar lo previamente sostenido por Danto, debe rechazarse la teoría institucional de Dickie como intento de superación del *contextualismo* dantiano. Cumplida no fue, pues, su originaria voluntad de investir el planteo dantiano de estructura, cuerpo y consistencia. En el momento preciso en que parecía que cumpliría con dicha voluntad, acabó abrazando un esencialismo innecesario al interior de un planteo institucional en el que nadie hubiese esperado tal resolución.

El *contextualismo* por su parte debe aún enfrentar lo que supone ser una de las críticas de mayor envergadura lanzadas en su contra. Como se dijo, tal crítica denuncia cierta proclama redundante en lo que supone ser la explicación de su propuesta frente al ser del arte por cuanto no aporta nada que sirva para diferenciarlo de cualquier otro tipo de manifestación social y cultural. Suele denunciarse tal crítica en los términos de una *veracidad trivial* que dicho acercamiento estaría promoviendo. En este sentido, lo que la propuesta no estaría haciendo es ofrecer fundamentos explicativos que recuperen la serie de rasgos y características propias de toda experiencia artística.

Si el arte comparte, en su devenir, un suelo de propiedades comunes respecto de gran parte de las producciones culturales que el hombre vehiculiza, restará aún caracterizar de un modo más sistemático y ajustado el contorno de su fisonomía. Tal empresa cuenta ya con el auspicio de algunos filósofos y teóricos del arte que, al igual que Danto, han colaborado en la búsqueda de las especificidades tras las cuales se presume el ser del arte. En tiempos tan diversos y agitados como estos harán falta, posiblemente, muchos más.

Mi propuesta, frente a ello, busca indagar en los planteos teóricos de ciertas propuestas *funcionalistas* a fin de dar con los elementos que amalgamen el *contextualismo* evitando la crítica de insuficiencia explicativa que éste parece detentar. El resultado de ello –al que espero arribar sobre la sección final de la segunda parte de esta tesis– supone la configuración de un bloque explicativo que vincule positivamente las contribuciones dantianas respecto del *artworld* con el sugerente concepto de *funcionamiento* (de algo como obra de arte) que se desprende de las observaciones goodmanianas en torno al arte. Frente a tales objetivos propongo el recorrido de que habrá de llevar, a través de sus secciones correspondientes, hasta la conformación de un bloque articulador de ambas partes de esta tesis bajo la denominación de un *funcionalismo contextualista* en este segundo momento de su configuración que se ofrece a continuación.

## PARTE II

# *Funcionalismos*

*“Die Rose ist ohne warum, Sie blühet, weil Sie blühet.”*

*Angelus Silesius (1624-1677)*



La estrategia funcionalista por definir el arte, de entre cuyos representantes más destacados sin duda figura el nombre de M. Beardsley, puede pensarse asimismo como una alternativa por captar lo distintivamente artístico o lo exclusivamente privativo de toda experiencia de tipo estética. Es decir, en su intento por caracterizar el modo en que toda experiencia de este tipo se configura, el funcionalismo entiende que las obras de arte proveen experiencias ricas en cualidades estéticas, satisfaciendo, así, un interés de tal naturaleza (estética).

La falta de especificidad que a menudo se reprocha al programa contextualista posiblemente pueda verse cubierta desde el aporte de planteos como el funcionalista, para el cual la dimensión estética de los candidatos en cuestión no supone una instancia menor en su configuración de obras de arte. Esta segunda parte de la investigación dará lugar al estudio de las propuestas estéticas de Beardsley y Goodman con el objeto de evaluar el grado de especificidad en torno al arte que se sigue de su análisis. El caso de Beardsley entra claramente en lo que se denomina un acercamiento *funcionalista*. Esto es, un tipo de acercamiento que encuentra en torno a las obras de arte la cualidad de satisfacer algún tipo de interés estético particular y de promover una experiencia singular. La estética de Goodman, aunque rehén de un interés prioritariamente cognoscitivo, puede sin demasiada dificultad ubicarse bajo tal categorización.

El concepto de *experiencia estética*, entonces, central al programa desarrollado por Beardsley, acabará asumiendo determinadas cualidades que el autor recupera de una línea de investigación deweyana acerca del arte. Para éste, todo contacto con las formas del arte supone el despliegue de un tipo de experiencia particular signado por la presencia de características propias que la distinguen de otros tipos de experiencias sensoriales. En la medida en que las obras contribuyan a la promoción exitosa de tal experiencia, serán consideradas buenas obras de arte. En tanto la captura de las cualidades propias de toda experiencia estética se vea obstaculizada, minimizada, o menospreciada, las chances de que el candidato a obra acceda a tal estatus serán, también, menores.

Por su parte, Goodman ofrece lo que parece resultar una clave útil en tanto criterio de identificación y reconocimiento de todo candidato a obra de arte inscrita en la noción de *funcionamiento*. La obra, en tanto símbolo particular, asumirá un comportamiento característicamente estético a partir del reconocimiento de determinados *síntomas* propios de lo estético. El carácter predominantemente específico de tales síntomas, respecto de toda situación de características estéticas y artísticas, facilitará su vinculación respecto del marco contextual requerido para toda identificación y legitimación artística.

El tramo final de esta segunda parte, entonces, estará destinado al encuentro de ambas posiciones en búsqueda de un parámetro adecuado que unifique las virtudes contextualistas y funcionalistas, evitando sus vicios particulares. La posibilidad de establecer una explicación del acontecer del arte desafectada del recurso a esencias, deficiente históricamente, permite pensar en la conveniencia de acercar propuestas que no necesariamente deben permanecer en tensión.

*Sección I*

El Funcionalismo de Monroe C.  
Beardsley

## *Capítulo 1*

# Objetos Estéticos vs. Obras de Arte

La *Estética* de Beardsley suscribe, en sus lineamientos más generales, a la corriente de crítica literaria estadounidense conocida como *Nueva Crítica* (*New Criticism*). Su particularidad es postular una integración entre la reflexión filosófica, por un lado, y la crítica de los enunciados del discurso a través los cuales llevamos a cabo esa reflexión, por el otro. Beardsley no hablará ya de *obra de arte* sino de “objeto estético” e intentará dar con una caracterización lo más fiel posible del hecho artístico que lo llevará a acercarse a posiciones fenomenológicas respecto de tales objetos, prestando especial cuidado a la instancia de presentación de los mismos y a su modo de “aparecer”.

Su obra recupera el tratamiento dado por la crítica sobre los enunciados del arte (Beardsley, 1981). Tales enunciados estarían representados por las formas discursivas utilizadas por los críticos de arte y por todas aquellas exclamaciones, expresiones y demás usos dados por las personas en referencia a un hecho artístico de común aceptación, denominados conjuntamente “enunciados críticos” o enunciados de la crítica. Por su parte, la ontología del arte se desarrolla sobre la distinción entre dos clases de objetos y su subsecuente división. En esto, como en todo el corpus de su estética, Beardsley supone diferencias sutiles que parten del uso de los enunciados referidos al arte, su contexto, su intención, y su correcta o incorrecta interpretación. Por ello, el estudio de los problemas de la estética se encuentra circunscripto al análisis de los *enunciados críticos*.

Beardsley entiende que el término *obra de arte* debe ser reemplazado por el de “*objeto estético*” en función de evitar la serie de conflictos y ambigüedades que el primero de estos conceptos ha desarrollado históricamente. Diferencia, entonces, entre *objetos físicos*, aquellos representados por los enunciados utilizados para identificar peso, volumen, extensión y demás propiedades físicas de tales objetos; y los *objetos perceptuales*, aquellos cuyos enunciados recuperan las características propias de tales objetos a instancias de una mera inspección sensorial, por ejemplo, su color, textura, y forma. Según el autor, los *objetos estéticos* [*aesthetic objects*] caen dentro de la categoría de los *objetos perceptuales*.

Cada objeto estético se presenta a cada espectador en un campo fenoménico como un objeto fenoménico, y cada aparición supone una *presentación* de aquél objeto estético. Una presentación particular de un objeto estético es, por lo tanto, tal objeto experimentado por una persona particular en una ocasión puntual. Haciendo uso de una serie de postulados recuperados de la crítica de arte Beardsley completa su caracterización de los objetos estéticos con base en lo que puede denominarse *materialismo no-reductivo*; puesto que las obras de arte poseerían propiedades de las que carecen los objetos físicos. De este modo, su estrategia reviste la forma de un “fenomenalismo lingüístico” dado que se tiende a preservar el significado de los enunciados acerca de los objetos estéticos traduciéndolos en enunciados que sobre sus presentaciones puedan hacerse. Esto es, enunciados de experiencias con tales objetos.

El desafío para este capítulo se plantea en torno a la caracterización general del tratamiento dado por Beardsley a propósito de la noción de *objeto estético* para direccionar la argumentación hacia lo que supuso ser su definición *estética* del arte de naturaleza funcionalista. Para ello, se buscará restablecer la serie de afirmaciones recuperadas de

postulados críticos del arte (*postulados de la crítica*) vinculándolas con el modo de darse el *objeto estético* al interior de las modalidades distinguidas por el autor –*artefacto, performance, producción, presentación*– a fin de establecer su identificación específica.

### 1.1 Los Postulados Críticos

El acercamiento teórico propuesto por Beardsley distingue la disciplina *estética* de la *filosofía del arte* en cuanto a rango de alcance e incumbencia al tiempo que vincula la segunda con el ejercicio de la *crítica del arte*. La *estética*, en tanto rama de la filosofía, se ocupa del análisis de los conceptos y problemas vinculados a la contemplación de los objetos estéticos. Éstos, por su parte, involucran a todos los objetos de la experiencia estética. De modo tal que, la disciplina no sólo se interesa por aquellas cuestiones típicamente filosóficas que involucran nociones tales como la de *significado, conocimiento, etc.*, ligadas al dominio de lo estético; sino que también hace suyos los problemas y cuestionamientos propios de la filosofía del arte.

La filosofía del arte, entonces, abarca un campo algo más limitado que el de la *estética*. Esto es así, puesto que sólo se interesa por aquellas cuestiones que tienen exclusivamente que ver con las obras de arte, sin detenerse en los asuntos vinculados a la experiencia estética de la naturaleza. Beardsley previene, asimismo, acerca del conveniente cuidado de distinguir la filosofía del arte de la crítica del arte ocupada, por su parte, del análisis y valoración crítica de las obras artísticas. La crítica se ocupa de las obras de arte y sus clases (estilos, géneros, etc.) y su tarea consiste en la promoción del aprecio hacia ellas y en la contribución a una mayor comprensión de las mismas:

“La tarea del crítico presupone la existencia de la *estética*; porque, en la discusión o valoración de las obras artísticas, el crítico utiliza los conceptos analizados y clarificados por el filósofo del arte. El crítico, por ejemplo, dice que determinada obra de arte es expresiva o bella; el filósofo del arte analiza lo que uno intenta decir cuando afirma que tal obra de arte posee esas características e, igualmente, si tales afirmaciones son defendibles y de qué forma. Al hablar y escribir sobre arte, el crítico presupone la clarificación de los términos que utiliza, tal como es propuesta por el filósofo del arte; en consecuencia, lo que escribe un crítico no consciente de esto, se halla expuesto a pecar de falta de claridad.”  
(Beardsley y Hospers, 2007, p. 98)

Beardsley publica su *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* en 1958 y sienta, de algún modo, las bases que deberán revisarse por cualquier filosofía del arte de corte analítico que se pretenda tal. Dicha obra supone el núcleo filosófico de su trabajo y las ideas en ella postuladas hallarán continuidad en un importante número de desarrollos posteriores. Allí presta especial atención a datos e informaciones provenientes tanto del bagaje de conocimiento pre-filosófico de la gente y sus valoraciones y opiniones acerca del arte, como a las declaraciones de los críticos de arte y a ciertos desarrollos de la filosofía en la que se ve

inmerso. Tales fuentes de información se encuentran representadas respectivamente por cierta tradición artística consolidada, que de alguna manera condiciona las opiniones del público en general acerca del arte, el desarrollo creciente de la crítica de arte en tanto industria, y el creciente interés en la filosofía analítica con fuerte énfasis en el análisis del lenguaje que las universidades americanas de entonces experimentaban.

Suele caracterizarse su posición respecto del arte en general y de los desarrollos en materia de producción de obra como tendiendo a favorecer la aceptación de la novedad y diversidad; algo así como una posición inclusiva, aunque moderada [*open-minded moderation*]. Así, si bien recupera y adhiere a la tradición forjada en el Occidente Moderno, permite el reconocimiento de los movimientos y tendencias más contemporáneas, aunque claro, siempre tamizada por el ejercicio crítico y la moderación. Su filosofía del arte asume la influencia del movimiento denominado “nueva crítica” [*New Criticism*], predominantemente literario –crítica literaria–. Éste habría hecho del contacto cercano respecto de las obras el núcleo de su fundamentación en favor de una experiencia directa y despojada de influencias biográficas, contextuales, históricas, etc. En tanto parámetro utilizado, la lectura detenida de una obra es todo lo que necesita un crítico a fin de obtener una experiencia verdaderamente enriquecedora de la misma y captar lo que la obra en sí misma transmite. Algo que se verá reflejado en el anti-intencionalismo asumido y promovido por Beardsley.

Por su parte, la filosofía en la que se inscribe la obra de Beardsley, y su pensamiento en general, es la corriente de pensamiento analítico que recibe las influencias de los movimientos por entonces en boga del positivismo lógico y la filosofía del lenguaje ordinario (común). No obstante, su posición no asumirá una influencia fuerte o determinante de tales acercamientos. Su vinculación respecto del enfoque analítico en torno al arte se halla comprometida con un examen crítico de los conceptos y creencias fundamentales subyacentes a la crítica del arte y al arte. De este modo, aunque su estudio se aboque fundamentalmente a la claridad para identificar y evaluar argumentos, incorpora decididamente a la estética como estudio sistemático necesariamente vinculado al arte.

Su *Estética*, entonces, prestará especial atención a la serie de enunciados críticos –tal la denominación que reciben de su parte– que se encuentran en los diferentes usos y aplicaciones que se realizan *con y a partir de* las obras de arte (objetos estéticos). Al comienzo mismo de su obra (*Estética*), Beardsley sostiene que “No habría ningún problema de estética, en el sentido en que propongo delimitar este campo de estudio, si nadie hablara acerca de las obras de arte” (Beardsley, 1981, p. 1).

Ahora bien, entender la estética y su consecuente alcance teórico como un conjunto de problemas derivados del lenguaje empleado en su desarrollo supone, entre otras cosas, asignar a este dominio la particularidad de llevarse a cabo a un nivel que aspira a elevarse por sobre la simple interpretación de los hechos. En este sentido, la estética filosófica es “*metacrítica*” de los enunciados utilizados en el ámbito del arte a través de los cuales el hecho artístico es pensado, evaluado y legitimado:

“Como campo de estudio, la estética consiste en una colección bastante heterogénea de problemas: aquellos suscitados cuando hacemos un serio esfuerzo por decir algo verdadero y justificado acerca de una obra de arte. Como campo de conocimiento, la estética consiste en aquellos principios requeridos para clarificar y confirmar los enunciados críticos. La estética se puede considerar, entonces, como filosofía de la crítica, o *metacrítica*.” (Beardsley, 1981, pp. 3-4)

De este modo, es el filósofo del arte abocado a tales desarrollos estéticos, quien de alguna manera otorga sustento y prueba lo afirmado por el crítico. La estética, en el sentido apuntado anteriormente –entendida como campo de estudio– no es el discurso acerca del arte, sino una suerte de discurso sobre el discurso acerca del arte. De acuerdo a Wolterstorff, la vinculación que hace Beardsley entre la estética y la “metacrítica” supone un tipo de declaración y un compromiso con el desarrollo de la investigación estética al interior de la tradición analítica.<sup>81</sup> A instancias de una producción teórica enmarcada en tales términos, la estética de Beardsley representa el primer corpus filosófico acabado que, en materia de análisis analítico, surge en el ámbito de la filosofía del arte. Y tal característica significa, tanto un desplazamiento desde las formas tradicionales de teorización en torno al arte, como una continuidad en los lineamientos signados por la *analítica* que utiliza el lenguaje como eje estructural de su desarrollo.

Los enunciados críticos sobre los que se detendrá Beardsley poseen distintas procedencias y se corresponden con acciones cognitivas básicas tales como la *descripción*, la *interpretación* y la *evaluación*. Son, pues, enunciados de este tipo: a) las *descripciones críticas* [*critical descriptions*], b) las *interpretaciones críticas* [*critical interpretations*] y c) las *evaluaciones críticas* [*critical evaluations*].

Tanto a) como b) pertenecen al grupo general de enunciados no-normativos y tienen la particularidad de tratar respectivamente acerca de las características puramente físicas de un objeto dado –o derivadas de una instancia perceptivo-sensorial del mismo– y aquellas relaciones semánticas que pueden establecerse entre la obra u objeto en cuestión y algo fuera de él. Esto es, su significado. Ejemplo de a) puede ser: “hay una pequeña mancha blanca hacia el borde inferior izquierdo de esa pintura”; ejemplo de b): “ésta es una pintura de un Coloso”. El caso de c) está compuesto por todos aquellos enunciados que de alguna manera intentan respaldar los juicios acerca de la corrección o incorrección de una obra o el grado de tales ajustes y, por lo tanto, pertenecen al grupo de enunciados normativos. Representan, además, el tipo de enunciado que más desafíos plantea a la crítica del arte y la estética filosófica que se ocupa de ésta. Ejemplo de c) puede ser: “la escultura *El beso* de Rodin es excelente”.

Muy a menudo, en el campo de la estética y la crítica de arte, los distintos tipos de enunciados se interrelacionan llegando a existir casos de cierto solapamiento o indistinción. Por lo general, los críticos de arte utilizan el tipo de enunciados correspondientes a las descripciones e interpretaciones críticas, a la luz de un objetivo ulterior que tiene que ver con su evaluación. Es decir, cuando su objetivo final es siempre normativo. Beardsley vincula la

---

<sup>81</sup> Véase: (Wolterstorff, 2005).

distinción entre tipos de enunciados críticos con un problema crucial como supone, al interior de su planteo, el reconocimiento de aquello que significa el término “objeto estético”. Así, si bien sostiene su reticencia a hablar de “obras de arte”, dada la serie de dificultades que la implementación del mismo trae consigo, debe aún definir o delimitar el campo de aplicación para su correspondiente reemplazo de “*objeto estético*”. Para Beardsley, no todos los enunciados que se aplican a objetos perceptuales se corresponden con los enunciados de tipo *críticos* de su interés. La intención es, pues, la de recuperar los distintos usos que promueven la aplicación de los enunciados críticos cuando se aplican, con cierta exclusividad, sobre los objetos estéticos y no sobre otros tipos de objetos y cosas que también dominan el campo perceptual.

Su análisis distingue cuatro formas diferentes de caracterizar o definir a los objetos estéticos. Las tres primeras se corresponden con lo que denomina “definiciones psicológicas de *objeto estético*” y la cuarta supone la “*definición objetiva*” (Beardsley, 1981, pp.58-65). En primer lugar, se puede definir “objeto estético” en términos de *motivos*. En tal sentido, su aplicación se halla constreñida a todos aquellos objetos deliberadamente producidos por el hombre. Tal tipo de definición puede denominarse “una definición genética o intencionalista de *objeto estético*”. Definiciones tales presentan el inconveniente de no poder incluir determinadas manifestaciones artísticas por desconocer su procedencia e intenciones de fondo, entre otras cosas. Se puede, por otro lado, definir “objeto estético” en términos de sus *efectos*. A esto lo llama Beardsley “una definición afectiva de *objeto estético*”. Esto, por ejemplo, sólo reconocería objetos perceptuales como objetos estéticos en la medida que promueven determinado tipo de experiencia particular. Pero entonces surge el problema de que otro tipo de objetos también proveen tal tipo de experiencias sin ser considerados “estéticos”.

Un tercer tipo de definición es asociada con el modo de acercamiento hacia el objeto estético o la actitud hacia él. Beardsley la denomina “una definición actitudinal de *objeto estético*”. Esto involucraría la distinción de determinado tipo de actitud (o actitud estética) a partir de la cual cualquier objeto perceptual puede ser considerado “estético” en virtud de dicha actitud participante. Este es un tipo de definición *relacional*, como sugiere Beardsley, puesto que, a la luz de ella, nada es estético o no-estético por sí mismo. A pesar de ser el tipo de definición que mayor alcance representa para la aplicación de enunciados críticos, será la enunciada en cuarto lugar aquella mayormente defendida. La última, entonces, de las definiciones revisadas es la de tipo “objetiva”. Según Beardsley, la forma más segura e informativa de distinguir a los objetos estéticos de los meramente perceptuales no es a partir de sus efectos, o de su relación con la gente, sino a partir de sus propias características: “Este es, después de todo, el modo en que nosotros distinguimos a las vacas de los caballos, los hombres de las mujeres, y el pan de las piedras –en términos de forma y sustancia.” (Beardsley, 1981, p. 63).

Beardsley reconoce dos vías de acceso para una definición de tipo objetiva como ésta. Por un lado, entiende que pueden buscarse aquellos rasgos comunes a todo objeto estético a fin de capturar las características propias de tales objetos ausentes en los demás



tipos. Tal empresa suele ser compleja y de difícil solución. Por otro lado, supone que pueden, y hasta deben, dividirse los campos sensoriales sobre los que opera cada uno de tales objetos. Así, habrá algunos que son vistos, y otros oídos; y con la suficiente agudeza se hará evidente que algunos son meros ruidos y otras composiciones musicales, por ejemplo. Cada una de las artes particulares hallará, de acuerdo a esta forma de definir la aplicación de “objeto estético”, sus propias peculiaridades que la identifiquen como tal.

Tal método de diferenciación permitirá distinguir a los objetos estéticos de otros tipos de objetos perceptuales y, consecuentemente, diferenciar entre aquellos enunciados aplicados a los objetos estéticos de otros tipos de enunciados. Ahora bien, si se atiende a la clase de enunciados que se aplican frecuentemente a los objetos estéticos, parecerá que algunos de ellos corresponden a características vinculadas a las causas y efectos de tales objetos, y otros a los objetos en sí mismos. Beardsley llama *enunciados externos* a los del primer tipo, y *enunciados internos* a los del segundo. Éstos últimos recuperan determinadas características de los objetos en cuestión tales como su significado, su valor de belleza, su tonalidad, etc.

El recorrido trazado en la búsqueda de una caracterización acertada de “objeto estético” compromete a Beardsley con la identificación de “enunciados críticos” para cada “enunciado interno” que se haga sobre un objeto estético. Es al interior de dicho reconocimiento y vinculación que distingue los tres grandes grupos de enunciados críticos pertinentes y relevantes para la estética: las *descripciones*, las *interpretaciones*, y las *evaluaciones*. De algún modo, su análisis de los conceptos, enunciados y demás declaraciones lanzadas sobre las obras de arte en sus distintas aplicaciones sentará las bases de su filosofía del arte de corte netamente analítico. Ello se ve reflejado, al tiempo que devuelve el análisis sobre el punto de partida de su primer capítulo de la *Estética*, cuando afirma que: “Si los problemas de la estética son problemas acerca de enunciados concernientes a cosas tales como éstas –obras literarias, obras del arte fino, composiciones musicales– no podemos estar seguro de cuáles son los problemas hasta que sepamos cuáles enunciados *son* enunciados acerca de tales cosas.” (Beardsley, 1981, p. 14)

## 1.2 Los Objetos Estéticos

Parte de la causa del manifiesto rechazo por parte de Beardsley hacia el tradicional concepto de “obra de arte” descansa en cierta arbitrariedad evidente desde las distintas aproximaciones teóricas dadas sobre aquél. Por lo general, tales aproximaciones toman en consideración sólo ciertos aspectos de las obras y no su totalidad; o enfatizan determinadas cuestiones que no colaboran en la verdadera configuración de la obra en sí. En su lugar, la noción sugerida por Beardsley será, entonces, la de *objeto estético*.<sup>82</sup> Ésta, en su acepción

---

<sup>82</sup> Cabe destacar a propósito de tal noción que bajo esta denominación se identifican no sólo los objetos propiamente físicos como las esculturas, pinturas, construcciones arquitectónicas, etc.; sino también, los poemas, los temas musicales, los guiones teatrales y demás “objetos” que no poseen una estructura

más general involucra a cualquier entidad factible de ser nombrada, abordada de alguna manera mediante el discurso, y sobre la cual pueden atribuirse determinadas características.

Por su parte, y en particular, su ontología del arte se desarrolla sobre la distinción entre dos clases de objetos y su subsecuente división. En esto, como en todo el corpus de su estética, Beardsley supone diferencias sutiles que parten del uso de los enunciados referidos al arte, su contexto, su intención, y su correcta o incorrecta interpretación. Por ello, el estudio de los problemas de la estética se encuentra circunspecto al análisis de los *enunciados críticos*. Es decir, reconocer los problemas que enfrenta la estética es identificar el tipo de enunciado empleado al momento de proferir algo en el seno de la práctica artística.

El recorrido ontológico propuesto por Beardsley, entonces, reconoce dos tipos de objetos. Por un lado, los *objetos físicos* [physical objects]. Tal tipo de objetos estarían representados por todos aquellos enunciados utilizados para identificar el peso, volumen, extensión y demás propiedades físicas reconocibles a partir de una inspección y experimentación con tales objetos. Por el otro, los *objetos perceptuales* [perceptual objects]. Este tipo de objetos se halla estrechamente vinculado con aquellos enunciados que recuperan las características propias de tales objetos a instancias de una mera inspección sensorial, por ejemplo su color, su textura, su forma: “Un objeto perceptual es un objeto tal que algunas de sus cualidades, al menos, se hallan abiertas a un conocimiento sensorial directo.” (Beardsley, 1981, p. 31).

De modo tal que, al hablar de algo que “pesa 80 kg y mide 2 m de alto” se estaría hablando de un objeto *físico*; mientras que al hablar de algo que “es frágil y balanceado” se hablaría de un objeto *perceptual*. Hasta aquí, podría afirmarse que no es necesario hablar de dos objetos distintos sino de dos aspectos diferentes del mismo objeto. Pero la intención de Beardsley es subsumir la clase de *objetos estéticos* dentro de la categoría de los objetos perceptuales sin por ello querer significar que los objetos estéticos no sean, o puedan ser, al mismo tiempo objetos físicos:

“Llamamos objeto físico a una silla, pero la silla, siendo considerada como marrón, dura, lisa, etc., es un objeto perceptual: es perceptible. Además de la silla perceptual, está la silla física, la silla cuyas propiedades son descubiertas no mediante la sensación directa sino a través de su pesaje, medición, corte, combustión, etc.” (Beardsley, 1981, p. 32)

Su ontología se debate, pues, entre instancias claramente fisicalistas, e instancias en donde el análisis adquiere un matiz fenomenológico por cuanto las percepciones realizadas de un objeto estético responden a su modo de “presentación”. Cada objeto estético asume una presentación ante a cada espectador al interior de un campo fenoménico dado en los términos de un objeto fenoménico. A su vez, cada una de éstas es considerada una *presentación* de aquél objeto estético. De modo tal que, una presentación particular de un objeto estético se corresponde, así, con tal objeto experimentado por una persona particular, en una ocasión

puntual o específica. Esto es, las presentaciones suponen o asumen ser un tipo de información sensorial que proviene de los objetos estéticos.

Sin embargo, los objetos estéticos no son presentaciones. Es decir, no se hallan identificados por ellas. Si tal fuera el caso, habría una proliferación de objetos estéticos alrededor de cada una de las presentaciones que él o los mismos pueden asumir; así como, consecuentemente, tal desorden y pluralidad promovería un grado de descontrol en la crítica de arte de considerables consecuencias negativas. Del mismo modo, Beardsley reconoce que los objetos estéticos tampoco son clases de presentaciones. Puesto que un modo de definirlo ostensivamente sería afirmar que ellos son, o se corresponden, a su clase de presentaciones particulares que pueden poseer o que, de hecho, poseen. No obstante, y dado que las clases se corresponden con un tipo de entidades abstractas que no poseen, pues, la facultad de ser percibidas –al menos sensorialmente–, y los objetos perceptuales poseen, al menos, algunas propiedades perceptuales; Beardsley desestima su identificación respecto de las clases de presentación.

Ahora bien, dado que no todas las características de un objeto estético son reveladas a partir de una presentación particular del mismo, aunque cada una de tales características pueda serlo, Beardsley sostiene:

“[...] siempre que queramos decir algo acerca de un objeto estético, podemos hablar de sus presentaciones. Esto no “reduce” el objeto estético a una presentación, sólo analiza *enunciados acerca* de objetos estéticos en términos de enunciados acerca de presentaciones.” (Beardsley, 1981, p. 54)

De este modo, su enunciación asume la forma de un “fenomenalismo lingüístico”, por cuanto tiende a preservar el significado de los enunciados acerca de los objetos estéticos, en enunciados sobre sus presentaciones.

El análisis de Beardsley diferencia, también, entre lo representado por la noción de *artefacto*, *producción*, y *performance*; además de la ya aludida *presentación*. Tales distinciones se sostienen y se extienden hacia todas las artes aunque a veces entren en conflicto algunas de ellas dificultando su aplicación. A fin de ilustrar mejor tales diferencias, piénsese en un ejemplo proveniente de la música. Supóngase que me refiero a la sonata *Claro de Luna* de L. V. Beethoven. La *sonata*, entendida como la obra en sí misma, es el *artefacto*. La grabación registrada de la misma sonata por el genial intérprete Bruno Gelber en conmemoración del aniversario de la muerte de Beethoven, es una *producción* de la obra. Una *performance* de la misma, puede estar dada por la reproducción de la grabación en el equipo de música del conservatorio musical, y la singularidad de una *presentación* suya, por mi experiencia y la de otros al oír dicha reproducción.

Tal como se puso de manifiesto, los objetos estéticos no pueden identificarse con las presentaciones, dada la diversa variedad de experiencias acaecidas sobre un mismo objeto en cuestión. Tampoco, al parecer, tal identificación puede sostenerse con referencia al artefacto (la obra en sí), dada las múltiples producciones existentes –o potencialmente existentes– del mismo con características contradictorias entre sí. Si se toma un ejemplo del ámbito de la

música, como el anterior, se hará evidente que pueden existir distintas grabaciones (producciones) de una misma obra (artefacto), con características incompatibles como su duración, intensidad, velocidad, etc. En arquitectura, los planos del arquitecto corresponden al artefacto, mientras que el edificio completo una vez construido es su producción. Incluso, es posible que existan más de una producción si se utiliza el mismo plano punto a punto. En el caso de la literatura, el poema escrito se correspondería con el artefacto, pero una lectura silenciosa o en voz alta del mismo sería su producción –y probablemente su performance–. Y en pintura y escultura, la separación entre artefacto y producción prácticamente desaparece.<sup>83</sup>

Todo esto lo lleva a Beardsley a establecer la identidad entre lo que sería la “obra de arte” con la instancia de *producción* de un objeto estético dado: “En general, cuando el contexto no ofrezca ninguna advertencia especial, cuando hable de una obra teatral o una sonata, diré que hablo acerca de alguna producción de ella, incluso a pesar de que usualmente no sea necesario, dado el tema en cuestión, especificar de cuál producción se trata.” (Beardsley, 1981, p. 58). Frente a esto, la particularidad de todo tratamiento filosófico y crítico en materia de arte se correspondería, entonces, con la problematización en torno a la descripción, interpretación y evaluación de tales producciones.

### 1.3 Parámetros y Posibilidades

El tratamiento y análisis de la estética se realiza sobre la base de un número considerablemente amplio y variado de problemas. A grandes rasgos, tales problemas, si bien ofrecen disparidades y divergencias interpretativas, sostienen entre sí la adherencia a los siguientes siete postulados recogidos por el autor desde la crítica del arte en torno a la noción de objeto estético:

1. *El objeto estético es un objeto perceptual, esto es, susceptible de “presentarse”.*
2. *Presentaciones de un mismo objeto estético pueden ocurrir en tiempos distintos y a personas distintas.*
3. *Dos presentaciones del mismo objeto estético pueden diferir entre sí.*
4. *Las características de un objeto estético pueden no revelarse exhaustivamente en una presentación particular del mismo.*
5. *Una presentación puede ser verídica: las características de la presentación pueden corresponderse con las características del objeto estético.*
6. *Una presentación puede ser ilusoria: algunas de las características de la presentación pueden fallar en su correspondencia con las características del objeto estético.*

---

<sup>83</sup> Cfr.: capítulo 3, Sección II, de esta parte de la tesis.

7. Si dos presentaciones del mismo objeto estético tienen características incompatibles, al menos una de ellas es ilusoria. (Beardsley, 1981, pp. 46-48)

A través de estos siete postulados críticos puede verse esbozada la ontología defendida por Beardsley. Mejor aún, su aproximación ontológica puede definirse en términos de cierto “fenomenalismo lingüístico” o “pluralismo”, aunque, de ningún modo quedará mejor representada que mediante lo enunciado en 1-7. Es *fenomenológica* en sus bases, por cuanto los enunciados característicos acerca de los objetos estéticos, como se dijo, pueden ser traducidos –preservando su significado– en términos de enunciados acerca de sus presentaciones, esto es, acerca de lo experimentado por alguien en un momento dado. Pero, por otro lado, se aparta de una ontología del tipo puramente sensorial –*sense datum*– de acuerdo, a lo enunciado en 2, 4 y 6. De otro modo, lo que subyace a lo expuesto en 1-7 aporta datos decisivos para la caracterización del objeto estético como un objeto *físico*, capaz de ser percibido (experimentado), susceptible de cambios en su apariencia conforme cambian los puntos de vista en tiempos distintos, reticente a mostrar toda su complejidad en una única instancia, pero con una uniformidad tal capaz de desechar posibles caracterizaciones por ilusorias.

Por su parte, el materialismo subyacente a la caracterización propuesta es, pues, *no-reductivo* ya que las obras de arte, en tanto que objetos físicos, poseen propiedades de las que los objetos físicos propiamente dichos generalmente carecen (1-7). Ahora bien, esta caracterización es aplicable, sin dificultad, a obras singulares tales como pinturas, esculturas, construcciones, pero el análisis se torna más complejo cuando la obra en cuestión es un texto literario o un tema musical. Este último tipo de obra, de naturaleza “múltiple” en cuanto a sus presentaciones y sus performances, puede presentar problemas.<sup>84</sup> En última instancia, la generalidad que el análisis de Beardsley alcanza puede definirse en términos de un “pluralismo ontológico” en cuyo seno se reconocen como objetos estéticos tanto las obras singulares de la experiencia estética, perfectamente definidas y especificadas, como las de naturaleza múltiple sin una identificación precisa.

Por último, este marco en apariencia heterogéneo y vago no delimita con exclusividad el conjunto de factores que promueven toda problematización respecto de la práctica del hacer y consumir arte. Tampoco tales parecen ser sus intereses. Por el contrario, lo que se desprende de ellos es una imagen del conflictivo panorama enraizado en la crítica del arte. Sin duda, quedan afuera muchas cuestiones vinculadas al trabajo desarrollado por un autor con su obra, así como también, los criterios de corrección o incorrección de tales producciones. Del mismo modo, parecen dejarse de lado las difusas y variadas opiniones que todo potencial espectador puede tener respecto de las diferentes presentaciones de un mismo objeto estético, así como los problemas de consenso que parecen desprenderse de ello. Lo que sí parece seguirse de los postulados críticos es cierta tensión relativista en torno a toda experiencia con acento artístico que se instancia en situaciones particulares de características propias. Una

---

<sup>84</sup> Un tema musical generalmente no posee una única performance, ni una obra literaria un único ejemplar impreso con el cual identificarse.

suerte de situacionismo en torno al hecho artístico que atiende a rasgos experienciales de corte fenoménico.<sup>85</sup> Finalmente, la posibilidad de incluir en el conjunto de objetos estéticos eventos y prácticas consensuadas en tanto expresiones del arte sugieren, también, la conveniencia de adoptar una ontología del arte pluralista, acorde en algún sentido a la posición defendida por Beardsley de cierta aceptación moderada [*open-minded moderation*] respecto del universo de lo artístico.

El capítulo próximo ofrecerá un acercamiento al modo en que un problema tan delicado como el de la intencionalidad en arte encuentra dirección al interior del planteo estético de Beardsley. Un repaso de su posición marcadamente anti-intencionalista, entonces, ayudará a forjar una idea más acabada del contacto que supone para este autor la captación de la obra de arte en su naturaleza y particularidad de objeto estético; para dar paso, con posterioridad, al núcleo definicional que sostiene su filosofía en torno al arte.

---

<sup>85</sup> Para un análisis de posibles tensiones existentes entre los postulados de la crítica ofrecidos por Beardsley y los acuerdos o desacuerdos críticos por ellos promovidos, véase: (Morton, 1974).

## *Capítulo 2*

# Intencionalidad

La relevancia que sobre el problema de la definición del arte posee el tratamiento de la intencionalidad, al interior de dicho dominio, es algo sobre lo que aún no parece consensuarse. Este capítulo tendrá por objeto analizar la posición sostenida por Beardsley en contra de la intención del artista como criterio para adecuar las interpretaciones que puedan sostenerse en torno a una obra dada y su posible corrección o incorrección.

Desde su temprano artículo acerca de la *falacia intencional* (Wimsatt y Beardsley, 1946) es conocida su posición anti-intencionalista respecto de la valoración y significado de una obra de arte. Se opone, así, a posiciones intencionalistas para quienes el significado y valor de una obra dada establece una relación causal respecto de las intenciones de su artista creador. Para Beardsley, dicha relación no es tal.

Con especial asiento en la crítica literaria y en el análisis de obras de arte literarias Beardsley sostiene que las intenciones del artista no son relevantes para el significado de su obra. Sus argumentos, a menudo, recuperan a grandes rasgos las características de las discusiones en el terreno de la filosofía del lenguaje y la pragmática conversacional respecto del significado de las expresiones del lenguaje ordinarias (Beardsley, 1982). Según algunos de estos, la diferencia dada entre las acciones *ilocucionarias* y las *locucionarias* brinda la clave para pensar en la intencionalidad como criterio para el significado de una obra.

Habría, según Beardsley, una diferencia relevante entre *desarrollar* (*perform*) una acción y *representarla* (*represent*) mediante la utilización de determinadas frases del lenguaje, oral o escrito. Puesto que si bien para *desarrollar* determinada acción ilocucionaria debe uno tener la intención de proferir tal o cual palabra, su *representación* no necesariamente involucra dicha intencionalidad. El resultado –de interés para la estética y la filosofía del arte de Beardsley– sería la existencia de un “significado” propio del autor (aquello que éste quiso decir o comunicar) y un “significado” propio de la obra (aquello que ésta dice o comunica).

Lo problemático, aquí, viene dado por el hecho de que más allá de la intención en la mente del creador, el *objeto estético* en cuestión puede, no obstante, ofrecer alguna evidencia en su contra. Esto es, el autor puede afirmar determinado significado para su obra en base a sus propias intenciones, pero su obra puede mostrar o sugerir algo distinto. Dicho de otro modo, esto supone una distinción entre lo que alguien puede querer decir al proferir determinada frase o palabra, y lo que ésta, en tanto construcción social, significa.

De modo algo similar, habría diferentes tipos de evidencia respecto del mismo objeto estético: la evidencia *interna*, públicamente accesible, es aquella que se deriva de una inspección directa del objeto y respeta el conocimiento de la sintaxis, la gramática y la semántica de un lenguaje y una cultura dados; la evidencia *externa*, por su parte, posee carácter privado e idiosincrático por cuanto supone un trasfondo psicológico y social a partir del cual se pueden establecer inferencias válidas respecto del objeto. Ambos tipos de evidencia se alternan deformando el significado de un objeto estético ya que pueden existir significados de los que su propio autor era ignorante; así como pueden verse modificados con el tiempo algunos de ellos (Beardsley, 1970).



Por todo esto, el capítulo culminará con una reflexión detenida acerca de la relevancia del problema de la intencionalidad en el arte respecto del cuestionamiento por su definición. De este modo, se buscará vincular el planteo dantiano respecto de la *interpretación* de las obras de arte con el enfoque anti-intencionalista desarrollado por Beardsley a fin de establecer posibles continuidades entre sí.

## 2.1 La Falaz Intencionalidad

Uno de los textos más citados y visitados al interior de la filosofía analítica del arte en torno al problema de la intencionalidad en las artes y su vínculo para con el significado de las obras particulares es el escrito por Beardsley en co-autoría con W. K. Wimsatt "The Intentional Fallacy" (Beardsley y Wimsatt, 1946). De particular interés y análisis sobre las obras de arte literarias, el artículo defiende una posición anti-intencionalista respecto del vínculo aparente entre las intenciones del autor y el consecuente significado de su obra. Más allá de su especificidad y aplicación sobre el campo de la literatura, dicho escrito ofrece buenos elementos para pensar el conflictivo problema de la intención en las artes.

Su reflexión comienza con la recuperación de una serie de postulados cuasi axiomáticos a propósito de la relación entre las intenciones de un autor y el significado de su obra:

1. Un poema no asume la existencia por accidente. No obstante, insistir en el diseño intelectual como una causa no es conceder que la intención o diseño sea su standard.
2. Debe uno preguntarse cómo espera un crítico obtener respuesta sobre el problema de la intención. Esto es, cómo descubrirá lo que el poeta trató de hacer. Si el poeta triunfó en ello, el poema mismo dará evidencia de lo que trató de hacer. Si, por otro lado no lo hace, el poema no será evidencia adecuada y el crítico deberá buscarla fuera del poema.
3. Juzgar un poema es como juzgar a una máquina. Uno exige que funcione. Sólo porque un artefacto funciona podemos inferir la intención de un artífice.
4. El significado de un poema puede ser personal en el sentido en que expresa una personalidad o un estado anímico y no un objeto físico cualquiera. No obstante, la asignación de pensamientos y actitudes sobre el poema en correspondencia con su autor sólo se harán a partir de actos de inferencia biográficos.
5. Si tiene algún sentido sostener que un autor ha alcanzado mejor su intención original, lo tiene sólo en el abstracto y tautológico sentido en que intentó hacerlo mejor y lo hizo. Su intención específica original no era su intención. (Beardsley y Wimsatt, 1946, pp. 469-470).

Tomando en consideración esta serie de postulados se desarrollará un análisis crítico acerca del problema de la intencionalidad en el arte. Lo primero en sostenerse será la presunción de que un poema no es propiedad exclusiva de su autor o de su potencial crítico. Todo poema –podría pensarse que esto cabe igualmente para cualquier creación artística– se encuentra alejado de su autor desde el momento mismo de su creación y asume una movilidad propia que excede su voluntad por controlarlo. Dicho de otro modo, todo poema pertenece al público: “Se encuentra encarnado en el lenguaje, la posesión peculiar del público, y es acerca del ser humano, un objeto de público conocimiento.” (Beardsley y Wimsatt, 1946, p. 470)

Por otra parte, la crítica al intencionalismo presente en el temprano escrito de Beardsley reconoce la existencia de ciertas pautas o guías prácticas sobre motivación para artistas, iniciación de jóvenes poetas, y lo que podría denominarse psicología de la composición –psicología del autor–. Toda una serie de pautas dirigidas al autor y poeta, pero que distan mucho de volverse una forma de conocimiento o ciencia pública de evaluación de sus creaciones. En relación con esto, se sostiene que el análisis y juicio respecto de un poema es algo diferente del arte de producirlo. De acuerdo a estos autores, llegará el momento en que la psicología de la composición se unifique con una ciencia de la evaluación objetiva. Esto es, cuando la “expresión” sea entendida en los términos de una comunicación estética. Mientras tanto, “la evaluación de una obra de arte continúa siendo pública; la obra es estimada contra algo por fuera de su autor.” (Beardsley y Wimsatt, 1946, p. 477)

Esto señalaría, de algún modo, hacia la diferencia existente entre la crítica de arte (o de poesía, según el artículo) y la psicología del autor, que a su vez por lo general asume la forma de una promoción de la inspiración; a excepción de ciertos estudios históricos que devienen biográficos y que son de suma utilidad y valor. Se distingue, a partir de esto, entre una evidencia de significado de índole interna y otra externa –que Beardsley, por su parte, retomará en su *Estética* y otros escritos posteriores–, para todo poema (u obra de arte). En este sentido, y aunque resulte paradójico, lo interno será asimismo público y lo externo privado o idiosincrático. Esto se explica a partir de ciertas características de aplicación de ambos conceptos.

Lo interno tiene que ver con ciertas propiedades del poema que descansan en consensos previos o elementos culturales por todos compartidos, como el lenguaje mismo: “[...] es descubierto a través de la sintaxis y la semántica de un poema, a través de nuestro conocimiento habitual del lenguaje, y toda la literatura que es la fuente de los diccionarios, en general a través de todo lo que hace un lenguaje y una cultura.” (Beardsley y Wimsatt, 1946, p. 477). Por su parte, la evidencia exterior no es parte de la obra en tanto hecho lingüístico y consiste en cierta información concerniente en aquellos datos que indican por qué y cómo el poeta escribió determinado poema, con qué objetivo, etc.; y a menudo recuperada mediante entrevistas, cartas, y demás manifestaciones. En otro lugar de su obra Beardsley sostendrá: “La evidencia interna es evidencia proveniente de una inspección directa del objeto; la evidencia externa es evidencia proveniente del trasfondo psicológico y social del objeto, a partir del cual podemos inferir algo acerca del objeto mismo.” (Beardsley, 1981, p. 20)

Existiría, también, un tipo de evidencia intermedia entre aquellas y que tendría que ver con el sentido o significado parcial de determinadas palabras al interior de un empleo particular que de ellas hace un autor. Esto es, significados privados o semi-privados de algunas palabras o temas específicos propios del uso impartido por parte de un autor o grupo al que pertenece. Tales tipos de evidencia se hallan, a menudo, superpuestos de tal modo que tornan difícil su identificación y dificultan el ejercicio crítico en torno a las obras correspondientes.

De tal modo, existe un bagaje de información pertinente a una obra dada, o a su autor, o a las características específicas que dicha obra comparte con otras, también productos del mismo autor, etc. Mucha de esa información suele participar y colaborar con la interpretación y comprensión de una obra dada, iluminando determinado costado de la misma, o resaltando tales o cuales características particulares; mucha otra, por su parte, parece no asumir un rol activo interviniente o relevante. Tal es la competencia mental que interviene al separar los tipos de información requeridos en datos necesarios para la comprensión de algo o aquellos accesorios, relevantes o meramente anecdóticos, etc. De otro modo no sería posible la captación de algo (objeto/cosa) en su especificidad propia.

Tales cantidades de información, entonces, provienen o parecen provenir de fuentes diferentes, alguna de las cuales se corresponde a la obra misma en cuestión, producto de un artista. La insistencia en capturar el sentido y significado a partir del contacto mismo con la obra tiende a subsanar, frente a ciertos casos, determinadas carencias informativas. Si la obra no dice –transmite, ofrece, proporciona, etc.– todo lo que debe comunicar, entonces la información faltante ha de buscarse por otro lado. A menudo, tales búsquedas asumen la forma de indagaciones de tipo biográficas, o genéticas, de interpelación al autor, o de rastreo histórico; pero entonces la información recabada no habrá provenido de la fuente en cuestión de la que debía provenir: la obra misma. Puesto que frecuentemente se sostienen interpretaciones correctas sobre obras de cuyos autores se conoce muy poco, la apelación al requerimiento de que deban encontrarse disponible las intenciones del autor parece equivocada. Con frecuencia, las intenciones del autor no se hallan disponibles, ni parece deseable que así sea.

Un poema, por lo tanto, o cualquier obra de arte, parece independiente –en el sentido aquí apuntado– de su creador. Y así como una máquina se compone de determinadas partes constituyentes que existen con independencia de sus artífices, los artefactos (las máquinas, en este caso) han de ser interpretados sobre la base de sus propiedades, sin apelación a su creador (Wreen, 2010). En su *Estética*, Beardsley recupera parte de estos desarrollos a propósito de la intencionalidad en el arte. Tomando como base que la intención del artista se corresponde con la serie de eventos o estados psicológicos en su mente –lo que quiso hacer, cómo proyectó o imaginó la obra antes de empezar a hacerla, etc.–, su tesis principal será la de que debe distinguirse entre el objeto estético y las intenciones en la mente de su creador (Beardsley, 1981, pp. 17-29).

La presencia, identificación, y validez de la intención del artista sobre el significado y sentido de su obra puede variar según los distintos casos y frecuentemente lo hace respecto de

cada arte particular. Por lo general, cuando las evidencias de intención, tanto internas como externas, se revelan claramente manifiestas y marchan a la par no existen demasiados problemas –como en el caso en que un pintor escriba en el catálogo de su exhibición algo acerca de determinada obra suya y tal información sea consecuente con lo que la pintura claramente muestra–. Pero cuando ambos tipos de evidencia entran en conflicto debe uno decidir respecto a qué tipo de evidencia prestar atención y tomar como válida. Esto es, si lo que el autor dice respecto de su obra no es lo que ésta por sí muestra.

Cuando el caso se presenta conflictivo, o se da esta tensión entre tipos de evidencia que fuerzan la dirección a seguir en la interpretación y estimación de una obra, suele hacerse caso a lo dictado por los sentidos. Es decir, el debate se dirime en favor de la información sensorial recibida en contacto con la obra. En tales casos, si el autor dice que su obra posee determinadas características físicas como “ser roja y alisada”, pero los sentidos captan su color “azul” y su textura “rugosa”, la decisión asume el camino de los sentidos. No obstante, pueden darse casos en donde las diferencias no son tan fáciles de captar. Si, por ejemplo, el autor afirma que su escultura es agraciada y armoniosa, y los sentidos muestran tensión en ella, y rudimento, la decisión se complica cada vez más. De acuerdo a Beardsley, si el autor insiste, puede que uno vuelva sobre la escultura y la contemple una vez más, pero si aún no ve en ella lo afirmado por él, la decisión irá por el camino de lo que dicten los sentidos. Éstos, por su parte, pueden no obstante verse influenciados por expectativas, condicionamientos sociales, y demás influjos distorsionantes (Beardsley, 1981, p. 20).

Dependiendo del caso y del grado de distorsión aparente entre ambos tipos de evidencia informativa, habrá pues que reparar en el hecho de si es posible que algo simbolice o signifique algo tan distinto de aquello que el entendimiento común puede captar en una obra. Si lo sostenido por el autor de una obra difiere mucho de la información captada por la inspección sensorial y cognitiva a partir de la cual uno se maneja diariamente en el mundo, entonces la pregunta que se hace Beardsley se debate entre dos alternativas. Por un lado, la pregunta relevante apunta a captar si uno, en tal situación, ha perdido el simbolismo de la obra aunque presuma que el mismo se halla, en algún sentido, presente en ella. Por el otro, la pregunta relevante inquiere acerca de la posibilidad de que tal cosa como la obra en cuestión simbolice aquello que su autor afirma que simbolice –aun cuando tal evidencia entra absolutamente en conflicto con la otra proveniente del sentido común y la información sensorial–. Para Beardsley, tomar la dirección de la primera alternativa supone asumir que la naturaleza del objeto estético no puede distinguirse (diferenciarse) de las intenciones de su artista (creador); tomar la otra alternativa es comprometerse con que tal cosa sí puede hacerse. La salida anti-intencionalista, de este modo, se halla comprometida con la segunda alternativa en cuestión; puesto que la primera encierra la consecuencia un tanto absurda de que cualquiera pueda hacer que algo signifique o simbolice cualquier cosa sólo por afirmar tal cosa (Beardsley, 1981, p. 20-21).

Probablemente la cuestión pueda verse mejor reflejada si se toman en consideración algunos casos del lenguaje ordinario. Beardsley propone pensar el caso en que alguien profiere determinada oración. Uno, frente a ello, podría preguntarse: 1) ¿qué quiere decir el hablante?,

o 2) ¿qué significa la oración? Nuevamente, y por lo general, las respuestas a ambos interrogantes suelen coincidir. Sin embargo, esto no siempre es así y puede darse el caso en que la gente diga algo y signifique, o quiera significar, otra cosa. El caso es que lo que una oración significa no depende del capricho o albedrío individual del que la profiere, sino a “determinadas convenciones públicas de uso, articuladas con patrones de hábitos en la entera comunidad de hablantes.” (Beardsley, 1981, p. 25). En este sentido, el significado oracional (textual) supone algo distinto –por encontrarse vinculado directamente con las normas y hábitos de una comunidad de hablantes– del significado del hablante (significado del autor), a menudo ligado a sus intereses personales e idiosincráticos.

## 2.2 *Anti-intencionalismo Revisitado*

El complejo problema de la relación entre intencionalidad del artista y significado, sentido, y valor de su obra es abordado por Beardsley a lo largo de toda su obra. Por ello no sorprende que en escritos posteriores a su *Estética* y a su primer artículo sobre la falacia intencional reaparezca la preocupación por tales asuntos. De hecho, lo hará en su segunda obra –libro– (Beardsley, 1970), así como en distintos artículos. El abordaje realizado sobre el segundo de sus libros –*The Possibility of Criticism*– ofrece tres argumentos breves pero de manifiesta solidez y contundencia. La crítica se dirige, nuevamente, contra la posición intencionalista que pretende hacer coincidir el significado de una obra dada con las intenciones de autor.

Los tres argumentos ofrecidos buscan revelar cómo ciertas influencias condicionantes para cualquier frase o palabra emitida –escrita u oída– pertenecen a una esfera externa al potencial autor de las mismas. En el primer caso, Beardsley piensa en ejemplos de textos que asumen equívocos en la impresión de un manuscrito de un autor por parte del impresor o editorial que promueve su publicación. El texto producido por la impresión, a pesar de no ser fiel a lo dicho o escrito por el autor, puede interpretarse perfectamente. De modo que, si es posible de que dicho texto pueda ser leído e interpretado aún a expensas de la intención del autor –el texto producto del error no se correspondería con el del autor ni, por lo tanto, con sus intenciones– esto daría apoyo anti-intencionalista: “algunos textos que han sido formados sin la mediación de un autor, y por lo tanto sin un significado del autor, sin embargo poseen significado y pueden ser interpretados.” (Beardsley, 1970, p. 18)

El segundo de los argumentos ofrecidos se relaciona con la posibilidad de que tanto las palabras como, consecuentemente, las frases en donde éstas intervienen, vean modificados sus significados y sentidos a lo largo del tiempo. Esto puede verse traducido en ganancia de significados nuevos o en pérdida de anteriores. Puesto que el significado de un texto puede cambiar una vez muerto su autor, y dado que éste no puede promover tal cambio, entonces el significado textual [*textual meaning*] no es idéntico al significado del autor [*authorial meaning*]. (Beardsley, 1970, p. 19). Por último, el tercer argumento ofrecido por Beardsley se vincula

directamente con los dos anteriores por cuanto supone que es posible, para todo texto proveniente de un autor, que el mismo posea un significado diferente o sobre el cual el autor no era o es consciente:

“[...] un texto puede tener significados de los que su autor no es consciente. Por lo tanto, puede tener significados no intencionados por su autor. Por lo tanto, el significado textual no es idéntico al significado del autor.” (Beardsley, 1970, p. 20)

Beardsley acabará abrazando una teoría del significado que involucra los “actos de habla” como núcleo de la misma. En una línea que recupera el desarrollo dado por William Alston acerca del tema, presta especial atención a la noción de “significado como uso” central a su planteo. De acuerdo a esta línea de argumentación, el significado de una oración se corresponde con su potencial de actos de habla; es decir, su potencial para desarrollar todos los actos de habla que puede utilizarse para promover a partir de sí.<sup>86</sup> El significado oracional parece primario y el significado de una palabra en particular, secundario o derivado puesto que es medido en términos de su contribución al potencial de actos de habla de una oración en la que puede, eventualmente, aparecer. (Wreen, 2010)

En su artículo titulado “Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived”, recuperado en el tercero de sus libros –*The Aesthetic Point of View*–, Beardsley vuelve sobre el tema.<sup>87</sup> Básicamente, lo que allí sostiene es que –para el caso de las artes literarias– al componer un poema el poeta no realiza un acto de habla, sino que representa la realización de un acto, o actos, de habla. La pregunta relevante a dicho artículo es, pues, la que interroga acerca de las intenciones de un autor al significar algo. Tal y como ha sido su línea de investigación en contra del intencionalismo en las artes, el resultado será una vez más el de constatar que el significado de una obra puede no guardar relación alguna con el significado pretendido por su autor.

Reconoce, por lo tanto, la figura de un autor como la de cualquiera que intencionalmente produce un texto; cuando producir intencionalmente dicho texto implica hacerlo voluntaria y conscientemente. A su vez, reconoce que significar algo supone el mismo grado de consciencia en lo que se hace. Es decir, supone estar consciente de querer producir determinado texto y, al hacerlo, querer significar determinada cosa a través de él. De un modo más general, entiende que significar algo tiene que ver con realizar intencionalmente una acción de algún tipo y al mismo tiempo tener la intención de decir algo a través de la realización de dicha acción. (Beardsley, 1982, p. 190)

Su interés, se centra aquí en analizar la relación que guardan las intenciones respecto de las realizaciones ilocucionarias. Para Beardsley, conocer qué acción ilocucionaria ha sido realizada supone conocer qué acción ha sido generada a través de la producción de determinado texto (enunciado) según las convenciones apropiadas. Destaca, pues, tres características en torno a las acciones ilocucionarias que ofrece a modo de argumentos. En

---

<sup>86</sup> Para un desarrollo detenido acerca de esto, véanse: (Alston, 1963 y 2000) y (Faber, 1969).

<sup>87</sup> La versión del texto que aquí se utiliza es: (Beardsley, 1982).

primer lugar, sostiene: “para realizar una acción ilocucionaria mediante la producción de determinado texto uno debe tener la intención de producir tal texto: sólo la producción intencional de un texto puede generar acciones ilocucionarias.” (Beardsley, 1982, p. 192). En este sentido, y de acuerdo a lo supuesto por él a propósito de la representación de una acción ilocucionaria que comporta un poema, puede entenderse el modo en que sostiene, por otro lado, el que un poema creado por computadora –cuya sintaxis y léxico han sido escogidos azarosamente– pueda asimismo representar una acción ilocucionaria.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, Beardsley destaca el hecho de que la existencia de cierta intención puede ser una de las condiciones o requisitos para la efectiva realización de alguna acción ilocucionaria. En tal sentido, según él, probablemente deba uno tener la intención de engañar para *mentir*, o la de matar a alguien para *cometer asesinato*. Aquí, no obstante, aunque uno deba tener una cierta intención para realizar una acción ilocucionaria determinada, ello no implica que deba uno tener la intención de representar dicha acción. Por último, Beardsley ofrece, en tercer lugar, lo que parece contradecir lo dicho con anterioridad acerca de la intencionalidad requerida para la realización de una acción ilocucionaria. Aunque, en realidad, lo que hace es ajustar aún más lo ya dicho y dejar en claro que no toda acción de tal naturaleza responde a la previa posesión de la intención correspondiente: “[...] aunque la mayoría de las acciones ilocucionarias puedan ser realizadas de manera intencional –esto es, con la intención de realizar tal acción– esa no puede ser una de las *condiciones* para realizar la acción.” (Beardsley, 1982, p. 193).

La amenaza de una posible circularidad es lo que hace que Beardsley reconsidere la cuestión. No podrá sostenerse, pues, que toda acción ilocucionaria es necesariamente intencional, puesto que ello haría de la intención de realizar determinada acción una condición o requisito para su efectiva realización. El ejemplo propuesto es el de “montar a caballo”. Uno no puede tener la intención de montar a caballo a menos que sepa aquello en lo que consiste tal acción. De tal modo, montar a caballo y hacerlo intencionalmente parecen resultar cosas distintas. Beardsley, consiguientemente, propone diferenciar entre realizar una acción ilocucionaria y realizarla intencionalmente.

La cuestión parece debatirse, una vez más, entre la intención que puede poseer un autor sobre el significado de su obra y lo que ésta, en tanto tal –como cosa pública–, significa. A menudo la posición intencionalista –sobre todo cuando se trata de obras de arte literarias o pictóricas– parecieran favorecer alguna forma de lenguaje privado por intermedio del cual el autor de dichas obras significa algo distinto a lo que cualquiera, en tanto representante de la misma comunidad de hablantes entendería. Como sea, el resultado no parece ni deseable, ni posible. Recuperando lo mencionado anteriormente puede sostenerse que, si el significado de una oración se halla determinado por su potencial de actos ilocucionarios –su capacidad para realizar determinados actos de habla–, y tal realización no requiere de la intención supuesta tras la utilización de la oración en cuestión, entonces el significado de la oración es independiente de la intención del autor (o hablante) respecto de la realización de tales actos de habla, que por su parte suponen los casos que instancian su significado (Wreen, 2010).

Lo que parecería indicar todo lo dicho, entonces, es que las intenciones de todo autor detrás del significado de determinada palabra, frase, u obra son irrelevantes al significado de las mismas; porque su significado no participa de tal o cual intención que éste pueda poseer de manera idiosincrática. Al hacer uso de determinada oración el autor no estaría, por lo tanto, realizando la serie de actos ilocucionarios asociados a dicha oración sino representando la realización de los mismos. Representar dichos actos supone no realizarlos, de modo que representar la realización de tal o cual acto ilocucionario no requiere de la intención de realizarlos.

### 2.3 Puntos de Contacto, Desacuerdos y Continuidades

El problema de la intencionalidad y su relevancia sobre el significado particular de las obras de arte, la posibilidad misma de que éstas vehiculen conocimiento, su valor, e incluso su corrección o incorrección, son temas que continúan siendo tan complejos y debatidos como el que ha servido de guía a lo largo de esta investigación; este es, el de la posibilidad de una definición para el arte. La pretensión, pues, no ha sido la de abordar el problema particular del intencionalismo en el arte, sino contribuir a recuperar ciertos tratamientos sobre el tema en los autores propuestos a fin de captar el modo en que ello ha contribuido a forjar sus particulares posiciones respecto de la definición de algo como obra de arte.

El anti-intencionalismo defendido por Beardsley se opone al reconocimiento de que el significado de toda obra de arte se corresponda con las intenciones de su autor. Aquí no parece haber posiciones intermedias. Su rechazo respecto del intencionalismo es por sí mismo evidente. No así para el caso de Danto analizado anteriormente.<sup>88</sup> Éste, por su parte, suele incluirse en lo que se conoce como posiciones intermedias o *ambiguas* entre las más radicales intencionalismo/anti-intencionalismo (Pérez Carreño, 2001). Se vio de qué manera la interpretación desarrolla un rol crucial en el reconocimiento e incluso configuración de toda obra de arte, según Danto. Obra e interpretación sostienen continuidades necesarias para el reconocimiento y legitimación de algo en tanto tal (obra de arte). Tal es esto así que, de acuerdo al análisis dantiano, sólo a partir de la interpretación algo se constituye en obra de arte, y dejar de interpretar la obra, o verla neutralmente, es dejar de percibirla como tal.

El caso de Danto, al mismo tiempo que incorpora a la interpretación como elemento crucial para toda identificación y legitimación artística de algo, ofrece, no obstante, algunos inconvenientes internos a su planteo que conviene tener presentes. En especial, la mayor complicación al interior de su planteo parece dada por la posibilidad de que distintas interpretaciones puedan dar lugar obras distintas; tomando siempre en consideración un mismo soporte. Puesto que las interpretaciones pueden promover desplazamientos de sentido y dar lugar a la caracterización de una obra, distintas interpretaciones promoverán la aparente

---

<sup>88</sup> Cfr.: capítulo 2, Sección I, Parte I de esta investigación.



pluralidad de obras siendo, no obstante, que siempre es la misma obra la que está siendo interpretada.

Sumado a esto, Danto entiende que existe una diferencia entre interpretaciones correctas e incorrectas de las obras de arte, siendo las del primer tipo aquellas que más se acercan a las intenciones del artista autor de la obra en cada caso. Ambas consecuencias que se siguen del planteo dantiano en torno a la interpretación de toda obra de arte y su vínculo con las intenciones de los artistas parecen conflictivas. Tanto la posibilidad de que existan interpretaciones diferentes que configuran, consecuentemente según sus términos, obras distintas, como el hecho de que las interpretaciones correctas se midan por aproximación respecto de las intenciones del artista suponen derivaciones inadecuadas. Por un lado, según se vio, tal cosa habilitaría la multiplicidad de obras de arte cuando en rigor sólo habría una. Por el otro, otorgaría el beneficio de la significación sólo al artista, frente muchas producciones contemporáneas que buscan justamente minimizar dicho rol o promover infinitos sentidos y significados posibles.

Para Beardsley, de acuerdo a lo registrado en este capítulo, tal identificación de los significados que podrían instanciar las correctas interpretaciones respecto de las intenciones del autor de una obra dada (Danto) no es posible, ni deseable. Los casos problemáticos requieren que el significado de una obra recupere el contacto con la misma, a partir de lo que ella ofrece o pone a la vista; ya que podría darse la situación de que el correspondiente artista ya no se encuentre siquiera vivo. En las obras de arte literarias o incluso pictóricas, sobre las cuales opera una concepción del significado de sus elementos configuradores –lenguaje, formas de representación y referencia– que excede con mucho el dominio del arte, la clave ha de brindarla la información proveniente de su evidencia *interna*, aunque matizada con los datos que ofrece su evidencia *externa*, en caso de encontrarse disponible.

Habría aquí, y pese a la diferencia que ambos autores sostienen en torno a la intencionalidad en el arte, un posible punto de encuentro entre sí. El mismo estaría siendo representado por el tipo de evidencia externa que maneja Beardsley y la singular forma de interpretación que Danto designa como *profunda* [*deep interpretation*]. Mientras que para Beardsley la evidencia de información interna de una obra no responde, ni depende, de las intenciones del autor, el tipo de evidencia externa podría señalar en la dirección de la existencia del tipo de interpretación profunda planteado por Danto. Pero aquí, es éste último quien niega que tal tipo de modalidad interpretativa dependa, incluya o siquiera suponga la voluntad del autor –artista, hablante, creador–. Sin embargo, este aparente alejamiento dantiano sobre las intenciones del artista –y la consecuente tensión que introduce en torno al resto de su corpus teórico– parecería tener que ver más con el carácter ambiguo, o moderado, de su posición que a una convicción frente al problema de las intenciones en el arte.

Otra posición analizada con anterioridad, que podría incluirse clasificatoriamente en torno a la misma ambigüedad que sostiene la posición dantiana, es el acercamiento institucional de Dickie.<sup>89</sup> Ésta, por su parte, también presenta algunos inconvenientes, según lo

---

<sup>89</sup> Cfr.: capítulo 4, Sección II, Parte I del presente escrito.

visto, alrededor de una tensión manifiesta en torno a un intencionalismo de la actividad artística –posiblemente congruente con la postura del *historicismo intencional* de Levinson, según la cual la creación de toda obra de arte debe necesariamente involucrar la intención correspondiente de estar creando (proponiendo) un tipo de creación tal– y un anti-intencionalismo acerca del significado puntual de una obra dada. El mayor problema aquí es el que se relaciona con el modo en que Dickie estipula, como condición para la creación de toda obra de arte, la intención de que la misma pertenezca al tipo de cosas que suelen proponerse para la presentación ante el público (del mundo del arte). Dicha condición, como se pusiera de relieve con anterioridad, posibilita que el candidato a obra en cuestión no asuma su efectiva presentación, en lo que supone ser una consecuencia poco deseable para su planteo. Sin embargo, no encuentro aquí mayor inconveniente en aceptar la ambigüedad denunciada por Carreño en torno a la tensión inherente a su planteo institucionalista.

De momento, considérese el anti-intencionalismo de Beardsley como acertado, o parcialmente acertado. Algo, en tanto que obra de arte, puede asumir significados y sentidos distintos de aquellos presuntamente intencionados por su autor. Al menos, todo autor de una obra de arte debería estar dispuesto a aceptar la posible disparidad de sentidos asignados a su creación por mucho que éstos se alejen de sus intenciones originarias. Un estudio pormenorizado acerca de si las obras de arte pueden o no vehiculizar significados precisos aún no ha arrojado resultados satisfactorios o concluyentes; aunque podría presumiblemente suponerse que tal tipo de creaciones carece de dichos significados específicos, dada su naturaleza relacional y vinculante que promueve e instancia un número indefinido de encuentros posibles con sus potenciales espectadores.

Existe una lectura alternativa sobre el anti-esencialismo de Beardsley que resulta interesante, es la propuesta por Stephen Davies (Davies, 2005). Su planteo busca acercar dicha posición a lo que se denomina un intencionalismo hipotético. Davies destaca la particularidad, en la postura de Beardsley, de hacer hincapié en las propiedades constitutivas de una obra dada al momento de asumir su adecuada interpretación –evidencia interna, objetiva y de público acceso o conocimiento–, y al mismo tiempo llama la atención sobre la relevancia que el contexto ejerce en la determinación de dichas propiedades internas objetivas. Si se toma en cuenta el hecho de que el artista participa en la determinación de las características internas que ha de poseer su obra a través de la elección de tales o cuales medios de representación, palabras, frases, etc., esto no parece inconsistente con el hecho de negar que sus intenciones ulteriores de significación a partir de su obra obturen cualquier otro tipo de interpretación que reciba su obra.

De acuerdo a Davies, el anti-intencionalismo de Beardsley se opone a la negación de posibles interpretaciones sobre las que el autor de una obra no tuvo intención alguna, pero que no obstante se encuentran apoyadas por la obra –por la evidencia que ésta brinda–. En una línea similar, el intencionalismo hipotético defiende la idea de que el significado de una obra se corresponde con aquello que una audiencia hipotética, aunque óptimamente, supone que es el significado intencional de su autor. Según este tipo de intencionalismo hipotético, no se prioriza

la captación de las intenciones de un autor real, sino la obtención de un acercamiento estéticamente óptimo sobre la obra.

En el caso de un acercamiento hacia la interpretación de las obras literarias, Davies supone que ambos enfoques –anti-intencionalismo de Beardsley e intencionalismo hipotético– no difieren demasiado. Ambos niegan que las intenciones del autor puedan restringir o limitar la autoridad de posibles interpretaciones que su obra pueda recibir. Por su parte, la corrección de tales interpretaciones se medirá de acuerdo al grado de ajuste que posean respecto de la evidencia propuesta en la obra en cuestión. Según Davies, ambos suponen una primacía o relevancia respecto de las convenciones públicas (lingüísticas y artísticas) sobre las intenciones de un autor, entendidas éstas como actos privados de su voluntad (Davies, 2005, p. 182).

En el capítulo siguiente me concentraré exclusivamente con la definición estética del arte ofrecida y defendida por Beardsley en distintos momentos y lugares de su obra. En torno a ella se verá claramente el pretendido *funcionalismo* que abraza su intento definicional. Será tarea de esta sección analizar, con posterioridad, el grado de acierto de la propuesta funcionalista de Beardsley como solución o contribución satisfactoria sobre el problema de la definición de lo artístico.

## *Capítulo 3*

# La Definición Estética del arte

A pesar de haber evitado al extremo la utilización del término *obra de arte* Beardsley ofrece, en su *Estética*, una definición en respuesta a la pregunta por el ser del arte en los términos de tal concepto. Según ésta, una *obra de arte* es tanto “un arreglo (disposición, combinación) de condiciones con la intención de proveer una experiencia de marcado carácter estético” (Beardsley, 1981, p. xix); como “un arreglo perteneciente a la clase o el tipo de arreglos típicamente intencionados para tener esa capacidad” (Beardsley, 1982a, p.299)

Su definición, entonces, es claramente *estética* en su apelación a características de tal naturaleza y apunta a vincular la obra de arte con la satisfacción de determinado tipo de interés, claramente *estético*. A su vez, la cláusula intencional que de ella se desprende asume un doble compromiso de *deseo* y *creencia*. De modo tal que la intención de producir una obra que satisfaga el interés estético implica el *deseo* de producir tal obra y la *creencia* de que uno está produciendo o que producirá tal obra (Beardsley, 1983).

Por su parte, el *funcionalismo* inherente a la definición que descansa en la potencialidad de producir una experiencia conducente a la satisfacción de un interés de tipo estético le asigna determinadas particularidades propias. Será el propósito de este capítulo ofrecer una caracterización de la propuesta funcionalista de Beardsley ubicándola en el marco general del problema de la definición del arte. De este modo, podrá presentarse su planteo estético como alternativo a las definiciones de tipo *contextualista* e *institucionalista* en tanto intento de devolverle dimensión estética al arte y a la filosofía en torno a él.

Ante tales propósitos se hará necesario recuperar las señas particulares que integran toda experiencia de tipo estética, según la piensa el propio Beardsley. Para éste, una experiencia tal supone que la atención se encuentre firmemente fija sobre ciertos componentes interrelacionados del campo fenoménico objetivo. A su vez, exige que la experiencia involucre cierta *intensidad*. Esto es, que las energías y la atención se depositen sobre un campo de interés concentrado respecto de la totalidad de elementos presentes en el campo fenoménico. De esta manera, ambos requisitos se complementan en torno del objeto que domina la experiencia.

Sin embargo, Beardsley apunta dos notas características más pertenecientes a toda experiencia estética que subsume bajo la noción general de *unidad*: toda experiencia de este tipo es también, pues, *coherente* y *completa*. Según la primera de ambas nociones la experiencia se mantiene unida. Es decir, posee un grado de continuidad en su desarrollo que no deja lugar a espacios vacíos y que, de alguna manera, ordena la acumulación de energías en la dirección de la conquista de un clima poco usual. La segunda, por su parte, supone que los impulsos y las expectativas erigidos en torno a ciertos elementos de la experiencia son contrabalanceados por otros elementos asimismo pertenecientes a ella. Vale decir, la experiencia alcanza un término de finalidad o cierre entre sus elementos que culmina por separarla de la posible influencia de agentes externos a ella.

De esta manera quedará configurado el núcleo definicional del planteo de Beardsley bajo la modalidad de una propuesta sólida que discute con el *institucionalismo* más radical y con el *contextualismo* su pretensión de recuperar la dimensión estética en la pregunta por la

naturaleza del arte. Esto, no obstante, le significará un cúmulo no menor –en cuanto a su relevancia– de críticas a sus postulados, y al grado de acierto de su tesitura.

### 3.1 *La Recuperación Estética en la Definición de Obra de Arte*

La propuesta filosófica de Beardsley recupera el interés por la relevancia que posee la estética sobre las cuestiones de la vida y del arte. En particular, su pensamiento se inscribe en una dirección que manifiesta fuertes continuidades respecto del pensamiento estético de J. Dewey plasmado en su texto *El Arte como Experiencia* de 1934 (Dewey, 2008). El interés central a su reflexión, habida cuenta de la influencia deweyana, será la de constatar la efectiva existencia del tipo de experiencia que puede denominarse “estética” y su posterior caracterización.

Beardsley entiende que a partir del impulso promovido por Dewey a propósito de un tipo de experiencia particular denomina *estética* se comenzó a pensar en la particularidad de una experiencia tal como diferente respecto de los demás tipos de experiencias. Aún más, para Beardsley, tal tipo de experiencia poseerá una vinculación directa con la valoración y la calidad artística de algo. Cuanto más rica sea la experiencia derivada del contacto con una obra de arte, tanto más buena será dicha obra. Esto es, tanto mejor será su calidad artística. Pero, además, sólo parecería haber calidad artística, de acuerdo a Beardsey, en la medida en que existan experiencias de tipo estéticas: “Si la calidad artística es el tipo de calidad que un objeto posee en virtud de su capacidad de proveer una experiencia estética (que aquí es asumido como deseable), entonces no puede haber calidad artística a menos que puedan existir experiencias estéticas.” (Beardsley, 1969, pp.4-5)

Tal y como se mencionara, su *Estética* supone una contribución sumamente relevante para la tradición analítica en la que se instala. Al mismo tiempo, y a diferencia de buena parte de los autores que comparten dicha tradición en materia de filosofía del arte, su posición recupera la preocupación y centralidad de la estética al interior del espacio artístico y las cuestiones a éste vinculadas. Al hacerlo, recupera parte de la tradición deweyana. La presunción de Dewey de que la experiencia estética posee una coherencia tal que hace posible diferenciarla del flujo de experiencias más general es tomada por Beardsley para dar cuenta de que dicho tipo de experiencia se halla separada de experiencias de otras naturalezas. A su vez, tal separación se encuentra a la base de la defensa funcionalista de Beardsley a partir de la cual reconoce el vínculo existente entre experiencia estética y valor artístico. Las obras de arte, de acuerdo a esto, serán una fuente imparable de valor estético (Smith, 1984).

Ahora bien, el funcionalismo de su posición se ve reflejado en el rol que desarrollan las obras de arte como vehículos proveedores por excelencia de experiencias de tipo estética, y destinadas a un tipo de interés o placer estético (Beardsley, 1983). La búsqueda de una definición para el arte le llevará a asumir una lectura antropológica que arrojará como resultado la distinción entre tipos de *actividades artísticas* y *obras de arte*. Dicha lectura destaca, como esencial al conocimiento de cualquier cultura, un suelo compuesto por diversas formas de

actividades manifiestas, así como de límites y diferencias significativas entre éstas para los miembros de la sociedad que conforma dicha cultura. Asumiendo que tal característica es compartida por las diferentes culturas, Beardsley asume que en la mayoría de ellas (si no en todas), es posible distinguir aquellas actividades a las que les correspondería la etiqueta de “artísticas”.

Por su parte, la diferencia entre *actividades artísticas* y *obras de arte*, halla sustento en la imposibilidad aparente de definir “obra de arte” sin aludir al tipo de actividad o actividades que se encuentran involucradas en su configuración. De existir una definición tal (independiente) de “obra de arte”, posiblemente el recurso explicativo de las actividades a ella vinculadas no sería necesario. No obstante, Beardsley defiende la idea de una definición que no recurra a la apelación institucional puesto que, según él, tal cosa no hace sino invertir el orden lógico del análisis –las instituciones son explicadas sobre la base de las actividades que las sustentan y no viceversa–. De acuerdo con esto, existiría cierto compromiso con la idea de que son las actividades (de cualquier naturaleza) o tipos de actividades las que surgen y se desarrollan antes de ser abarcadas por las instituciones.

La primera actividad artística que recupera su análisis es la *producción de arte* [*art-production*]. La noción general de *producción* busca desentenderse de posibles malentendidos o diferencias que pueden suscitarse entre los conceptos de *hacer* y *crear*. “Utilizo “producción” generosamente, tratando de deslizarme alrededor de tales complicaciones: ello incluye hacer, alterar, montar, unir, ordenar, y otras acciones distinguibles, incluidos ciertos tipos de realizar (como en la danza).” (Beardsley, 1983, p. 57). Tal producción ha de ser entendida en términos de algo *físico* (objeto o evento) y *perceptual*, en la medida en que posee ciertas propiedades que pueden ser percibidas. Sin embargo, en cuanto el tipo de producción artística supone una especie de producción –es decir, una subespecie de producción de la que el concepto genérico sería su modalidad general–, la misma necesita ser diferenciada de los restantes tipos de producción particulares.

Beardsley propone pensar la diferencia a partir de tres categorías cuyos candidatos en disputa se corresponden con los criterios de: *modos de producción*, *intención*, y *resultado*. De entre ellos, es el segundo el que aportará elementos para la configuración de una definición aceptable, según sus términos, de lo artístico. Pensar que la diferencia puede estar dada a partir de un modo específico de producción propio del arte no parece conveniente, puesto que el mismo modo o proceso de producción puede ser compartido por algo que a la vez se ofrece como objeto religioso. La candidatura del criterio de *intención* detrás del tipo de producción artística en cuestión parece evitar el contraejemplo anterior ya que, como sostiene Beardsley, algo puede ser producido con más de una intención. Esto estaría indicando la presencia de un cierto tipo de intención que convierte a una producción en artística; o al menos que participa de una configuración tal. El tercer candidato también presenta algún inconveniente. Si se piensa en términos de un *resultado* obtenido a partir de una producción, parecería privilegiarse el logro en la consecución de un producto de un cierto tipo como aquello que hace que una producción sea artística en su naturaleza. Dicho en sus propios términos, esto parecería indicar que una

producción es artística cuando su resultado es una obra de arte; cosa que interfiere con los propósitos de Beardsley, de definir “obra de arte” a partir de su producción.

La búsqueda de una caracterización del concepto de producción artística deja como saldo la conveniencia de utilizar el concepto de *intención*. La utilización de este concepto y la posibilidad de especificar el tipo de intención requerida desemboca en la captación del segundo tipo de actividad artística relevante. Esta es, la *recepción*. La misma comprende una variedad de actividades en relación a la presencia (o en respuesta a reproducciones o a datos de la memoria) de esculturas, performances orales de literatura, films, operas, etc. A menudo ocurre que la interacción receptiva –tal recepción, interacción e intercambio– es afectada de un modo difícil de caracterizar. Algo así como una intensa sensación afectiva desprovista de interés práctico alguno, un inmenso sentimiento de descubrimiento, una sensación de integración con la experiencia sentida, percibida y vivenciada. Cuando la experiencia en cuestión manifiesta tales características, se dice que posee *carácter estético* [*aesthetic character*] o mejor, que se trata de una *experiencia estética* [*aesthetic experience*].

Según el planteo de Beardsley, esto se conecta de un modo directo con la potencial intencionalidad mencionada. Cuando tales cosas, producto de la producción artística son tomadas voluntariamente alguien, se dice que tal contacto es promovido con la intención de obtener una experiencia estética de ellas. En otras palabras, que se posee un *interés estético* [*aesthetic interest*] en ellas. Beardsley utiliza el término *interés* en su sentido más completo. A través del mismo, entonces, quiere dar a entender tanto el hecho de que uno se ve interesado por algo, cuando al acercarse e interactuar con ello, se interesa por el carácter estético de la experiencia que se desea obtener de tal cosa; pero también se ve uno interesado en tal experiencia, en el sentido en que es de su interés obtener dicha experiencia porque se considera que vale la pena.

Se entrevisté, aquí, el modo en que para Beardsley la experiencia estética posee un valor especial, es deseable y representa un genuino interés humano. La interacción de todos estos elementos permite a Beardsley afirmar que: “Una obra de arte es algo producido con la intención de darle la capacidad de satisfacer el interés estético.” (Beardsley, 1983, p. 58). La definición, al igual que las anteriormente mencionadas sobre el comienzo de este capítulo, es una definición estética. En su obra de 1958 Beardsley, había sostenido que: “una obra de arte es un arreglo de condiciones capaces de ofrecer una experiencia con marcado carácter estético –esto es, un objeto (vagamente hablando) en la configuración del cual la intención de permitirle satisfacer el interés estético desempeñó un rol causal significativo.” (Beardsley, 1981, p. xix); y con posterioridad: “un arreglo perteneciente a la clase o el tipo de arreglos típicamente intencionados para tener esa capacidad” (Bardsley, 1982a, p.299)

Dejando de lado posibles excepciones, la regla detrás de la producción y la recepción artísticas parece dada por el intercambio de una actividad social en la que, por lo general, el productor y el receptor de una obra de arte son personas distintas. El impulso a partir del cual se crea algo con la capacidad de satisfacer el interés estético mediante su exhibición –algunas excepciones a la regla posibilitan la existencia de artistas que crean para su propio disfrute– es



algo extendido y compartido por muchas sociedades y ha de existir con anterioridad a la constitución de instituciones que lo fomenten. De acuerdo a Beardsley, puede ser que con el tiempo surja determinada tradición, y determinados modos de aceptación o rechazo de tales actividades. Sin embargo, su posición no parece aceptar que la tradición sea esencial a ello, así como no parece aceptar que la producción artística (obras de arte) pueda realizarse antes o de manera independiente de dicha tradición.<sup>90</sup>

Su posición se halla comprometida con la participación, en torno del concepto de “intención”, de ciertos componentes de creencia y deseo. El intento, pues, de producir una obra capaz de satisfacer el interés estético supone tanto el deseo de producir tal obra, como la creencia de que uno va a producir, o se encuentra en proceso de producir, tal obra. No obstante, Beardsley reconoce la dificultad detrás de la posibilidad de caracterizar exhaustivamente aquello que la noción de *interés estético* supone. Identificar la actividad artística así como las obras de arte presentes en una sociedad supone, según su funcionalismo estético, llevar a cabo las correctas inferencias respecto de las intenciones en cuestión. Tales intenciones, por su parte, son difíciles de conocer dada su naturaleza privada.

Sin embargo, piensa Beardsley, una vez advertido el hecho de que la gente de una sociedad dada posee en efecto la idea de satisfacción de un interés estético, y una vez que se ha podido conocer al menos algunas formas de satisfacer dicho interés, es posible inferir la intención estética a partir de las propiedades del producto. Del mismo modo, el que algo pertenezca al género de cosas que incluyen ya casos y ejemplos de obras de arte cuenta a favor de la evidencia de intención estética. Así, ciertas estatuas de carácter religioso o tradicionalistas son, a menudo, expuestas en museos de arte: “De acuerdo con la definición que propongo, y definiendo, la intención estética no necesita ser la única, o siquiera la dominante; ella debe haber estado presente al menos en cierto grado efectivo —es decir, desarrolló un rol causal o explicativo con respecto a ciertas características de la obra.” (Beardsley, 1983, p. 59).

La caracterización hecha por Beardsley sobre el concepto de obra de arte deja en claro su vinculación respecto del dominio de lo estético. Es, como se dijo, una definición de naturaleza estética. Las obras de arte son los vehículos por excelencia de transmisión de una experiencia estética y, consiguientemente, de satisfacción de un interés de tal naturaleza. Su definición es, asimismo, *funcionalista* por cuanto reconoce como objetivo primario y fundamental de toda obra de arte el cumplimiento del interés estético en la consumación de una configuración capaz de proveer la experiencia que lo satisfaga. Por tales motivos, su posición asume una moderación y cautela relevante al momento de aceptar determinados candidatos a obras de arte, por lo general provenientes de las artes de vanguardia. Esto, sumado a ciertas tensiones manifiestas entre su planteo definicional y lo que de hecho parece

---

<sup>90</sup> Este tipo de consideraciones entran en conflicto con el institucionalismo defendido por Dickie. Hacia el primer capítulo de la Sección II, Parte I de esta investigación se vio cómo parte de los fundamentos del institucionalismo recuperaban elementos contextualistas en defensa de, y frente a lo que se denominó la concepción de “artista romántico” sostenida por Beardsley. *Cfr.*: punto 1.1, Sección II, Parte I de este trabajo.

sucedir en la práctica del arte dará lugar al establecimiento de algunas observaciones críticas a realizarse en el capítulo siguiente, cierre de esta sección dedicada a la contribución filosófica de Beardsley. Pero antes, conviene recuperar la caracterización del concepto de *experiencia estética* de gran presencia en su propuesta funcionalista.

### 3.2 La Experiencia Estética

Dado el compromiso definicional que asume el planteo de Beardsley según el cual la experiencia estética desempeña un rol crucial, su deber será pues el de ofrecer elementos para su adecuada caracterización de modo tal que la misma pueda asumir una especificidad propia diferente al resto de las experiencias sensoriales más comunes: “El problema es el de si podemos aislar, y describir en términos generales, ciertos rasgos de la experiencia que son peculiarmente característicos de nuestra relación con los objetos estéticos.” (Beardsley, 1981, p. 527)

El análisis conducente a captar las particularidades propias de toda experiencia de este tipo lleva a Beardsley a distinguir una serie de afirmaciones sobre las que parecería estar de acuerdo quienquiera que considere la naturaleza de tal experiencia estética (Beardsley, 1981, pp. 527-530). Reconoce, en primer lugar, que en la experiencia estética la atención se encuentra firmemente fijada sobre una diversidad de componentes heterogéneos, aunque interrelacionados, pertenecientes al campo objetivo fenoménico –visuales, auditivos, o verbales–. Beardsley piensa, como extremo de esto, en aquellos casos en los que el contacto directo, fijo y detenido respecto de algún estímulo externo hacia el cual se halla uno como absorbido tiende a disolver la diferencia entre objetividad y subjetividad fenoménica. Como sea, se trata de experiencias en las que existe un foco central de atención, la mirada es atrapada por el objeto y éste controla experiencia. Tanto es esto así que podría decirse que el objeto causa la experiencia, aun perteneciendo éste al campo fenoménico objetivo.

En segundo lugar, la experiencia estética se destaca por ser una experiencia de cierta intensidad. A menudo, tal noción tiende a asociarse a la idea de que se trata de una experiencia dominada por sentimientos y emociones intensas. No obstante, en lo que piensa Beardsley es en la potencialidad de todo objeto estético de brindar una concentración de experiencia. Esto, con frecuencia, reúne la atención en torno de un campo de interés inusualmente concentrado (limitado, reducido). Tal concentración de la experiencia suele disipar aquellas reacciones negativas tales como ruidos molestos, pensamientos de cuentas impagas, correspondencias no contestadas, malestar general, etc., que tienden a entorpecer el placer, o hacer que la atención se disuelva.

Tales características contribuyen a la configuración de lo que Beardsley llama la *unidad* de toda experiencia estética en la que participa, en tercer lugar, la coherencia. La experiencia se sostiene en una mismidad que se supone *coherente* en un grado poco usual. Se destacan, del mismo modo inusual, particularidades tales como que una cosa guía hacia la otra, se

establece una continuidad en el desarrollo que no posee grietas o espacios huecos, se sostiene un sentido de conducción general, y una acumulación ordenada de energía que tiende hacia la configuración de un clima particular. De acuerdo a esto, la experiencia se consolida como un continuum que soporta interrupciones parciales o momentáneas. Algo puede alterar la experiencia o interrumpirla, sin embargo, la recuperación de la misma se logra de manera casi inmediata y uno vuelve a encontrarse al-interior-de, y bajo la misma experiencia.

En cuarto lugar Beardsley encuentra que la experiencia estética es completa en sí misma, nuevamente de manera poco habitual respecto del resto de experiencias afines. El carácter de *completa* que posee dicha experiencia se posiciona junto a la coherencia constituyendo y otorgando ambas la unidad de la misma. Esta característica tiende a recuperar cierta sensación de acabamiento, de cierre y terminación entre los elementos intervinientes en dicha experiencia. Se acaba arribando a un equilibrio final que proporciona un cierre en las interrelaciones de las que participan los impulsos y expectativas originados en la experiencia misma a través de un contrabalanceo que puede pensarse en términos de resolución: “La experiencia se separa, e incluso se asila a sí misma, de la intrusión de elementos extraños.” (Beardsley, 1981, p. 528). La atención concentrada y localizada característica de la experiencia estética promueve su separación del resto del flujo de experiencias y permite su perdurabilidad en la memoria en tanto una experiencia particular.

Esta serie de rasgos afines a toda experiencia estética lleva a Beardsey, junto a la serie de observaciones vistas en torno a la caracterización de los objetos estéticos –siendo éstos el disparador que permite tener una experiencia estética– a sostener que tales objetos presentan una peculiaridad particular. Existe, en torno a ellos, cierta carencia que los aleja y separa de la realidad, e impide que asuman el carácter puro de cosas, o que se justifique la pregunta acerca de su “realidad”. En los términos de Beardsley son algo así como “superficies, complejos de entidades”:

“Los personajes de la novela o la lírica son historias truncadas, ellos no son más de lo que muestran. La música es movimiento sin nada sólido que se mueva, el objeto en la pintura no es un objeto material, sino sólo su apariencia. Incluso la estatua realista, aunque nos ofrezca la forma y el gesto y la vida de algo vivo, claramente no es tal cosa en sí misma. Y el bailarín nos brinda abstracciones de las acciones humanas –los gestos y movimientos de la alegría y la tristeza, del amor y el miedo– pero no las acciones (matar o morir) mismas.” (Beardsey, 1981, p. 529).

En tal sentido, los objetos estéticos son objetos que promueven determinadas creencias o “hacen creer”, y posibilitan la concentración de la atención sobre la experiencia estética particular que instancian o desarrollan.

Al parecer, las experiencias estéticas pueden diferir entre sí de acuerdo a determinadas variaciones que se sostienen entre cada uno de los siguientes aspectos: en primer lugar, las experiencias estéticas pueden encontrarse más *unificadas*. Esto es, pueden ser más o menos coherentes o completas que otras experiencias de tal naturaleza. En segundo lugar, su

cualidad dominante puede ser más *intensa*, que otras; y por último, la diversidad entre los distintos elementos que reúne su unidad, bajo la cualidad dominante, puede ser más *compleja* que en otros casos.

Beardsley piensa en un término que reúna estas tres características de las experiencias estéticas y lo encuentra bajo el concepto de *magnitud*. A partir de éste, se podrá sostener que una experiencia estética posee una mayor magnitud, o es una experiencia más estética, que otra. Dicha magnitud se constituye en tanto función de las tres variables anteriores. Esto soporta distintas relaciones de aumento o disminución según los casos. Cuanto más unificada se encuentre una experiencia, mayor será su apariencia de totalidad; a mayor concentración de sí, mayor será su intensidad; cuanto más compleja sea una experiencia, más amplias y variadas serán sus respuestas (Beardsley, 1981, p. 529).

En posteriores intentos por caracterizar la experiencia estética Beardsley sostendrá aún su convicción respecto de la dificultad de tal empresa, defendiendo y modificando algunos postulados. Propondrá, por ejemplo, que “una persona tiene una experiencia estética durante un lapso de tiempo particular si y solo si la mayor parte de su actividad mental durante dicho tiempo se encuentra unida y satisfecha al verse ligada a la forma y a las cualidades de un objeto sensualmente presentado o imaginativamente intencionado sobre el cual se halla concentrada su atención primaria.” (Beardsley, 1969, p. 5). La experiencia personal que se tiene o puede tenerse respecto de determinado objeto estético identifica determinadas características objetivas del campo fenomenológico, como pueden serlo los sonidos, formas, colores, etc.; así como determinados eventos fenoméricamente subjetivos como sensaciones de placer o displacer, enojo, simpatía, etc., producto del intercambio recibido con y desde el objeto en cuestión, foco de la experiencia.

La diferencia, pues, entre rasgos o características objetivas y eventos subjetivos reconoce como cualidades fenoméricas objetivas (de las formas) a las propiedades de una obra de arte que aparecen en la experiencia. Por su parte, los sentimientos fenoméricos subjetivos se corresponden con las distintas emociones que son evocadas por la obra de arte, o tomadas como respuestas hacia ella que podrían considerarse afecciones causadas por las propiedades objetivas. De modo que ambos componentes suscitados en toda experiencia de tipo estética participan de su configuración general y contribuyen a modificar el resultado final o el equilibrio entre las partes constituyentes. Esto es, promueven diferencias en cuanto al grado de unidad presente en una experiencia, pudiendo ser la misma más o menos coherente o completa: “La experiencia, como tal, consiste en ambos elementos objetivos y afectivos, y, de hecho, en todos los elementos del entendimiento que ocurren en quien percibe durante el tiempo de exposición a la obra de arte, excepto aquellos elementos que no están conectados con la obra de arte (por ejemplo, los ruidos del tráfico, o los pensamientos repentinos de cuentas impagas).” (Beardsley, 1969, p. 6)

La serie de características propias de toda experiencia estética ofrecida por Beardsley buscó dar cuenta de la especificidad propia de este tipo de experiencias frente a experiencias no-estéticas, sin llegar a arrojar una definición puntual de la misma. Centralizando la relevancia

que al interior de dicha caracterización promueve el concepto de “objeto estético”, y de acuerdo a los términos, ahora de Dickie, puede afirmarse que: “Beardsley no ofrece una definición de “experiencia estética”; más bien, él brinda direcciones para ubicar las experiencias estéticas por medio de su noción de objeto estético.” (Dickie, 1974b, p. 15)

El análisis y la presentación de Dickie acerca de los postulados característicos de la experiencia estética resumen cuatro rasgos propios de dicha postulación: 1) la unidad (coherencia y cualidad de completa) es experimentada (percibida) en las obras de arte; 2) la unidad percibida causa o provoca afecciones –sentimientos y emociones, así como expectativas y satisfacción de expectativas–; 3) las afecciones se unifican entre sí; y 4) los elementos unificados de una obra de arte y las afecciones unificadas causadas por la obra se articulan constituyendo una unidad de orden superior, y esta unidad de orden superior es lo que supone la unidad de la “experiencia en tanto tal”. Dicha unidad de la experiencia como tal supone una de las propiedades internas que permiten distinguir las experiencias estéticas de las no-estéticas (Dickie, 1974b, p. 17).

Dickie recupera, defiende y también cuestiona ciertas postulaciones de Beardsley en distintos momentos. En un texto algo posterior, donde celebra la irrupción de la *Estética* funcionalista introducida por aquél, Dickie vuelve a llamar la atención respecto de que son las características internas de la experiencia misma –coherencia y cualidad de completa– lo que parecería aislar a toda experiencia de tipo estética (Dickie, 2005b, p. 177). Al parecer, que una experiencia con algún objeto estético sea considerada como coherente y completa en sí misma, aportando elementos a su unidad en tanto tal, parecería arrojar la clave desde donde pensar la especificidad de toda experiencia estética. Aunque con las particularidades propias de cada caso, ambos componentes reaparecen al analizar ejemplos de las artes particulares.<sup>91</sup>

La manifiesta influencia deweyana en torno al carácter completo de una experiencia y su relación con la conciencia perceptiva de quien posee su vivencia es recuperada también por Ralph Smith en su artículo sobre el tema. De acuerdo a éste, el relato acerca de la experiencia estética propuesto por Beardsley delimita las propiedades objetivas y subjetivas del campo fenoménico de entendimiento de alguien. De modo tal que, la unidad de la experiencia estética consiste no solo en la unidad de la obra de arte, sino en la obra de arte tal y como es unificada en la experiencia de quien la percibe con la totalidad de pensamientos y sentimientos que acompañan dicha experiencia. El modo en que los componentes se unen y adhieren obteniendo coherencia y completando la experiencia de un modo poco usual otorga a la misma su unidad (Smith, 1984, p. 142).

Para finalizar este recorrido por la caracterización del concepto de experiencia estética propuesto por Beardsley quisiera recuperar algunas señas particulares más que se destacan en uno de sus artículos posteriores. Allí se proponen como aquellas características distintivas las siguientes cinco: 1) direccionalidad objetiva [*Object directedness*]; 2) sentimiento de libertad (o libertad sentida) [*Felt freedom*]; 3) distancia afectiva (o afección separada) [*Detached affect*];

---

<sup>91</sup> Véase: (Beardsley, 1961).

4) descubrimiento activo [*Active discovery*]; y 5) integridad [*Wholeness*] (Beardsey, 1982, pp. 288-289).

Cada una de tales propiedades contribuye a la configuración de una experiencia estética. Así, 1) supone la sensación de ser guiados voluntariamente sobre aquellos estados mentales asumidos como consecuencia del intercambio con propiedades fenoménicas de tipo objetivas –cualidades y relaciones– de un campo perceptual o intencional sobre el que la atención se encuentra depositada. Esto suele verse acompañado por una sensación de funcionamiento logrado u obtenido de manera adecuada. En lo que respecta a 2) puede afirmarse como característica dominante la de una sensación de liberación, armonía y relajación respecto de constreñimientos pasados y futuros. Tal armonía hacia aquello presentado hace que se tenga la impresión de haber escogido libremente la situación y experiencia que se tiene de ello.

El caso de 3) supone la posesión de cierta distancia que protege a quien participa de tal experiencia. Una sensación de separación emocional respecto de lo percibido que garantiza la seguridad y la confianza en el poder de uno sobre ello. 4) participa de una acción que compromete la capacidad cognitiva del espectador. Establece una constante situación de estar siendo puesto a prueba por aquello que se recibe, ejercitando el potencial para discernir entre percepciones y significados. En cuanto a 5), se experimenta un sentido de integración y recuperación de la integridad personal frente a elementos disruptivos que amenazan desde la distracción, a menudo de la mano de sentimientos perturbadores. Domina en ella el contento, la auto-aceptación y expansión.

El modo en que estas propiedades de la experiencia estética participan, interactúan y dan lugar a la conformación de una experiencia tal suele promover corrimientos entre sí, afectaciones mutuas y alteraciones donde no necesariamente se anulan unas a otras. La atención y sensación de estar siendo guiados por el objeto de la experiencia en cuestión presente en 1) no implica que uno se vea repelido de la misma o disgustado. La experiencia estética será siempre intrínsecamente placentera. El sentimiento de libertad que sustenta 2) se sostiene incluso frente a experiencias de cierto poder seductivo o carácter irresistible; y 3), si bien establece la distancia como forma de intercambio en la experiencia respecto de aquellas preocupaciones cotidianas, tampoco supone la indiferencia frente a valores extra-estéticos de la obra, objeto del interés. El sentido de integridad que provee la experiencia, por su parte, no supone tanto un compromiso respecto de su cualidad de completa como hacia su carácter de coherente –adhesión entre sus partes componentes–. Por último la potencia o sensación de un desarrollo de la capacidad de descubrimiento verdaderamente activo establece un vínculo con el valor educativo que toda experiencia estética y artística supone para el hombre.

Esto último permite, a su vez, recuperar el sentido por el cual toda experiencia de este tipo es, para Beardsey, sumamente valiosa. Entre las experiencias de cualquier tipo, las estéticas poseen un valor particular. Según se vio, tienden a satisfacer un interés del mismo tipo y encuentran en las obras de arte los medios para la realización de tales fines por antonomasia. El valor estético de las obras de arte consiste en su capacidad para proveer una

experiencia estética de alto grado. Por su parte, tal capacidad reside en las relaciones, cualidades y significados de sus elementos componentes, así como en su peculiar unidad, complejidad e intensidad que proyecta. Cuanto mayor es la presencia de estos tres componentes en una obra, mayor es la unidad, complejidad e intensidad de la experiencia estética (Smith, 1984, p. 142).

Esto guarda relación directa respecto del tratamiento dado por Beardsley a propósito de la cuestión del valor en arte, de su posibilidad y adecuación en la evaluación de las obras de arte y las experiencias estéticas, y probablemente respecto de la función educativa que parece desprenderse del contacto estético con el arte según sus propias convicciones.<sup>92</sup>

El capítulo siguiente, cierre de esta sección, buscará evaluar el grado de ajuste y alcance que puede sostener respecto del intento definicional propuesto por el funcionalismo de Beardsley. Recuperando algunas observaciones hechas por el propio autor, y destacando fortalezas y debilidades de su planteo teórico, se argumentará a su favor o en su contra buscando evaluar si su propuesta ofrece la articulación requerida por el vacío contextualista que dejaron las aproximaciones anteriormente vistas.

---

<sup>92</sup> Para un adecuado análisis de los fundamentos instrumentalistas en la filosofía de Beardsley, véase: (Dickie, 1997b, pp. 142-151).

## *Capítulo 4*

# Alcances y derivas de la propuesta Funcionalista



La caracterización que se sigue del planteo de Beardsley a propósito de la definición del arte da lugar al reconocimiento de ciertos logros en la consecución de algunos de sus objetivos, pero también al establecimiento de algunas críticas que amenazan, incluso, su efectividad. Mostrar las fortalezas y debilidades del *funcionalismo*, tal y como ha sido desarrollado por Beardsley, será el motivo que guíe el ánimo de éste capítulo.

Probablemente, la pretensión deseada por muchos de ligar bajo una misma situación relacional los conceptos de *arte* y *estética* en la procura de una definición propia de lo artístico es uno de los propósitos logrados por esta concepción funcionalista. Recuperando los postulados más básicos de la concepción *deweyana* en torno al arte Beardsley reintroduce la estética, tan desatendida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX –en especial por la tradición filosófica en la que inscribe su planteo–, en el corazón mismo de la definición del arte. De modo tal que la pretendida conexión queda garantizada.

Asumiendo que uno de los objetivos de toda definición supone fijar un significado, estabilizando su uso en determinados contextos, a fin de poder incluir y excluir de su aplicación determinadas cosas (Beardsley, 1983), el correspondiente a “obra de arte” propuesto por este enfoque particular presume haberlo alcanzado. Al menos, en algún grado. Parcialmente esto cuenta, entonces, como logro de la definición funcionalista en cuestión. Por otra parte, un logro importante es el de recuperar, desde la conceptualización propia de la teoría en la captura de términos específicos, la terminología común de uso ordinario asociada al arte.

Esto último se ve asimismo reflejado en la importancia dispensada por Beardsley respecto de los comentarios provenientes de la crítica de arte así como de la tradición histórica inherente a él. Una teoría estética, según esto, debe poder articular los desarrollos pasados y presentes en materia de arte sin desatender los mandatos que impone el sentido común. Finalmente, lo que supone, quizá, su aporte más significativo tiene que ver con el intento por dotar a la definición del arte de la especificidad propia de un dominio particular. Tal cosa la encuentra Beardsley en la particularidad de la experiencia estética que promueve toda obra.

Sin embargo, lo que supondría un avance en la dirección de definir un contorno cada vez más preciso para el ser del arte, se vuelve un obstáculo para el reconocimiento y la identificación de algo en tanto *obra de arte*. Dicho de otro modo, la definición arrojada posee casos claros de aplicación sobre cosas que no son, ni serán –en un futuro inmediato–, obras de artes, al tiempo que priva del estatuto de artisticidad a obras reconocidas.

Más allá de las críticas menores que puedan alzarse contra el *funcionalismo* aquí presentado el capítulo culminará con una toma de posición negativa respecto de la definición estética del arte. Dicha convicción halla su fundamento en la argumentación recientemente apuntada acerca de la pluralidad de contra-ejemplos que convoca una caracterización estética tal. En un primer momento, entonces, se buscará recuperar parte de las posibles objeciones a la posición funcionalista de las que el propio Beardsley fuera consciente, para posteriormente depositar la mirada crítica sobre el núcleo definicional de su planteo y evaluar el alcance del mismo.

#### 4.1 Cuestionamientos Posibles: lo Aceptable

La posición filosófica de Beardsley con respecto a la legitimación o el rechazo de determinadas obras de arte suele considerarse como de relativa disposición hacia la aceptación [*open-minded moderation*]. Su análisis tiende a respetar y a incorporar la novedad en el arte, aunque el interés que guía la evaluación tenga siempre en cuenta el grado de riqueza que provee el candidato en cuestión en los términos de una ganancia en la experiencia estética que se obtiene a partir del contacto con él. Por tales motivos, su planteo encuentra importantes resistencias al tratar y analizar con casos provenientes de las artes de vanguardias que más parecen sacudir las categorías tradicionales de aceptación y caracterización del arte.

La forma que asume su definición de "obra de arte" permite puntualizar una serie de observaciones críticas. Muchas de ellas, al igual que cierta reticencia a adoptar como obras de arte las producciones más extravagantes del arte de vanguardia, son tomadas en consideración por el propio Beardsley en distintos momentos de su obra. Luego de presentar su posición respecto de las características que presenta toda experiencia de tipo estética, él mismo afirma que pueden encontrarse rasgos de experiencia estética en muchas otras experiencias aunque combinados de distinta manera (Beardsley, 1981, p. 530). Existen determinadas situaciones en las que puede tenerse un disfrute o goce que no depende exclusivamente de cuestiones prácticas como, por ejemplo, en el caso del juego. Según sus afirmaciones, en tales situaciones, no obstante, parece no haber un alto grado de unidad. Beardsley supone que al presenciar u observar un partido de fútbol o el juego del que se trate, no parece existir un patrón dominante o una consumación; aunque puede darse el caso de sí se presenten tales rasgos en la experiencia y ésta asuma, por lo tanto, naturaleza estética.

Del mismo modo, sus observaciones reconocen que el arribo a un desarrollo triunfante en una investigación científica o la resolución de un problema matemático pueden presentar el mismo patrón dramático o conclusión de desenlace de las experiencias estéticas. Sin embargo, no serán experiencias de tal tipo a menos que la actividad del pensamiento se encuentre estrechamente ligada a determinadas presentaciones sensoriales, o a un campo fenoménico objetivo de objetos perceptuales. Beardsley reconoce la vaguedad y el carácter tentativo de tales distinciones, así como el hecho de que la experiencia estética se identifique antes como un tipo de experiencia particular desde una combinación tal de rasgos o características, que desde la especificidad de alguno de ellos en particular.

De modo algo similar su análisis toma en cuenta la diversidad de fuentes posibles de experiencias de tipo estéticas. El hecho de que los objetos estéticos, considerados en su generalidad, sean los encargados de producir tales experiencias no imposibilita el que de manera prácticamente cotidiana puedan obtenerse experiencias estéticas de cierta magnitud provenientes de cosas distintas a los objetos estéticos. La relevancia en la participación de éstos, como se dijo, descansa en la facultad de promover experiencias de ese tipo del mejor modo posible y en su magnitud más elevada. Tal es su fin más especial y su uso, aquello para lo que son realmente buenos de acuerdo a la concepción funcionalista aquí analizada.

Existe otra importante cuestión vinculada a la exclusividad o primacía, para toda experiencia estética frente a objetos estéticos, de su potencial para satisfacer determinado apetito o interés estético, y que acabará involucrando la discusión en torno a la evaluación (valoración) en el arte. El mismo tiene que ver puntualmente con la propuesta proveniente de las producciones de arte vanguardista. Beardsley piensa en la dirección que asumen dichas propuestas y la relación que guardan o pueden guardar respecto de la satisfacción de algún tipo de interés o deseo particular. Para la mayoría de obras provenientes del arte de vanguardia en el que parece estar pensado Beardsley –vanguardias históricas–, la preocupación central escapa a la necesidad o la intención de satisfacer determinado deseo. Lo que tales obras promueven es, en su lugar, la producción de cierto efecto distorsionante en la mente de quien las percibe: “No importa qué tipo de reacción provoque en nosotros una obra de arte (*tal*); lo importante es que evoque *alguna* reacción, y que esa reacción sea lo más intensa posible.” (Beardsley, 1969, p. 10, *énfasis agregado*)

En casos probablemente más controversiales, de acuerdo a Beardsley, existen escuelas como la *psicodélica* que lo único que intenta promover en el espectador es algo así como un “bombardeo” a sus sentidos con el fin de “evaporar la mente” –entiendo que se tratará de algún efecto conducente a interrumpir el curso habitual del pensamiento–. A pesar de que los ejemplos aquí podrían ser muchos, la idea que interesa retener es la de que tales movimientos artísticos encuentran en la afectación por la afectación misma la razón y el fundamento de su calidad artística. Paralelamente, piensa Beardsley, se establece la *novedad* en el arte como una condición o requisito de su éxito progresivo, dado que el efecto de shock producido por sus creaciones suele mermar con el tiempo y verse, a menudo, neutralizado. Por tales motivos, es frecuente encontrar entre los comentaristas o críticos del arte vanguardista frecuentes alusiones a lo novedoso u original de determinadas obras y escasos comentarios acerca de su calidad en tanto obras de arte: “La primera caja con basura introducida en el Museo Metropolitano como ejemplo de arte natural es una sorpresa; la segunda es sólo más suciedad; para salvaguardar a este pequeño movimiento artístico del agotamiento usted debe, entonces, colmar todo el museo con basura, o arrojársela a los visitantes.” (Beardsley, 1969, p. 10)

No todas las obras de naturaleza vanguardista y contemporánea son condenadas por la lectura de Beardsley. Él mismo reconoce la existencia de contribuciones que verdaderamente tienden a ofrecer nuevas cualidades, formas, y nuevas fuentes de experiencias estéticas. No obstante, reconoce también la existencia de una multiplicidad de casos sobre los cuales tales objetivos parecen haber desaparecido en favor de otra cosa. Ahora bien, su posición, más allá de que presuponga la necesidad u origen de la necesidad para tal tipo de manifestaciones repulsivas o de cierto “masoquismo de los sentidos” en algún tipo de investigación social debidamente auditada –de la que no se hará cargo–, encuentra su compromiso con la recuperación teórica de tales desarrollos contemporáneos a fin de

establecer similitudes y diferencias. Es decir, entiende que debe atender a tales casos de una manera más abierta y comprensiva, aunque con el objetivo de poder estipular ciertos límites.<sup>93</sup>

Lo que Beardsley intenta hacer, frente a casos tales de producción de obras de cierta repulsión, malestar, o perturbación aparentes, es defender no sólo el concepto de una *experiencia estética* dominante en el intercambio con las formas del arte, sino la experiencia estética misma. Allí donde la experiencia dominante parece ser mayoritariamente molesta, dolorosa, incómoda, etc.; donde su principal preocupación consiste más en perturbar, de algún modo, la mente antes que en revitalizar sus procesos cognitivos en interacción con los sentidos promoviendo ejercicios de discriminación y control, su análisis se ofrece terminante. Según éste, aquello promovido por una experiencia tal no será precisamente una experiencia de tipo *estética*, por muy intensa que la misma pueda resultar. Del mismo modo, su valor, si es que posee alguno, no será estrictamente un valor artístico.

El énfasis dado por Beardsley sobre la necesidad de salvaguardar aquellas distinciones que ordenan –de alguna manera– el pensamiento, hace que por momentos su análisis respecto de la naturaleza artística de ciertas producciones se entrelace con apreciaciones valorativas. Es posible que tal cosa sea deseable. Esto es, que sea óptimo incluir en la definición del arte cuestiones ligadas a la valoración de aquellos candidatos a hacerse del estatuto de obras de arte. En lo personal, no me resulta del todo claro que tal cosa *deba* ser así. Entiendo que toda caracterización de algo puede, y por lo general así parece, involucrar exponentes valiosos que responden a dicha caracterización, y exponentes de menor valor como pertenecientes a la misma. Que algo sea arte no implica ni supone, necesariamente, que sea bueno. De hecho, existe una pluralidad de casos de obras de arte excelentes, y otra pluralidad no menor de obras reconocidas, de escaso valor.

Si se opta por incluir dentro de la definición de lo artístico aquellos elementos teóricos que recuperan nociones evaluativas como fundamentales para la adecuada clasificación es posible que numerosos casos de obras de arte reconocidas como tales se vean desafectadas de tal estatus. Aun así, es probable que tal maniobra sea favorable. En todo caso habrá, no obstante, que dar cuenta de tal desafección; y dudo mucho que tal situación pueda sortearse a partir de la declaración de “malos entendidos”, insania colectiva, o demás atribuciones de equívocos voluntarios que hicieron que durante buena parte de la contemporaneidad del arte tal hayan sido las respuestas frente a sus producciones.

En relación a las formas que asume el arte contemporáneo, y frente a ciertas resistencias del enfoque de Beardsley recientemente consideradas, conviene rescatar una crítica puntual hecha por Wolstertorff (Wolterstorff, 2005, pp. 103-105). Más allá del reconocimiento de que las obras de arte sirven a distintas funciones sociales y culturales, Beardsley entiende que existe un fin para el cual tales obras actúan de manera distintiva y singular. Al mismo tiempo, la disponibilidad de identificar dicho rol, entre los distintos roles que pueden desempeñar, le permite circunscribir el dominio específico de dichas obras. Tal rol o fin

---

<sup>93</sup> En esto, nuevamente, se evidencia el comportamiento teórico de su posición caracterizada como de cierta “aceptabilidad moderada”.

lo encuentra Beardsley en la función de proveer adecuados objetos estéticos para las experiencias estéticas. La crítica, entonces, apunta a cuestionar la pretendida primacía del funcionalismo estético en torno a la disposición de objetos estéticos que buscan promover experiencias estéticas, en la satisfacción de intereses y expectativas de tal naturaleza, como único rol preeminente de los mismos.

Según Wolterstorff, uno no puede esperar que el filósofo del arte se explaye acerca de los distintos usos que pueden dárseles a las obras de arte, y que se alejan considerablemente de aquellos objetivos funcionalistas propuestos. De este modo, no tiene mayor sentido detenerse en la utilización de una estatua para sostener la puerta y evitar que no se cierre de golpe con la primera ráfaga de viento, ni analizar los casos en los que la música suele acompañar y distraer a los pacientes durante su espera en algún consultorio. Sin embargo, existen algunos casos algo más complejos que es bueno considerar.

La propuesta centra su atención sobre ejemplos de *arte de la memoria* (o memorial) [*memorial art*]. Este tipo de manifestaciones artísticas suponen la preservación del recuerdo y el honor de cierta persona o grupo, así como de cierto evento del pasado, que se ansía perpetuar. Como ejemplos de esto pueden citarse los casos más comunes de esculturas públicas, monumentos, arte litúrgico e incluso publicitario. El caso puntual en el que piensa Wolterstorff es el de monumentos o emplazamientos tales como el de Maya Lin “*Vietnam Memorial*”.<sup>94</sup> Lo que sucede, particularmente frente a casos como éste, es que la presunción de que las obras de arte –característica y preeminentemente– sirven a la función de proveer objetos estéticos para las experiencias estéticas, no parece del todo adecuada.

Dicha presunción es denunciada por Wolterstorff al sostener que Beardsley acepta y acompaña, de algún modo, la “Gran Narrativa Moderna de las Artes” según la cual la obra de arte es objeto de una contemplación perceptual desinteresada que cifra el comienzo del arte en cuanto tal en torno a la dinámica del siglo XVIII. Al considerar las cosas de tal manera, la obra de arte es tomada como tal en virtud sólo de sí misma, y no desde su captación en tanto medio para otro fin extrínseco al arte. La particularidad del planteo de Beardsley es que justamente no toma a la obra de arte como fin en sí misma, sino siempre como medio para la realización y consumación de una experiencia de tipo estética deseable. El valor estético de las obras de arte es, entonces, funcional. Las obras no poseen un valor intrínseco, que se absorbe a través de la contemplación; sino sólo extrínseco en tanto medios que promueven la experiencia, y con ella el valor de la misma.

Dicha particularidad, si bien se corresponde con buena parte de las producciones artísticas más tradicionales, no parece funcionar al contacto con obras de *arte de la memoria* en las que sus monumentos requieren otro tipo de acercamiento distinto del meramente estético y contemplativo. Requieren, siguiendo a Wolterstorff, ser tocadas y besadas. Es decir, necesitan ser veneradas. Sea cual sea la especificación exhaustiva de lo que tal noción supone, lo cierto es que el acercamiento e intercambio con este tipo de arte excede el plano meramente estético en el que se desarrolla la propuesta funcionalista de Beardsley.

---

<sup>94</sup> Véase, también: (Wolterstorff, 2003).

Beardsley mismo ofrece una serie de observaciones que pueden derivarse o hacerse sobre su posición a la manera de posibles críticas con las que lidiar (Beardsley, 1983, pp. 59-62). En principio, reconoce cierta vaguedad en su definición ofrecida y la posibilidad, tal como se vio antes, de que ciertos casos escapen a ella o de que la formulación de la misma deje sin efecto a más de una obra de arte. Afirma, consecuentemente, que probablemente tal sea el caso de las definiciones que toman en cuenta objetos y actividades de naturaleza cultural. La caracterización hecha deja ciertos cuestionamientos incontestados y otros tantos que seguramente podrían plantearse. Entre algunos de ellos, Beardsley rescata la consulta acerca de cuán pronunciada debe ser la intención (estética) que acompaña una experiencia de tal tipo; así como la posibilidad de que la misma se encuentre sujeta a otras intenciones. ¿Cuánta actividad, de parte del artista, debe suponerse en orden a sostener que el mismo se halla en proceso de producción?; ¿qué cantidad de integración –o sentido de integración– debe poseer una experiencia para ser estética? Estas representan sólo algunas de las preguntas que pueden ser planteadas frente y contra la definición propuesta.

Beardsley es consciente de ello, así como del modo en que siendo lo suficientemente caritativos respecto de la definición se puede dar lugar a ciertas cosas, que siendo severos quedarían fuera de la misma. Estima que podría lograrse una mayor explicación en refuerzo de la definición, pero que la misma no debe esperarse –o incluso desearse–. Su planteo busca ser cordial respecto de la novedad en el arte, pero en todo momento se halla presente la búsqueda y constatación de la presencia de intencionalidad estética. Motivo éste que hace que su posición no legitime fácilmente ciertas obras de naturaleza un tanto extravagante. Sin embargo, no toda obra de este tipo es rechazada sin más. Su lectura legitima ciertas propuestas ingeniosas que, aunque banales en sus planteos estéticos (objetos estéticos), promueven algún tipo de disfrute después de todo. Siempre que el sentido común no se vea abandonado Beardsley no descalificaría aquellas maniobras bromistas propuestas como obra, porque si están bien hechas y logradas pueden dar lugar al goce del ingenio que las constituyó.

El vínculo existente en su programa filosófico entre la necesidad de especificar un dominio propio del arte que recupere la dimensión estética de sus obras y la estrecha relación que ello sostiene respecto de la promoción de experiencias valiosas –valoración, evaluación en arte–, hace que su parecer se comporte de una manera particular. Por un lado, hace que su capacidad de aceptación frente a ciertos casos del arte conceptual y no-objetual se vea complicada y confundida. Por el otro, hace que la búsqueda permanente de determinado valor o calidad artística, aparentemente ausente en algunas propuestas de obras, desprecie tales candidatos a obras de arte.

Su análisis considera, por ejemplo, que si bien muchas propuestas presuntamente artísticas realizan comentarios acerca del arte, no obstante ello no las legitima como obras de arte. De hacerlo, debería admitirse que numerosos periódicos y ciertos artículos –incluso de mediocre calidad– que realizan asimismo comentarios acerca del arte son, por ello, obras de arte. Beardsley se pregunta, entonces, ¿cuál es, o sería, la ventaja de ello? Clasificar tales cosas como obras de arte sólo porque son exhibidas conduciría, según él, a tener que aceptar

del mismo modo que productos comerciales, museos de ciencia, y ferias del mundo –que, por su parte, comparten el mismo impulso de exhibir y ser exhibidos–, sean tenidos por obras de arte. Y, nuevamente, se cuestiona acerca de la conveniencia de ello. Haciendo hincapié en la necesidad de que la diferencia aún involucre de manera relevante la presencia o no de cierto interés estético, acaba por considerar que probablemente objetos y cosas tales requieran una denominación diferente a la de “obras de arte”.

La discusión aquí podría ser extensa pero tal empresa, una vez más, escapa a los marcos de esta investigación. ¿Debe incluirse en el cálculo de la artisticidad de algo su correspondiente evaluación?; ¿debe algo, para ser considerado una obra de arte, promover el beneficio y la ventaja cualquiera que éstos sean? Sin duda que tales cuestionamientos enriquecen la investigación y la discusión en torno de las artes. Lo que no resulta, al menos en apariencia, seguro es que tales observaciones deban verse incluidas en la problemática por la definición del arte.

Por último, Beardsley enumera algunas observaciones que pueden plantearse frente a su definición de relativa aceptabilidad. En primer lugar, afirma que tal y como ha sido planteada su definición, la misma puede dar lugar a que niños pequeños produzcan obras de arte. Tal consecuencia, sostiene Beardsley, no parece aceptable para aquellos que sostienen acercamientos de tipo institucionales, dado que un niño pequeño no participaría del marco del *artworld* supuesto. Lo único requerido como actividad social, para su funcionalismo, es que la persona produzca algo de cierto valor estético y lo comparta con otros, capaces de apreciar tal obra. Aquí considero que Beardsley equivoca el concepto del funcionamiento contextualista. El contextualismo, tal como se pretende utilizar aquí, no requiere que la persona que produce determinada cosa/objeto candidato a obra de arte participe activamente del entorno del *artworld*. Lo que se necesita es que la identificación y el reconocimiento del producto u obra se realicen desde dicho parámetro, sobre dicho trasfondo.

En segundo lugar, destaca la posibilidad de que a partir de su definición estética pueden ser reconocidas como obras de arte incluso las falsificaciones. Beardsley sostiene que frente a tales casos, algunas podrán considerarse como tales y otras no; dependiendo de la presencia efectiva de intención estética. Si bien no considera que tales objetos pertenezcan a la historia del arte, dado que no poseen significación ni relevancia para su desarrollo, tampoco niega que un copista lo suficientemente capacitado pueda producir una obra de arte ni que el hecho de intentar engañar, mediante su creación a otros, torne menos obra de arte la cosa producida. La copia habrá sido hecha con la misma intención que el original de satisfacer un interés estético.

En tercer lugar, el hecho de que algo devenga obra de arte y deje de serlo –en momentos distintos– choca contra la definición propuesta, en tanto que ésta entiende que una vez que algo ha sido producido como obra de arte, siempre será una obra de arte. Según esto, la definición funcionalista se contrapone a visiones institucionales que aceptan el que algo devenga obra de arte, y pierda dicha condición con posterioridad. Al menos, tales posiciones, deberían permitir –ya que algo puede pasar desde un origen extra-artístico a la artisticidad–

que algo deje de ser considerado como arte en virtud de un acto contrario a aquél que le otorgara la posibilidad de gozar de dicho estatus. Esto, no obstante, no parece tener que ser así; es decir, no parece que *deba* darse necesariamente tal y como lo proclama Beardsley. Algo perfectamente no artístico puede –a partir de una compleja articulación con su contexto situacional– pasar a ser tenido como obra de arte sin que ello deba consecuentemente implicar que deje de serlo en algún otro momento.

Su posición reclama que aquello genuinamente artístico responde a una ligazón originaria en virtud de la cual nada puede ser arte sin haberlo sido desde su comienzo mismo, respetando la intención que lo determinó a ser tal cosa y no otra. El hecho, entonces, de que algo que no es una obra de arte pueda exhibirse, elogiarse y ser objeto de un interés estético, no estaría cumpliendo la cláusula originaria de haber tenido dicha intención. Una crítica a la defensa funcionalista apuntaría en la dirección de la anteriormente analizada en torno a lo sostenido por Wolstertorff a propósito del *arte de la memoria* o memorial. De hecho, podría darse el caso mucho más banal de que determinados artefactos construidos con un fin puramente práctico, tales como herramientas o piezas de la construcción, etc., sean consideradas en determinadas circunstancias temporalmente efímeras como obras de arte. Una vez así consideradas, es altamente probable que sobre las mismas se establezca un tipo de interés estético particular, aún sin que éste haya primado desde el momento de su diseño y fabricación.

Una cuarta observación potencialmente crítica considerada por Beardsley tiene que ver con el hecho de que, si la *intención* es lo crucial y relevante en el momento de la producción artística, parecería que nadie puede fallar en producir una obra de arte, siempre que tales fueran sus intereses y consecuentes intenciones. Sin embargo, su definición no tiene un compromiso directo con la producción de una obra de arte determinada. De acuerdo a su planteo, tener intencionalidad estética no es tener la intención de producir una obra de arte, sino tener la intención de producir algo capaz de satisfacer el interés estético.

De este modo, existirían dos sentidos algo opuestos pero legítimos acerca de las intenciones con las que se configuran las obras de arte. Según uno de ellos, las obras de arte serían producidas de manera no intencional; es decir, sin la intención de producir una obra de arte –puesto que la única intención sería, aquí, la de producir algo capaz de satisfacer un interés estético–. Según el otro, dado que las obras de arte no pueden producirse sin ninguna intención, no existirían obras de arte sin intención alguna. Recuperando la preocupación de Beardsley, el único modo de equivocarse o fallar en la producción de una obra de arte, luego de haber intentado producir algo capaz de satisfacer el interés estético es fallar en la configuración del objeto físico que uno pretende hacer, en el desarrollo de la acción que se busca promover. A parte de ello, “siempre que *algo* es producido con intención estética, una obra de arte es producida.” (Beardsley, 1983, p. 62)

Por último, y en quinto lugar, la definición dada por Beardsley permitiría la clasificación como obras de arte de ciertas producciones insignificantes, o incluso de mal gusto. Su defensa, frente a esto, apunta *ahora* a la neutralidad en la definición. Es decir, si se piensa en un tipo de



definición clasificatoria y no evaluativa, la misma puede dar lugar al reconocimiento tanto de buenos candidatos a obras de arte como de malos candidatos. Siempre, de acuerdo a Beardsley, habrá igualmente alguna diferencia en cuanto al valor intrínseco de cada uno de tales candidatos que merezca ser estudiada, a fin de evaluar su grado de complejidad, sus posibles contribuciones sobre el gusto, la calidad de afecciones que promueve, etc. Por lo que una definición suficientemente amplia de lo artístico que involucre una conexión esencial con el interés estético aún es valiosa y recomendable.

En todo caso, parecería que una objeción como la aquí planteada no supone mayor amenaza para una definición clasificatoria del arte. La ofrecida por Beardsley, tomada en su formulación y retenida a partir de ella, no parece asumir un compromiso evaluativo. Sin embargo, según se vio a lo largo de esta sección, su programa filosófico presta especial atención a la realización y vehiculización de experiencias estéticas particularmente enriquecedoras. De hecho, la falta o carencia respecto a la calidad de la experiencia brindada, le ha servido a menudo para descalificar como artística determinadas obras o acciones.

#### 4.2 *El Saldo, lo que Permanece: lo Inaceptable*

El funcionalismo estético de Beardsley ofrece la posibilidad de incorporar a la búsqueda de una definición válida de lo artístico elementos de la estética que habían sido descuidados por muchos de sus contemporáneos. Su obra *Estética* publicada en 1958 supone ser el primer compendio general o tratado de estética y filosofía del arte en lo que se conoce como filosofía analítica del arte, tradición en la que se ubica junto al resto de autores aquí estudiados.

Dicha obra, además de recuperar la dirección estética de clave deweyana a partir de la cual establece la centralidad en la consecución de una experiencia coherente y completa detrás del contacto con las obras de arte estéticamente enriquecedora, abarca una importante disparidad temática. Ofrece un estudio detenido acerca del funcionamiento estético en las distintas artes particulares; proporciona elementos de análisis para un estudio evaluativo del arte; ahonda la defensa de su conocida posición anti-intencionalista respecto de las obras de arte y su relación con el rol del artista; toma en consideración el análisis de tipo fenomenológico a fin de caracterizar el intercambio que se sostiene con una obra de arte en situación de expectación; permite el reconocimiento y la relevancia de la crítica aplicada a las artes como fuente de acceso al estudio de las obras de arte desde la recuperación de las distintas expresiones discursivas vinculadas a ellas, y muchos temas más de especial interés filosófico. Temas estos que serán desarrollados a lo largo de toda la extensión de su obra que incluye una diversidad de artículos académicos como las fuentes mencionadas y trabajadas aquí.

Frente a un programa tan vasto y amplio como el abordado por Beardsley parece casi imposible determinar con precisión el alcance efectivo y total de cada uno de los temas y problemas trabajados. De hecho, muchos de ellos han sido y continúan siendo estudiados y desarrollados. Su obra parece marcar un hito en la dirección de esta línea de trabajo filosófico,

y tanto se trate de posibles críticas o posiciones enfrentadas a la suya, como de colaboraciones y defensas de ciertos postulados teóricos impulsados desde su propuesta estética, quienquiera que asuma el estudio del arte desde tal anclaje analítico deberá detenerse en ella.

Sin embargo, si se toma en consideración su aporte frente al problema de la definición del arte y su intento de respuesta por el significado de “obra de arte” planteado como alternativa, el alcance de la misma, y la posibilidad de su acierto, se presentan algunos inconvenientes. Algunos de estos han sido mencionados con anterioridad en este capítulo. Muchos de ellos ni siquiera suponen un riesgo de importancia para la definición funcionalista defendida por Beardsley, aunque algunos plantean interesantes escollos. No digo que ninguna parte de su definición se salve de una crítica detenida de la misma. Su recuperación estética y el nexos que establece entre el contacto con las obras de arte y el correspondiente saldo ganancial que se sigue del mismo, suponen verdaderas motivaciones al estudio y análisis de la conveniencia de incluirlos en la definición del arte. Lo que quiero dar a entender es que si se toma aisladamente su definición de obra de arte propuesta, la misma no sirve a los fines de contar con un parámetro adecuado de diferenciación y clasificación.

En este sentido puede pensarse que, al igual que sucede con la propuesta institucional de Dickie, el planteo funcionalista de Beardsley también peca de la misma o similar vaguedad y generalidad al momento de la determinación clasificatoria de aquellos candidatos a obras de arte. A Beardsley no le es ajena la preocupación por contar con un tipo de definición tal que permita establecer diferencias y señale, bajo la disposición de un grupo de características afines, la pertenencia o no a determinado conjunto de objetos (o cosas), de manera más o menos estable. Por ello es que creo oportuno señalar y dejar en evidencia lo que supone un inconveniente de gravedad en torno a su planteo.

Si se entiende, con Beardsley, que ciertos objetos de la experiencia estética son asimismo objetos de la experiencia artística, y si lo que se quiere es arrojar una caracterización de estas últimas lo suficientemente virtuosa como para aislar y separar ambas esferas, entonces todo parecería indicar que la definición por él ofrecida no alcanza a cubrir o a establecer la diferencia anhelada. Una primera formulación definicional cifraba, bajo la particularidad de promover una experiencia de marcado carácter estético, la posibilidad de que algo sea considerado como obra de arte (Beardsley, 1981, p. xix). No obstante, se vio cómo es posible que cosas que no fueron siquiera pergeñadas con tales fines promuevan, no obstante, experiencias de tal naturaleza. Por su parte, ciertas obras de la exploratoria más conceptual en materia de producción o promoción de obras prescinden, a menudo, de tal sostén estético perceptual dificultando mucho su identificación en tanto tales desde la definición estética en cuestión.

Una formulación alternativa, que articula con la anterior, sostenía que la serie de condiciones (o *arreglo*) que procuran tener la capacidad de proveer tales experiencias son típicamente intencionados para tales fines (Beardsley, 1982a, p. 299). Pero tal formulación es manifiestamente vaga. Si lo que se necesita es algo así como un parámetro seguro que permita la diferenciación entre candidatos a obras de arte, su implementación no parece

brindar mayor ayuda. La gama de cosas y objetos de todo tipo que habitualmente suele pensarse desde la intención de promover experiencias estéticas, deseables y enriquecedoras es verdaderamente amplia y no supone que la totalidad de sus miembros sean, de hecho, obras de arte. Desde juegos de mesa, hasta herramientas de trabajo; pasando por construcciones edilicias, adornos florales, viajes de placer, experiencias en spas y muchas otras cosas son pensadas típicamente para dar satisfacción estética como único objetivo importante a cumplir. Salvo ciertos casos puntualmente específicos, ninguna de ellas parecería candidato a ser considerada como obra de arte.

Lo mismo parece aplicable sobre la otra definición tentativa propuesta por Beardsley según la cual algo es una obra de arte, si producido de modo intencional se ha pretendido que satisfaga el interés estético (Beardsley, 1983, p. 58). Una vez más, la variedad de posibles contraejemplos para esto es potencialmente infinita. Tampoco quiero con esto desentenderme de la manifiesta flexibilidad en los límites de aquellas definiciones de cosas que, como la de obra de arte, pertenecen al dominio de lo cultural. Con relativa facilidad pueden encontrarse casos problemáticos, fronterizos, y que a menudo ponen en riesgo el potencial acierto de tales definiciones. Lo que llama la atención aquí es precisamente el grado de generalidad que el planteo sostiene y la casi inmediata participación en la definición de cosas que no se corresponden con aquello que se pretende definir.

Algo similar ocurre también si se toman en cuenta las características internas propuestas que presuntamente configuran toda experiencia de tipo estética. Me refiero en especial al carácter de *unidad* –coherencia y cualidad de completa– que poseen tales experiencias. Lo que supone ser prioritario del encuentro con las obras de arte a través de la vivencia y experimentación de una situación con tales características acaba encontrándose en muchas otras situaciones de naturaleza no-artística. Sólo por no enumerar casos triviales, diré que entre ellas se encuentran experiencias de todo tipo, desde situaciones cotidianas hasta experiencias oníricas, puramente mentales o acontecimentales. Probablemente éste sea el costado del planteo de Beardsley que mayor cantidad de contraejemplos permite. Lo inaceptable, entonces, se sostiene desde la posibilidad y la facilidad de tomar contacto con situaciones y casos en los que la definición supuesta no encuentra una aplicación eficiente.

Considerando lo dicho, y puesto que la deriva teórica que motivó el desarrollo de esta parte de la investigación tiene que ver con la posibilidad de dar fundamento y congruencia al planteo contextualista desde la captación de ciertas notas o propiedades exclusivas de las obras de arte aparentemente descuidadas, habrá, pues, que rechazar la oferta funcionalista desde su núcleo definicional. Sin desmerecer la amplia variedad de aportes significativos que el programa de Beardsley puede promover, su alternativa de definición no alcanza a cubrir la carencia que desde el contextualismo permanece sin solución.

A tales fines, y desde el análisis de los procesos simbólicos que instancia el arte como singular dominio de experiencia se propone, a continuación, el estudio de la estética goodmaniana. La siguiente sección, entonces, estará dedicada al particular interés de ésta en

torno al estudio de los lenguajes artísticos, según el cual lo relevante es la constatación del efectivo funcionamiento simbólico de algo en tanto arte.

## *Sección II*

# El Funcionamiento de la Obra de Arte y la Estética de N. Goodman

## *Capítulo 1*

# Hacia una modificación en la pregunta por la naturaleza del arte

La estética de N. Goodman puede pensarse antes como una preocupación por aportar elementos válidos en la dirección de una teoría general de los símbolos que como un desafío puntual de características propiamente artísticas. El interés prioritario en el modo en que las artes afectan nuestra percepción del mundo y las relaciones hacia él hacen que su estética se encuentre directamente vinculada con las ciencias como una rama de la epistemología. De hecho, Goodman no ofrece una definición del arte ni una caracterización exhaustiva de lo que supone ser una *experiencia estética*.

Por tales motivos, una de las particularidades más relevantes en su tratamiento acerca del arte es su propuesta de modificar la pregunta tradicional por la naturaleza artística que cuestiona *¿Qué es el arte?* por aquella que busca identificar *¿Cuándo hay arte?* (Goodman, 1978). Según esta nueva forma que asume el cuestionamiento por el arte Goodman busca elucidar bajo qué circunstancias –cuándo– algo (objeto/cosa) *funciona* como símbolo artístico y de qué manera lo hace.

Así, partiendo del sostenimiento de la incorrecta formulación de la pregunta tradicional, el autor sostiene que algo en tanto símbolo puede funcionar como tal en determinado contexto y dejar de hacerlo en otro. Puesto que la obra de arte supone ser un símbolo en sí misma ya que instancia diversos modos de *referencialidad* –y ésta, para Goodman, se halla a la base de todo proceso de simbolización– la obra puede funcionar como tal en cierto contexto y no así en otros.

De este modo, la cuestión relevante en torno al arte descansa sobre cierto proceso de entendimiento que recupera o tiende a recuperar las características más o menos precisas a partir de las cuales algo funciona simbólicamente como obra de arte. Es por ello que la pregunta acerca de la naturaleza del arte debe dejar de perseguir propiedades definicionales específicas de los candidatos en cuestión para pasar a cuestionar por el enclave situacional en el que algo funciona simbólicamente de forma tal que dichos candidatos adquieren estatus de obras de arte.

El interés de este capítulo radicará en ofrecer un marco contextual que ilustre la relevancia del desplazamiento dado en el modo de cuestionar por el arte al interior de la estética goodmaniana. El matiz introductorio de este capítulo buscará allanar el camino para el desarrollo detenido de las distintas especificidades a las que atender en los subsiguientes, a fin de conformar un acabado tratamiento acerca del planteo de Goodman en torno al arte. La relevancia del desplazamiento en el cuestionamiento goodmaniano se completará, entonces, con la captación de la intención del autor por ofrecer un abordaje explicativo del fenómeno artístico desafectado de esencias.

De esta manera, el capítulo comenzará con una contextualización que tiende a mostrar cómo, parte del problema de la definición del arte responde a la dificultad por aprehender las formas más actuales frente a los modos de darse más habituales de sus formas y ejercicios. Esto llevará necesariamente a una recuperación de la relevancia que el contexto imprime sobre aquello que está siendo objeto de consideración (candidato a obra de arte) en una dirección que acerca el planteo al enfoque *contextualista* dantiano, por cuanto supondrá la reivindicación

del entorno por sobre el objeto/cosa al momento de establecer su identidad y estatuto. Por último, se dará paso a la captura del desplazamiento que impone Goodman bajo la propuesta de una modificación de la pregunta por la naturaleza del arte.

### 1.1 ¿Qué es Arte?

Sobre el capítulo 4 de *Maneras de Hacer Mundos* Goodman plantea la conveniencia de abordar el problema tradicional por la definición del arte a partir de ciertos aportes provenientes de los estudios en teoría de los símbolos (Goodman, 1990, pp. 87-102). En particular, plantea hacerlo frente al modo tradicional de preguntar acerca del arte en general (*¿qué es el arte?*) partiendo de casos de arte *conceptual* u “objeto hallado” que introducen ciertas prácticas nuevas en materia de producción de obra.

Lo primero que destacará Goodman es la naturaleza simbólica intrínseca a toda obra de arte. Según él, toda actividad simbólica, y especialmente el arte entre ellas, fija lo que supone ser una forma de *cognitivism* de acuerdo al cual es precisamente a partir del uso de los símbolos que el hombre construye los mundos que habita. De ahí el interés especialmente cognitivo por los símbolos y el arte mismo. Las formas del arte colmadas de símbolos funcionan desde las relaciones que sostienen respecto de los mundos a los que refieren. De modo tal que la interpretación de toda obra supone la comprensión de aquello a lo que éstas refieren, el modo en que lo hacen y respecto de qué sistema de reglas.

Dado que simbolizar es uno de los modos de *referir*, según el esquema goodmaniano, la referencia asumirá, pues, distintos modos al tiempo que algo se convertirá en símbolo particular según articule determinado sistema de símbolos y se adapte al contorno de reglas sintácticas y semánticas puestas en juego al interior de dicho sistema. Por su parte, el que una obra de arte sea un símbolo en sí misma devuelve la discusión al terreno de las artes de un modo decisivo.

Frente a cierta concepción generalizada que entiende que los símbolos son extrínsecos a las obras de arte, su posición reconoce el carácter intrínseco de estos. Aquella, sólo aceptaría el simbolismo de ciertas obras de naturaleza religiosa, metafísica, o psicológica – obras tales como *El Jardín de las Delicias* del Bosco, o *La Persistencia de la Memoria* (Relojes Blandos) de Dalí, entre muchas otras–, dejando fuera todas aquellas manifestaciones artísticas que no contienen ninguna representación, retratos, paisajes y demás propuestas que no aluden a símbolos ni arcanos, mostrándose directamente sin alusiones. Goodman, por su parte, saluda con singular agrado la incorporación a la categoría de obras simbólicas, incluso, las más abstractas creaciones del arte no figurativo.

El caso parece derivar en la configuración de cierto *mito* del “arte puro” que, aparentemente desprovisto de representación, persigue el aislamiento de toda obra respecto de lo que ésta pueda simbolizar o referir en cualquiera de sus manifestaciones. Las obras valoradas por este tipo de consideración purista serán, entonces, aquellas carentes de



temáticas y más cercanas a las producciones abstractas, decorativas, formales y musicales. Reproduzco a continuación el comentario propuesto por Goodman a propósito de tal tipo de consideración en arte a fin de ilustrar dicho impulso:

“Lo que una imagen simboliza le es externo a ella y le es extrínseco al cuadro como obra de arte. Nada tienen que ver con su carácter o significado estético o “artístico” su temática, si es que la posee, ni sus referencias –ya sean éstas sutiles u obvias–, establecidas por medio de símbolos pertenecientes a un vocabulario más o menos reconocible con facilidad. Aquello que representa o refiere una imagen, ya sea de manera patente u oculta, yace fuera de la imagen misma. Lo que realmente importa no es esa relación a otra cosa, ni lo que la imagen simboliza, sino lo que es en sí misma, lo que son sus propias cualidades intrínsecas. Lo que es más, cuanto más centra su atención una imagen en aquello que simboliza, más se distrae la nuestra de sus propias cualidades. Consiguientemente, toda simbolización no sólo nos es irrelevante, sino que también nos distrae. En realidad el arte puro evita toda simbolización, a nada refiere, y ha de tomarse por aquello que es, por su carácter inherente, y no por nada a lo que se le asocie por una relación tan remota como pudiera ser la simbolización.” (Goodman, 1990, pp. 89-90)

Contra tal concepción ha de reaccionar Goodman a través de su propuesta de ver el poder simbólico de toda obra como inherente a sí misma. Es decir, de reconocer a toda obra de arte como símbolo en sí misma. Esto liga directamente la cuestión del arte al interior del corpus teórico goodmaniano más general por lo que convendrá, aquí, hacer alguna observación respecto de él. Es conocida la posición *nominalista* de Goodman que, en conjunción con su *irrealismo*, sostendrá una cerrada argumentación a partir de la cual la construcción de mundos depende de los sistemas simbólicos utilizados. Esto es, no habría diferencia estructural entre el mundo y la versión de él que se esté desarrollando. Dicho de otro modo, habría tantos mundos como versiones de él compitan por su descripción y ajuste.

Según su *nominalismo* no existiría entre las palabras y símbolos en general, utilizados para señalar, nombrar, etc. cosas del mundo, una relación de correspondencia o “ajuste a”. Así, la palabra (predicado) “rojo” aplicada a algo no supone la existencia de una propiedad en el mundo que instancie casos de su aplicación. Es decir, no supone la existencia de “rojeidad” en el mundo. De acuerdo a su teoría de los símbolos, extendida en sus obras<sup>95</sup>, la resultante de sus investigaciones configurará lo que se conoce como posición *irrealista*. Según ésta, la realidad o mundo, en tanto objeto de conocimiento, no posee verdadera independencia respecto del proceso sistemático de conocimiento puesto que conocer es construir y reconstruir anteriores versiones del mundo.

Conocer, de este modo, no puede nunca ceñirse a la mera determinación de aquello que es verdadero. Para el *irrealismo* goodmaniano lo mismo es hacer (construir) correctamente mundos a través de versiones que ajusten sus criterios de corrección permanentemente, que

---

<sup>95</sup> Consúltense fundamentalmente: Goodman (1978, 1984 y 1988).

conocerlos. De tal manera que, su programa filosófico –que ha involucrado elementos ontológicos, semánticos y cognoscitivos en el enriquecimiento significativo de una filosofía del conocimiento–, promueve alcanzar la mayor claridad sobre los procesos que intervienen y contribuyen a la creación de mundos. Conocer, entonces, supone una sistematización de la experiencia a partir de un ajuste generalizado de los elementos que intervienen en la construcción de mundos mediante la corrección de sus versiones. Todo sistema, por su parte, supone la aplicación de un esquema determinado sobre un dominio de objetos. Es por ello que, cuanto mayor claridad se alcance respecto de las distintas relaciones entre esquemas y objetos, mayor comprensión se obtendrá de los diferentes sistemas que operan conformando las experiencias resultantes.

Rota la diferencia entre contenido y forma o concepto, la certeza cede su posición a la corrección que se vuelve la categoría más amplia del conocimiento por cuanto la misma es aplicada tanto a símbolos como acciones involucradas en la creación de mundos, sean éstos verbales o no. Versiones y mundos parecen entrelazarse en la constitución de una mutua dependencia que si bien no niega la existencia de un sustrato de hechos comunes o contenido que aporta el material a cada versión, reconoce que dicho contenido es dependiente conceptualmente de esas mismas versiones y otras. Para cada versión habrá, pues, una materia no creada por ella con la que hace el mundo del cual es versión, pero dicha materia habrá sido, a su vez, creada por anteriores versiones.

De este modo, la pluralidad de versiones se apoya en los criterios de *ajuste* y *corrección* a fin de contribuir con el mejoramiento continuo del conocimiento: cada nuevo aporte ha de ajustarse a los anteriores aportes hechos al interior de la versión en cuestión o de versiones anteriores, según el caso. Las distintas versiones crean mundos a partir de la utilización de símbolos analizables según los distintos usos que de ellos se haga al interior de cada una de ellas y en esto intervienen las diferentes facetas de la experiencia humana. De tal modo puede entenderse que *política*, tanto como *filosofía*, *ciencia*, *arte* y demás versiones y acercamientos crean y re-crean constantemente lo real al tiempo que se informan de ello en la aplicación permanente de sus sistemas simbólicos. El dominio del arte, según el esquema goodmaniano, es sólo otra versión más a partir de la cual se estructura y crea el mundo, y por ello se ofrece en pie de igualdad que la ciencia y demás versiones que participan de esta comprensión-creación de mundos.<sup>96</sup>

En *Los lenguajes del arte* Goodman sostiene que cada tipo de arte utiliza un lenguaje diferente. Esto es, un sistema de simbolización diferente. Puesto que un sistema de símbolos es un conjunto de etiquetas destinadas a ordenar, clasificar, representar, describir, etc., un mundo de objetos, en la medida en que cada sistema simboliza un mundo la utilización de un sistema particular determinará el conocimiento, sentimiento y percepción de dicho mundo. Cada símbolo refiere-a o está-en-lugar-de algo diferente de sí y de este modo la referencia supone el núcleo del proceso de simbolización. Los símbolos, por su parte, sólo tienen valor y

---

<sup>96</sup> Para un acercamiento general al planteo de Goodman y la relación que el *arte* sostiene respecto del resto de su obra véase: (Elgin, 2001) y Pérez Carreño, F. “Nelson Goodman”, en: (Bozal, 1996, pp. 106-11). Para un análisis algo más detenido sobre su *pluralismo irrealista*, consúltese: (Cabanchik, 2005).

sentido al interior de un sistema dado. Así, de hecho, puede darse el caso de que un símbolo particular signifique cosas distintas según se articule en distintos sistemas.

Se ve, entonces, de qué manera el arte supone para Goodman una contribución significativa en el proceso epistémico. En tanto que la creación de mundos se encuentra vinculada a la utilización de sistemas simbólicos y las obras de arte participan de éstos, su desarrollo promueve tanto la creación como la comprensión de tales mundos al tiempo que el estudio detenido de los procesos y funcionamiento artísticos colabora en la configuración de una teoría general del conocimiento.

Hecho, pues, el necesario paréntesis que buscó contextualizar el planteo goodmaniano sobre la cuestión del arte al interior de su obra y programa filosófico, cuyo resultado dejó en claro la pertenencia de las artes a la creación y utilización de sistemas simbólicos, vuelvo al cuestionamiento inicial acerca de la presunción del arte purista. Según éste, es posible y hasta deseable prescindir de toda referencia externa en la captura de lo que de suyo tiene toda obra de arte en desmedro de lo que ésta simboliza externamente.

El riesgo en la adopción de la posición purista y sus sugerencias puede redundar en un deliberado descuido de ciertos aspectos de obras de arte reconocidas y valoradas como puede serlo el contenido de obras tales como *El jardín de las delicias*. Paralelamente, si se rechazan tales sugerencias parecería necesario tener que admitirse la relevancia no sólo de aquello que toda obra de arte es, sino de un importante número de cosas que éstas no son (en sentido purista). El planteo de Goodman supone cuestionar el carácter efectivamente extrínseco a toda obra de aquello por ésta simbolizado. A tales efectos propone el siguiente ejemplo:

- a) «esta secuencia de palabras», que se representa a sí misma;
- b) «palabra», que se aplica a sí misma entre otras palabras;
- c) «corta», que se aplica a sí misma, y a algunas otras palabras, así como a muchas otras cosas, y
- d) «tiene seis sílabas», que tiene seis sílabas.” (Goodman, 1990, p. 91)

El ejemplo es utilizado por Goodman para dar cuenta, en efecto, de que no todo lo simbolizado por un símbolo le es completamente ajeno o externo. No obstante, y frente a casos de obras que no representan nada en absoluto, Goodman niega que el purista acepte la pureza de tales creaciones dada su manifiesta *figuratividad*. Así, frente a la serie de extraños personajes presente en *El jardín de las delicias*, si bien no representan nada –puesto que nada hay fuera de la pintura que se identifique con tales creaturas–, difícilmente el purista reconocería su carencia de representatividad. De este modo, insiste Goodman, debe concederse que pinturas tales como aquella, a pesar de que nada representan, poseen carácter representacional y simbólico y son, consecuentemente, “impuras”.

Sin embargo, sucede aún que no sólo son simbólicas las obras representacionales sino que hasta la más abstracta de las creaciones puede expresar determinada cualidad o sentimiento y por lo tanto simbolizarlo. Pero, una vez más, el purista argüirá que, puesto que expresar desde la obra es una manera de simbolizar algo que se encuentra por fuera de ella –y puesto que la pintura nada siente o piensa por sí misma– no resultaría adecuado incorporar

una obra tal de acuerdo a sus objetivos aislacionistas. La preocupación de Goodman por el arte purista, si es que cabe suponer que hay alguna, parece apuntar en la dirección de la constatación de aquellas propiedades que toda obra posee y que resultan relevantes, así como de la aparente imposibilidad de aislar de las obras de arte toda referencia a su exterior.

Una obra de tal arte “puro” debería, pues, no poseer símbolos, ni representar ni expresar ni ser asimismo representacional ni expresiva. Pero entonces si tal obra no se presenta en lugar de ninguna otra cosa que le sea externa, todas las cualidades que la misma posea serán de su propiedad, incluso la cualidad de representar algo que efectivamente se halle en su exterior. Ahora bien, si se supone que existe de hecho una diferencia de peso entre propiedades intrínsecas a toda obra y propiedades extrínsecas, y si se acepta que ambos tipos de propiedades constituyen la totalidad de cualidades pertenecientes a ellas, entonces si una obra no es ni representacional ni expresiva sólo poseerá cualidades internas (intrínsecas).

Esto, para Goodman, no es válido puesto que toda obra ostenta características pertenecientes a ambas clases a la vez:

“Difícilmente puede pensarse que son propiedades internas el que un cuadro esté en el Metropolitan Museum de Nueva York, o el que fuera pintado por Duluth, quien a su vez es más joven que Methuselah. No podremos hallar nada que esté libre de tales cualidades externas o extrínsecas simplemente porque dejemos de lado el factor de la representación o de la expresión.” (Goodman, 1990, p. 93)

De manera tal que la distinción entre cualidades internas y externas parece poco clara. Puesto que si los colores y formas presentes en una pintura u obra dada pertenecen a la serie de cualidades internas de la misma resulta poco claro cómo no habrían de contarse asimismo como externas dada su participación en objetos (de su exterior) que poseen los mismos colores y formas. Tales colores y formas podrían no sólo estar siendo compartidos por otros objetos sino que relacionarían dichos objetos con otros que del mismo modo poseen tales cualidades.

La cuestión parece derivar en la existencia y naturaleza –si es que se da lo primero– de parámetros sólidos que establezcan cuáles son las propiedades relevantes en una obra y si tales propiedades pertenecen o deben pertenecer a las consideradas intrínsecas –ahora *formales*– o extrínsecas. Si se consideran las propiedades constitutivas de toda obra solo a aquellas que la misma posee de manera intrínseca, o que constituyen privativamente su cualidad “formal” en tanto obra esto debería, entre otras cosas, incluir los colores en ella presentes. Pero, entonces, ¿qué otras propiedades, incluso formales, debería incluir? Por último, ¿cuáles son las propiedades importantes que participan de toda obra “purista”?

El desenlace de esto apunta, de acuerdo al planteo goodmaniano, a elementos pertenecientes al dominio situacional y, por lo tanto, temporal de los casos en cuestión. A tal dominio haré referencia a continuación.

## 1.2 ¿Cuándo es Arte?

El estudio de los sistemas simbólicos iniciado por Goodman con *Los lenguajes del arte* –que acabará arribando al reconocimiento no sólo del dominio del arte como sistema simbólico, sino adjudicándole cierta participación en los procesos cognitivos, de creación y re-creación de mundos– identifica distintos modos de simbolización de acuerdo a los diferentes sistemas simbólicos involucrados. En tanto modos de *referir* los símbolos instancias diferentes articulaciones respecto de los contextos sistémicos con los que se encuentren vinculados. Así, los símbolos no sólo *denotan*, sino que *representan*, *señalan*, *ejemplifican*, etc., por lo que un adecuado acercamiento sobre el arte en tanto sistema simbólico debería, pues, dar cuenta otros modos de simbolización y referencia además de los casos de *denotación* y *representación* tradicionalmente reconocidos.

A menudo, tales relaciones de referencia se sostienen en el arte a partir de las formas básicas de *representación*, *ejemplificación* y *expresión*. Cada una de estas instancias supone y convoca un tratamiento detenido de cuyo resultado, aunque exceda con mucho los objetivos del presente capítulo, convendrá apuntar algunas observaciones generales. En las artes visuales, mayoritariamente, el registro con más visibilidad es el de la representación. La representación asume, así, la forma de la denotación no verbal. De modo tal que, cuando los símbolos lingüísticos denotan algo lo que hacen es describirlo, mientras que las imágenes lo representan. De este modo, las imágenes que representan refieren mediante la denotación a un objeto/cosa. Cabe aclarar que para Goodman representar no involucra semejanza. Algo puede referir una cosa por medio de la representación de acuerdo a determinado sistema de referencia empleado, a menudo moldeado por el hábito.

Según esto, descripción y representación son modos de denotación de acuerdo a distintos sistemas simbólicos. Aquello que los diferencia es el modo en que denotan al interior de tales sistemas. Así, la diferencia entre símbolos pertenecientes a distintos sistemas hace que los mismos posean características funcionales que varían según el contexto. Los símbolos pictóricos, por ejemplo, son sintáctica y semánticamente densos respecto de los lingüísticos. Ambas modalidades se encuentran íntimamente relacionadas en los sistemas pictóricos. Esto supone, para ellos, la ausencia de diferenciación (articulación) del cuerpo simbólico. Esto repercute en que toda diferencia en aspectos pictóricos devenga una diferencia en el sistema familiar de representación (Goodman, 1976, p. 230).

Por otro lado, los símbolos pictóricos portan otra característica distintiva en su naturaleza *relativamente repleta*. Esto equivale a sostener que para cada imagen de un cuerpo pictórico le son relevantes todos sus aspectos correspondientes al material expresivo. Los símbolos de un cuerpo pictórico son relativamente repletos en el sentido en que todo aspecto de su manifestación y material expresivo acaba siendo relevante, por oposición a otros sistemas o cuerpos en donde se privilegian determinadas características por sobre las otras.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Volveré sobre estos temas en el capítulo próximo cuando aborde la centralidad que asume el planteo de los *síntomas* goodmanianos de lo estético respecto del programa de definición y explicación de lo

Uno de los principales corolarios de este enfoque, según el cual aparecen diferencias que se sostienen sólo a partir de contextos referenciales distintos –distintos sistemas simbólicos de referencia–, es la ausencia de relación entre representación de algo y semejanza respecto de lo aquello representado. Esto es, la imposibilidad de determinar el realismo de una imagen en virtud de la semejanza que sostiene respecto de aquello objeto de representación. Lo decisivo, en cambio, pasa a ser la familiaridad y habituación respecto del sistema simbólico empleado:

“Nada es intrínsecamente una representación; el estatuto de representación es relativo al sistema simbólico. Un cuadro en un sistema puede ser descripción en otro; y saber si un símbolo denotante es representacional depende no de si se parece a lo que denota sino de sus relaciones con otros símbolos de un cuerpo dado.” (Goodman, 1976, p. 230)

El convencionalismo goodmaniano recupera, así, la crítica de Gombrich al “ojo inocente”<sup>98</sup> en el rechazo de la idea purista según la cual la pintura imita la realidad al crear una copia objetiva de ésta. Se rechaza, pues, el iconismo como forma de representación de las imágenes basada en el parecido entre éstas y sus objetos. El arte no estaría copiando o presuponiendo una realidad dada, por el contrario él mismo es una de las formas de creación y re-creación de mundos y realidades según el enfoque constructivista de Goodman.

Las representaciones, en tanto modos de referir, promueven distintas tareas entre las que sobresalen las de denotar, ejemplificar y expresar. Lo que se modifica a menudo, y en particular respecto de la ejemplificación y la denotación, es la dirección que asume dicha referencia. De este modo, mientras que en la denotación el sentido de la referencia se mueve desde la etiqueta al mundo –objeto/cosa al que ésta se aplica–, en la ejemplificación el sentido se invierte y va desde el objeto/cosa a la etiqueta. No obstante, la ejemplificación no supone ser la operación conversa a la denotación. Para denotar a un objeto sólo es necesario que un término refiera a él –según el caso dado–. Pero para ejemplificar un término un objeto debe, a la vez, referir a él e instanciarlo (Elgin, 1983, p. 73).

Esto devuelve el análisis a la preocupación por la captura de aquellas propiedades o características relevantes de toda obra de arte y el presunto sesgo situacional que sustenta tal reconocimiento. En definitiva, de lo que se trata –y según el esquema goodmaniano– es de constatar qué significa para algo ser-muestra-de. Goodman propone distinguir sobre la identificación de una muestra de pieza textil (trozo de tela), aquello de lo que ésta es presuntamente muestra. Dicho de otro modo, busca averiguar sobre el trozo de tela muestra de qué propiedades, finalmente, es. Para ello propone el ejercicio de pensar en dos ejemplos entrelazados que por razones de claridad y eficiencia me permito recuperar aquí:

“La Sra. de Oropel analizó un muestrario en su tapicería y, tras hacer su selección, encargó suficiente género como para tapizar silla y sillón, insistiendo en que el género encargado debería ser exactamente igual que la muestra. Cuando

---

artístico.

<sup>98</sup> Cfr.: (Gombrich, 1979).

recibió el paquete, lo abrió ansiosamente y creyó morir cuando cayeron al suelo revoloteando cientos de pequeñas piezas rectangulares, de cinco por ocho centímetros, con los bordes cuidadosamente cortados en zigzag, exactamente como los de la muestra. Cuando llamó a la tienda, protestando enérgicamente, el dueño le contestó dolido y amargado: «Pero, Sra. de Oropel, Vd. Insistió en que el género debería ser exactamente igual a la muestra. Cuando llegó ayer de fábrica, puse a todos los dependientes hasta altas horas de la noche a cortarlo para que fuera igual que esa muestra, como Vd. Quería».

El incidente había sido casi olvidado meses después cuando la Sra. de Oropel, que había cosido entre sí todas las piezas y había tapizado sus sofás, decidió dar una fiesta. Fue a su pastelería y, tras seleccionar un pastel de chocolate de entre los que había en el mostrador, encargó que le enviaran, dos semanas más tarde suficiente pastel como para sus cincuenta invitados. Cuando la gente empezaba a llegar a la fiesta, llegó también un camión que portaba un inmenso pastel de chocolate. La dama, que corrió consternada a la pastelería al verlo, quedó desarmada ante la queja de la pastelera: «No se puede imaginar, Sra. de Oropel, el problema que tuvimos. Mi marido, que es el encargado de la tapicería, me advirtió que su encargo debería realizarse en una sola pieza».” (Goodman, 1990, pp. 94-95)

Como bien afirma Goodman, la moraleja del cuento parece ser la de que una muestra es muestra de ciertas propiedades, aunque no así de otras. La muestra textil del sastre es muestra de color y textura pero no de tamaño ni de forma. Lo mismo –según el ejemplo– en el caso del pastel o torta de chocolate que si bien es muestra de tamaño, forma, color, etc., no lo es de otras propiedades como podrían serlo la de haber sido hecho el mismo día en que fue cocinado el pastel de la muestra.

La problemática, entonces, se fundamenta en el tipo de referencia ejemplificacional de la que toda *muestra* es el caso. La pregunta, por su parte, inquiriere ¿qué propiedades muestra una muestra? En los casos en cuestión ejemplificados por Goodman, y muy a menudo en cualquier caso, es claro que no muestra la totalidad de propiedades que posee puesto que así sólo sería ejemplo de sí misma. Del mismo modo tampoco parece lícito sostener que pueda mostrar sus propiedades “formales” o “internas”, ni aquellas identificadas como producto de una selección previa ya que aquellas propiedades que toda muestra ejemplifica varían de acuerdo al caso. Esto es, según el contexto circunstancial en que se dé la instanciación requerida por toda referencia del tipo ejemplificacional.

Una muestra ejemplifica determinadas propiedades según el caso. A menudo tal caso o situación responde a intereses específicos de acuerdo a objetivos que deben ser alcanzados, nuevamente según la situación. De manera que la determinación de cuáles son aquellas propiedades que una muestra ejemplifica ha de resolverse según las condiciones circunstanciales *in situ*. Esta relación íntima que existe entre las propiedades que algo posee

en tanto símbolo y aquellas que efectivamente ejemplifica ofrece a Goodman la clave para pensar el caso del arte purista y, como se verá, del arte todo.

Frente al cuestionamiento sobre las cualidades relevantes de las obras Goodman dirá, recuperando el caso inicial, que aquellas que cuentan en una pintura purista serán las que ésta no sólo posee sino que muestra. Es decir, aquellas de la que tal obra es muestra o ejemplifica. Entrará aquí, pues, todo aquello que la obra exhiba en primer plano, realizándolo, seleccionando, exhibiendo, etc. Ahora bien, en la medida en que la ejemplificación refiere no en menor medida que la expresión o la representación, e interviene consecuentemente en los procesos de simbolización, hasta la más purista de las pinturas tendrá carácter simbolizador.

Una obra por completo abstracta desde su punto de vista representacional, no deja por ello de ser simbólica en tanto ejemplifica aquellas propiedades que evidencia. Un caso de ejemplificación queda, entonces, subsumido en una instancia simbólica. Si tal obra muestra (ejemplifica) color, forma, textura, etc., entonces, instancia un caso puntual de simbolización en la medida en que presenta tales propiedades. Así, toda ejemplificación comparte con la representación y la expresión el atributo de la simbolización aunque, todo lo simbolizado por ella no sea más que color, forma y textura.

De modo tal que, aunque de acuerdo a la posición purista del arte se reconocen como importantes aquellas cualidades intrínsecas o “formales” de una obra y se destaca el hecho de que tanto la expresión como la representación no sean requisitos para toda obra; es justo rechazar su afirmación respecto de que sólo tales modos de referencia son los vehículos de la simbolización. Al sostener que todo símbolo simboliza siempre algo por fuera de él, descuida casos tales como el de la ejemplificación que muestra, instanciando, determinadas propiedades. Lo que a menudo importa y resulta relevante en una obra no son sólo las propiedades que la misma posee sino aquellas que muestra (ejemplifica):

“Quienquiera que busque un arte sin símbolos no lo hallará, si es que han de tomarse en consideración todas las formas posibles en las que una obra simboliza. ¿Arte sin representación, sin expresión o sin ejemplificación? Sí. ¿Arte sin ninguna de esas tres cosas? No.” (Goodman, 1990, p. 97)

El análisis del caso de arte purista le sirve a Goodman para dar con la clave que le permitirá, en rigor, aplicar una alternativa de solución al problema por la definición del arte que aquí me ocupa. El reconocimiento de que la función simbólica está presente incluso frente obras de arte pretendidamente puristas señala la dirección que el planteo ha de asumir al interior del programa de la estética goodmaniana.

### 1.3 ¿Qué o Cuándo es el Arte?

El estudio sobre la naturaleza simbólica del arte –que en Goodman articula con el resto de su empresa filosófica en lo que podría leerse como un aporte significativo para una filosofía general del conocimiento– asume una alternativa de solución, entre otras cosas, al problema



de la definición de lo artístico. Claro que tal respuesta no parece corresponderse con los habituales intentos por definir el arte conocidos y de los que la historia ha sido reflejo. El suyo es un movimiento que supone la posibilidad de desplazar el foco de interés en la pregunta tradicional que buscó dar cuenta de qué cosa es el arte.

La serie de intentos por responder al cuestionamiento tradicional por la naturaleza del arte –¿qué es el arte?– tuvo no sólo que repensarse de cara a los contraejemplos que la producción artística fue arrojando, sino que debió asimismo dar cuenta de los nuevos desarrollos en materia de obra impulsados en el siglo XX. Para Goodman, la pregunta tradicional, a menudo entrelazada íntimamente con la otra cerca de *¿qué es el buen arte?*, tambalea frente a los casos típicos de las producciones más contemporáneas del arte conceptual y ambiental y demás derivaciones marcadamente transgresoras desde la mirada tradicional. En esta línea cabe preguntarse si en efecto una bolsa de residuos es o no una obra de arte, e incluso, si acciones que prescinden hasta de los objetos mínimos tales como la conocida propuesta de cavar un hoyo y luego taparlo en el Central Park de Oldenburg y hasta la obra *Thoughts* de R. Barry<sup>99</sup> referida con anterioridad lo son.

Goodman propone pensar la posibilidad de que si objetos tales como la bolsa de residuos o una piedra que pueden responder a la lógica operatoria del arte de *señalamiento* o del *ready made* una vez que son llevadas al museo o muestra de arte ¿habilita esto, del mismo modo, la artísticidad de todas las cosas halladas, las acciones y acontecimientos? Si tal cosa no es así, entonces ¿qué es lo que diferencia el arte de lo que no lo es? Una vez más, lo que parece inadecuado es el modo de preguntar acerca del arte que busca captar las características definitorias de toda obra de manera perdurable (permanente). Por el contrario, la propuesta goodmaniana, a través de su estudio y análisis de los sistemas simbólicos y su injerencia para el dominio del arte, busca dar apoyo a la idea de que algo pueda funcionar como obra de arte en un momento (y circunstancias dadas) y no así en otro.

De este modo, el planteo de Goodman persigue el desplazamiento del modo tradicional de preguntar por la naturaleza del arte cifrado en el cuestionamiento acerca de *¿qué es el arte?* por otro que indague las características situacionales en las que algo funciona como obra de arte y que asume, pues, el siguiente modo: *¿cuándo hay arte?* Consiguientemente, así como un objeto particular puede considerarse símbolo en un momento dado y no así en otros –tal y como a menudo sucede con las *muestras*–, del mismo modo algo puede funcionar como obra de arte bajo ciertas circunstancias y dejar de hacerlo en otras: “De hecho, un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada.” (Goodman, 1990, p. 98)

Algo que no es considerado, desde su habitualidad, como una obra de arte puede pasar a serlo conforme articule determinada disposición a ejemplificar y simbolizar ciertas propiedades que posee; y una obra de arte reconocida puede dejar de funcionar como tal si se la utiliza con otros fines distintos de los que ejercita normalmente en tanto tal. Así, la bolsa de residuos expuesta en un contexto de muestra de arte puede funcionar como obra –a partir de la

---

<sup>99</sup> Cfr.: Capítulo 4, Sección II, Parte I de esta investigación.

ejemplificación de ciertas propiedades–, y “[...] un cuadro de Rembrandt puede dejar de funcionar como obra de arte cuando se emplea para sustituir a una ventana rota o cuando se usa como una manta.” (Goodman, 1990, p. 98)

La respuesta al cuestionamiento adecuado por el arte, según Goodman, señala en la dirección de un estudio cuidadoso que parte de una teoría general de los símbolos –ya que como resulta algo obvio no alcanza con funcionar como símbolo para funcionar como obra de arte–. Para que algo funcione como obra de arte su comportamiento simbólico debe tener ciertas características. Tales características o, al menos algunas de ellas, se hallan representadas en los cinco síntomas de lo estético propuestos por Goodman para dar cuenta de la especificidad que suele acompañar a toda experiencia estética de impronta artística de los que hablaré en el siguiente capítulo.

Mediante la modificación en la pregunta por el arte Goodman, si bien no define lo que el arte es, ofrece la clave desde donde pensar acertadamente el acontecer de todo aquello que asume características artísticas. El énfasis de su lectura en el situacionismo que parece acompañar la identificación de algo como obra de arte reconoce, no obstante, que por mucho que una pintura –como puede serlo un cuadro de Rembrandt– deje transitoriamente de funcionar como obra de arte no por ello deja de ser tal. Del mismo modo, su análisis sorprende al sostener que posiblemente la piedra o la bolsa de residuos no se conviertan estrictamente en obras de arte aunque puedan ocasionalmente funcionar como ellas.

Lo que su interés promueve, pues, no es definir aquello que el arte sea sino llamar la atención acerca de la relevancia que posee el tratamiento simbólico del arte con asiento en la noción de *funcionamiento* frente al problema de su definición. Tal empresa se halla integrada al compromiso general que su programa persigue y que supone el aporte significativo al desarrollo de una filosofía del conocimiento general:

“Decir lo que el arte hace no es definir lo que el arte es, pero sugeriría que lo primero es el objeto de una preocupación originaria y peculiar. La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera –de cómo plantear el qué a partir del cuándo– no concierne sólo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general, y atañe tanto a cómo definir sillas como a cómo definir objetos de arte.” (Goodman, 1990, p. 102)

El capítulo siguiente se detendrá especialmente en la caracterización de los síntomas goodmanianos de lo estético a fin de allanar el camino que conducirá hasta la captación final de su propuesta como colaboración frente al problema de definición del arte. Así como el capítulo presente buscó destacar la sugerencia goodmaniana de modificar el enfoque respecto de la naturaleza de lo artístico señalando su carácter ejemplificacional y su pertenencia al dominio de lo simbólico, el siguiente dará contenido a la respuesta ante tal cuestionamiento.

## *Capítulo 2*

# Los *Síntomas de lo Estético* y la esencia desplazada

La falta de definición para los términos “arte” y “obra de arte” podría considerarse un cierre en torno al problema filosófico preocupado por ella, puesto que la intención del propio Goodman fue llamar la atención sobre la conveniencia del cambio de enfoque de la cuestión. Sin embargo, considero que la dirección asumida por el autor, aunque descomprometida del problema por la definición, puede aún arrojar luz sobre éste.

La concepción de la obra de arte como símbolo particular permite identificar un sustrato de notas afines a los candidatos a tal status en la denominación que el propio Goodman propuso de *síntomas de lo estético*. Puesto que ser una obra de arte, entonces, supone el desarrollo de determinadas funciones referenciales, un estudio detenido sobre ellas aportaría identidad a tales *síntomas*. Este capítulo buscará mostrar el antiesencialismo goodmaniano en torno a la caracterización del arte a partir del tratamiento que el autor sostuvo a propósito de la existencia de una serie de *síntomas* propios o, al menos, recurrentes en toda experiencia estética.

La primera referencia a tales síntomas se remonta a los *Lenguajes del Arte* (Goodman, 1968). En dicha obra Goodman propone 4 candidatos: la *densidad sintáctica*, la *densidad semántica*, la *plenitud relativa*, y la *ejemplificación*. Allí afirma que estos síntomas son de algún modo indicativos de la presencia de artisticidad aunque no concluyentes acerca de ello. De otro modo, estipula que tales señas indicativas son *conjuntivamente suficientes* y *disyuntivamente necesarias*. Son *síntomas*, por cuanto la presencia de ellos (o de alguno de ellos), como ocurre a menudo, no garantiza la existencia de “enfermedad”. Con posterioridad Goodman agrega un quinto candidato cifrado en la particularidad que promueve una *referencia múltiple y compleja* (Goodman, 1978).

Se trata del núcleo conceptual de la estética goodmaniana. La potencialmente incompleta lista de los *síntomas* –el propio Goodman aceptaba la posibilidad de que la lista fuese incrementada con la aparición de otros candidatos– asume el compromiso respecto de la inexistencia de propiedades o funciones distintivas (privativas) de lo artístico. Antes bien, la particularidad manifiesta tras la propuesta de modificación en la pregunta por el arte identifica el status de artisticidad a partir del desarrollo de determinadas funciones simbólicas según ciertos modos que se desprenden de la participación de tales síntomas.

De este modo, el cambio en la dirección de la búsqueda a partir del enfoque goodmaniano de naturaleza situacional lo aleja de otras teorizaciones que buscaron decididamente la captura de una definición del arte. No obstante, la respuesta ante el interrogante adecuado por el fenómeno del arte (*¿cuándo hay arte?*) ofrece una alternativa al problema de definición de lo artístico que conviene revisar y considerar dada su aparente desafección respecto de esencias y dado el interés de esta investigación.

En un primer momento, entonces, convendrá repasar algunos aspectos centrales al planteo estético de Goodman en lo que se refiere a su estudio de los símbolos y los sistemas simbólicos con los que se ve involucrado el arte como versión particular hacedora de mundos. Ello permitirá un acercamiento general al tipo de relaciones sostenidas en las distintas prácticas artísticas y al modo en que se desarrollan los procesos de simbolización según éstas.

Un segundo momento hará especial hincapié en los *síntomas* propiamente dichos tal y como Goodman los presentara en tanto respuesta por el cuestionamiento fundamental acerca del arte. Por último, el capítulo evaluará dicha respuesta en los términos de una alternativa de caracterización no esencialista de lo artístico. Esto permitirá establecer el alcance de los criterios goodmanianos de identificación y caracterización estéticos frente al abordaje de Beardsley en su intento por dotar de especificidad a toda experiencia que se asuma *estética* analizado con anterioridad.

## 2.1 Reconcepciones Estéticas y Artísticas. Teoría de los Símbolos

Teniendo en cuenta el programa filosófico goodmaniano al interior del cual el arte funciona cognitivamente, no resulta del todo extraño que el tratamiento que de él se hace revista las características de un estudio que participa de la colaboración con una teoría general de los símbolos. Esto es, que evidencie una íntima conexión con la dinámica operatoria de los símbolos, sus sistemas y modos de vehicular procesos cognitivos. En este sentido, la comprensión del mundo (o los mundos) del arte no difiere, en el modo, de la comprensión del dominio de la ciencia o de la percepción común puesto que involucra la interpretación de los símbolos que participan de dichos dominios. De hecho, de acuerdo a la concepción de Goodman la *estética* sería una rama de la epistemología en la que una actitud adecuada exige no mera contemplación sino activa participación y discernimiento (Elgin, 2001).

Puesto que las obras de arte participan de la creación de símbolos que a su vez participan de ellas, así como la ciencia y el discurso ordinario asumen la participación y el funcionamiento de símbolos, comprender cada uno de estos dominios supone una comprensión de los sistemas simbólicos a los que pertenecen. Es en *Los lenguajes del arte* que Goodman desarrolla toda una taxonomía de los sistemas simbólicos y evalúa alcances y limitaciones de los mismos según sus correspondientes esquemas estructurales sintácticos y semánticos. Su propuesta, allí, no se limita solamente al ámbito de las artes sino que recupera distintos sistemas simbólicos incluyendo, por supuesto, al lenguaje.

La noción de *símbolo*, al interior del planteo goodmaniano, ha de entenderse en su sentido más amplio que involucra tanto letras y palabras como textos, cuadros, diagramas, mapas, modelos, etc. (Goodman, 1976, p. 15). *Los lenguajes del arte*, así, puede verse como un intento por captar los distintos modos que instancian procesos de referencia o simbolización. La noción de *referencia*, pues, deviene central a su planteo. La misma puede ser considerada en su función básica de estar-en-lugar-de y, de acuerdo a Goodman, se dan dos tipos de referencia fundamentales: la *denotación* y la *ejemplificación*.<sup>100</sup>

La *denotación* es la relación existente entre una palabra (etiqueta) y su objeto, o aquello por ella nombrado (etiquetado). De este modo, la denotación supone un movimiento

---

<sup>100</sup> Para un tratamiento exhaustivo del concepto de *referencia*, sus modos y relaciones en el programa filosófico de Goodman consúltense: (Goodman, 1976, caps. I y II), (Goodman, 1990, cap. III), (Elgin, 1983, caps. II y V).

que va desde los símbolos en dirección a las cosas consistente en la aplicación de ciertas etiquetas sobre los hechos. Un nombre propio denota a su portador, un predicado a los miembros de su extensión. Según Goodman no sólo los símbolos verbales denotan sino que las pinturas y otros símbolos no-verbales también lo hacen en la medida en que se encuentran en la misma relación con sus objetos en la que se encuentran los nombres y predicados con los suyos.

A través de la referencia denotacional los símbolos verbales *describen* la realidad, mientras que aquellos símbolos no-verbales la *representan*. La extensión lógica de la denotación puede ser múltiple, singular (simple), o incluso nula frente a casos de referentes inexistentes. Este último caso es el de aquellos símbolos ficticios cuya correspondencia con la realidad no existe. Esto es, no se da el caso de que exista un referente de tales símbolos. La interpretación de tales símbolos dependerá, entonces, de qué condiciones los denoten. Sin embargo, para Goodman se aprende a reconocer ciertas pinturas como paisajes sin compararlas con una realidad por ellas representada; del mismo modo, se reconocen pinturas de Santa Claus sin compararlas con sus referentes. Dicho aprendizaje tiene que ver con cierto entrenamiento en la clasificación de pinturas y descripciones a través del reconocimiento de aquellas características relevantes que comparten entre sí sin necesidad de compararlas con nada más.

Existen, no obstante, pinturas abstractas que ni siquiera persiguen denotar nada en particular. Para Goodman tales manifestaciones refieren mediante la *ejemplificación*. Mediante la ejemplificación un símbolo realza algunas de sus características promoviendo simultáneamente la referencia y la posibilidad de acceso a tales características. Es por ello que la ejemplificación supone el movimiento inverso al de la denotación por cuanto la dirección asumida va desde el objeto hacia la etiqueta que se aplica a él. La ejemplificación supone, pues, designar una significación como aquello que una cosa posee. De este modo, ejemplificar es ser denotado, es poseer lo significado en la etiqueta que se aplica. En resumen, es ser una *muestra* tanto para los símbolos no-verbales como para los verbales, pudiendo estos últimos funcionar como predicados ejemplificados (Vilar, 2005, p. 70).

Sumado a la necesidad de poseer determinadas características, para que algo simbolice vía ejemplificación debe referir en la dirección de la etiqueta o el predicado que lo denota. Recuperando el ejemplo de la muestra de tejido de un sastre, la misma no es muestra de todas sus propiedades. Mientras puede serlo de textura, color y trama, no lo es de tamaño, peso ni forma. Para Goodman, entonces, tener (determinadas características o propiedades) y no simbolizar es puro poseer. La muestra del sastre es tal (muestra) porque no sólo posee las propiedades que ejemplifica sino que, además, a ellas se refiere: “La ejemplificación es posesión más referencia.” (Goodman, 1976, p. 68).

Muy a menudo en el campo de las artes los símbolos desarrollan múltiples funciones referenciales que interactúan formando “cadenas referenciales” o referencias complejas. Un modo de referencia particularmente importante para Goodman al analizar la *expresión* en el arte es el de la *metáfora* –ejemplificación metafórica–. El análisis del mismo le lleva a reparar

en que un símbolo denotacional como puede serlo una etiqueta no funciona aisladamente sino al interior de determinado “esquema” o familia típicamente asociado a algún tipo de reino o dominio de referencia. Ahora bien, la utilización de símbolos promueve conexiones tanto al interior de un mismo dominio como entre dominios diferentes. Así, al crear y aplicar esquemas categoriales sobre cosas que se asemejan de algún modo se provee de etiquetas que se aplican a los miembros de un grupo a fin de caracterizar lo compartido por tal grupo. En tal sentido, se imprime cierto orden sobre un reino o dominio.

Sin embargo, no importa lo mucho que se logre refinar determinado esquema categorial a fin de acceder a una caracterización tan precisa y ajustada como sea posible, habrá inevitablemente similitudes que no se logren capturar. Cuando ello ocurre interviene la metáfora. Se da este tipo de referencia metafórica, entonces, cuando determinado símbolo es usado para referir a algo que normalmente no pertenece a su mismo reino. Esto es, que no pertenece al tipo de cosas al que refieren normalmente los símbolos de dicho esquema. De este modo, la metáfora atraviesa clasificaciones literales agrupando determinados ítems desafectados por las etiquetas literales.

Por su parte, el hecho de que la aplicación de determinada etiqueta sea considerada literal o metafórica es una cuestión de hábito. Estrictamente, se trata del tiempo o “edad” de una metáfora. Puesto que una metáfora lo suficientemente vieja puede perder su estatuto metafórico y devenir una aplicación literal:

“Lo que se desvanece no es su veracidad, sino su vivacidad. Las metáforas, al igual que los estilos nuevos de representación, se vuelven más literales a medida que su novedad decrece.” (Goodman, 1976, p. 82).

La metáfora, en tanto transferencia de determinadas predicaciones entre cosas pertenecientes a dominios distintos, actúa como un estimulante cognitivo de gran utilidad. En la medida en que posee un importante poder de reorganizar la experiencia de las cosas, aporta nuevas referencias a los viejos modos de ver y estimar, nuevos significados, nuevos matices y colabora en el enriquecimiento de la comprensión del ámbito del conocimiento humano.

Arte y estética funcionan como enclaves articuladores del complejo programa goodmaniano conducente al desarrollo y comprensión del conocimiento humano. En la medida en que mayor sea el conocimiento específico de tales dominios, mayor será la contribución que pueda lograrse respecto de una epistemología general y un acercamiento al modo en que se relacionan las distintas actividades simbólicas y referenciales que estructuran versiones y hacen mundos. Es decir, vehiculizan el conocimiento y la realidad en la que se vive y por la que se vive.

Por lo que respecta a los cuerpos (*scheme*) y sistemas simbólicos ambos se encuentran vinculados y auditados según reglas sintácticas y semánticas que gobiernan las distintas aplicaciones de los símbolos particulares. Así, la potencia referencial de un símbolo dado se encuentra ceñida al contexto sistémico en que se despliega dicho símbolo. Esto determina el modo en que un símbolo refiere así como el tipo de símbolo que es en virtud del sistema simbólico en que se halla. Esto es, si denota o ejemplifica, si lo hace directa o

indirectamente, literal o metafóricamente; tanto como si es un símbolo pictórico, musical, diagramático, lingüístico, etc.

Al analizar los sistemas notacionales Goodman identifica al *sistema simbólico* con un *cuerpo* de símbolos correlacionados con un campo de referencia (Goodman, 1976, p. 152). Esto estaría indicando la presencia de un conjunto de símbolos o *caracteres* asociados, a su vez, con ciertas reglas que posibilitan su combinación con el objeto de formar nuevos caracteres compuestos. Los *caracteres* son identificados como ciertas clases de elocuciones (*utterances*), inscripciones o señales (*marks*); donde “inscripción” incluye a las elocuciones y “señal” incluye a las inscripciones. Así, una inscripción “es una señal cualquiera –visual, acústica, etc.– que pertenece a un carácter.” (Goodman, 1976, p. 140).

Como ejemplo de esto es útil emplear un modelo de idioma particular como puede serlo el Español. En él, el cuerpo simbólico se encuentra representado por caracteres simples (o *atómicos*) como en el caso de las letras del alfabeto romano –*a, b, c*, etc.–, o *compuestos* tales como la articulación de las distintas palabras “casa”, “auto”, etc. El modo fundamental de referencia para los sistemas simbólicos es, pues, el de la denotación. Los caracteres denotan, es decir, están-en-lugar-de los ítems en el campo referencial. De este modo, cada carácter comprende todas las elocuciones e inscripciones –esto es, todas las señales– que se corresponden con él.

Cada sistema simbólico consiste, pues, en un *cuerpo* simbólico correlacionado con un campo referencial. Los sistemas simbólicos pueden clasificarse en términos de “sistemas notacionales” y “sistemas no-notacionales”. A su vez, los cuerpos y los sistemas simbólicos se encuentran gobernados por reglas *sintácticas* y *semánticas*, respectivamente, de entre las cuales Goodman reconoce como pertenecientes –para todo sistema notacional– a las del primer tipo la regla de *caractero-indiferencia* –o *disyunción*– y la de *diferenciación finita* –o *articulación*–. Por su parte, el segundo tipo se ve representado por las reglas de *no-ambigüedad*, de *ajustamiento*<sup>101</sup> (*compliance*) –estrechamente vinculada a la *disyunción* de los caracteres–, y de *diferenciación finita* (*semántica*). Las reglas del primer tipo (sintácticas) se aplican a los *cuerpos* simbólicos y determinan la formación y la combinación de los caracteres; las pertenecientes al segundo tipo (semánticas), se aplican a los *sistemas* especificando cómo la gama de símbolos en el cuerpo refiere a su correspondiente campo de referencia.

Es por referencia a un sistema simbólico notacional –uno en cuyo interior cada símbolo se corresponde con un ítem del campo referencial y viceversa– que tienen explicación tanto las reglas sintácticas como semánticas. Para todo *cuerpo* simbólico notacional todos los miembros de un carácter son intercambiables. Esto es, hay *caractero-indiferencia* entre las señales que forman un carácter: “Dos señales son caractero-indiferentes si cada una de ellas es una inscripción (eso es, pertenece a algún carácter) y ninguna pertenece a un carácter al que la otra no pertenezca.” (Goodman, 1976, p. 141). En el caso del alfabeto romano se ve cómo éste está compuesto de caracteres que pertenecen a un *cuerpo* notacional puesto que, por ejemplo, cualquier inscripción de la letra “a” (*A, a*, o *ǎ*, etc.) expresa el mismo carácter y no puede

---

<sup>101</sup> Sigo aquí la traducción de Jem Cabanes para (Goodman, 1976).



emplearse para cualquier otra letra del alfabeto. El resultado de esta regla de *carácter-indiferencia* (o *disyunción*) supone que cada señal pertenece a no más de un solo carácter.

Por su parte, la otra condición o regla sintáctica de toda notación –*articulación o diferenciación finita*– supone que es posible determinar, en principio, a qué carácter pertenece cada señal: “Para cada dos caracteres K y K’ y cada señal s que no pertenece realmente a ambos, la determinación de que s no pertenece a K o de que s no pertenece a K’ es teóricamente posible.” (Goodman, 1976, p. 145). Goodman compara los *cuerpos* simbólicos notacionales con el modo en que funcionan ciertos instrumentos de medición *digitales* (termómetro digital). En este sentido, para cada medición que arroje el instrumento habrá siempre una respuesta precisa (*definite*) ante el cuestionamiento por el valor de dicha medición. Por el contrario, los *cuerpos* no-notacionales encuentran su correlato en los instrumentos o sistemas de medición *analógicos*. Tales cuerpos, en virtud de su completa falta de articulación, son asimismo denominados “totalmente densos” (“densos sin interrupción”). Esto es, dada cualquier señal (*mark*) –como puede serlo una señal en una escala–, ésta puede representar potencialmente un número infinito de caracteres y, por lo tanto, de mediciones.

Paralelamente, para que un *sistema* sea asimismo notacional deben darse las reglas semánticas anteriormente mencionadas. Un sistema simbólico será notacional, entonces, en la medida en que participen las reglas semánticas de: *no-ambigüedad*, según la cual los caracteres del sistema se encuentren correlacionados con el campo de referencia de un modo no-ambiguo, esto es, donde ningún carácter se halle correlacionado con más de una clase de referencia o clase-de-ajustamiento (*compliance class*); de *ajustamiento* donde aquello referido por un carácter –la clase-de-ajustamiento– no debe intersectar la clase-de-ajustamiento de otro carácter, es decir, los caracteres deben ser semánticamente disyuntos (de otro modo, dados dos caracteres deben tener clases-de-ajustamiento diferentes), y de *diferenciación semántica finita* de acuerdo a la cual es siempre potencialmente posible determinar a qué símbolo refiere un ítem dado del campo referencial.

Puesto que sólo los sistemas notacionales analógicos son totalmente densos y sólo los digitales totalmente diferenciados, muchos sistemas caen por fuera de tales características no siendo parte de ninguno de ambos casos. Los lenguajes naturales como el Español presentan numerosos casos de ambigüedad en donde una misma palabra –por ejemplo “*banco*”– refiere a más de una cosa (institución depósito del dinero, mueble para sentarse, cardumen de peces, etc.), al tiempo que carece de disyunción semántica en tanto que se dan casos en los que dos palabras distintas poseen referentes comunes –“*hombre*” y “*abogado*”–. Los sistemas pictóricos, por su parte, presentan dificultades en el cumplimiento de ambos tipos de condiciones o reglas –sintácticas y semánticas– y son, por lo tanto, bastante opuestos a los notacionales.

El estudio de los símbolos, su funcionamiento y dinámica al interior de los distintos sistemas y la relevancia que ello guarda respecto del modo en que se conoce y se amplía dicho conocimiento respecto del mundo, de sus versiones y de las interrelaciones humanas lleva a Goodman a considerar el dominio de lo artístico en pie de igualdad al de otros campos

epistemológicos como el de la ciencia. En tanto que presenta un comportamiento decididamente simbólico el arte asume características distintivas que deben considerarse de acuerdo a tal comportamiento desde un análisis de su capacidad de promover distintas modalidades referenciales. Parte de ese estudio fue el promotor de la modificación goodmaniana en torno del cuestionamiento tradicional por la naturaleza del arte en la propuesta de captar situacionalmente “¿cuándo hay arte?”. La respuesta a tal pregunta, por su parte, encuentra fundamento en el tratamiento acerca de los *síntomas de lo estético* propuestos por Goodman que se analizarán a continuación.

## 2.2 Los Síntomas de lo Estético

La reticencia goodmaniana a buscar un criterio estable de lo estético responde, en parte, al fracaso histórico por hallar una fórmula que permita identificar clasificatoriamente las experiencias de tipo estéticas y no-estéticas. Se trataría, entonces, de una doble vertiente que lleva a Goodman a modificar el enfoque desde el cual construir un marco sólido para el tratamiento de las cuestiones relacionadas con lo estético y lo artístico. Por un lado, el influjo de la novedad introducida por las producciones artísticas del siglo XX que escapan a las categorías de análisis tradicionales. Por el otro, el estudio detenido de los sistemas simbólicos y los modos de instanciar procesos de referencia, en ocasiones estrechamente ligados a contingencias situacionales.

La tradición filosófica ocupada del tema buscó dar respuesta a la formulación de un tipo de cuestionamiento que indagaba por las propiedades específicas de los objetos vehículos (o soportes) de las obras de arte en procura de caracterizar el fenómeno artístico. Su forma específica, pues, ha sido la que asume la pregunta “¿qué es el arte?”. De este modo, las distintas filosofías que han procurado responder tal cuestionamiento han promovido acercamientos teóricos ligados con algún tipo de esencialismo de la definición. Esencialismos cuyas condiciones de necesidad y suficiencia a la hora de determinar la artisticidad de algo cifradas en sus definiciones no tardaron en hallar contraejemplos provenientes precisamente de la práctica artística.

Frente a ello, el tratamiento ofrecido por los acercamientos de naturaleza *contextualista* –y sus derivaciones institucionales– han intentado ofrecer respuesta desde la apelación a explicaciones de índole socio-cultural, en ciertos casos desafectadas de esencias (*contextualismo dantiano*). Más allá del importante logro por sortear las dificultades de los anteriores planteos teóricos, tales acercamientos suelen ser blanco de críticas focalizadas en denunciar la aparente arbitrariedad que esconden sus premisas explicativas. Dichas críticas a menudo destacan el descuido de explicaciones socio-institucionales o contextuales acerca del arte respecto de las características propiamente físicas de las obras. Esto es, el descuido de la relevancia que posee la estética en la determinación del dominio de lo artístico; o de las propiedades estéticas presentes en las obras de arte.

Algunas posiciones teóricas como la de M. Beardsley –categorizada en lo que se conoce como *funcionalistas* y que se inscriben en una tradición que se remonta hasta la propuesta deweyana– se encuentran comprometidas con la caracterización netamente estética del dominio de lo artístico, el comportamiento de las obras de arte y la vinculación que sostienen respecto de sus potenciales espectadores. Sin embargo, a pesar de la intención de recuperar la especificada propiamente estética de la experiencia artística, tales enfoques descuidan precisamente el otro costado relevante de la naturaleza del arte que las posiciones de base contextualista han puesto de manifiesto. Esto es, la relevancia del contexto y la situación que envuelve a algo en su determinación en tanto que obra de arte.

Por su parte, el desarrollo ofrecido por Beardsley enfrenta inconvenientes puntuales que fuerzan el sostenimiento de su propuesta como criterio válido de definición de lo artístico. En la sección anterior de esta investigación se vio cómo ciertos postulados funcionalistas devienen o excesivamente incluyentes –por permitir que determinadas cosas, que no son de hecho obras de arte, se vean incluidas en dicha categoría–, o suficientemente excluyentes para permitir que obras de arte reconocidas como tales se vean desafectadas de dicho estatus, de manera algo similar a como ciertas restricciones definicionales del institucionalismo promueven. De modo que aún permanece pendiente una adecuada articulación entre ambos costados de la aparente naturaleza del dominio de lo artístico.

La estética de Goodman, como se dijo, no persigue una caracterización del arte que permita extraer una definición de aceptable validez. Su interés tiene que ver con un estudio más general de una teoría de los símbolos que en *Los lenguajes del arte* asume un estudio de los diferentes sistemas simbólicos al interior de las distintas artes particulares, los modos de simbolización y de referencia, y las posibles consecuencias en la reorganización de la experiencia y del conocimiento. Es justamente de entre tales consecuencias que la propuesta goodmaniana arroja una lista provisoria de *síntomas* de lo estético. La misma supone una respuesta al cuestionamiento que asume la correcta formulación de la pregunta por el arte o “¿cuándo hay arte?”.

De acuerdo al modo de preguntar tradicional (¿qué es el arte?) se parte de la supuesta existencia de propiedades presentes en toda obra de arte que éstas poseen de manera privativa o exclusiva. Según el modo de preguntar adecuado para Goodman (¿cuándo hay arte?) se asume la perspectiva según la cual algo puede funcionar como obra de arte en un momento determinado y dejar de hacerlo en otros. Desde este segundo modo, entonces, ya no se busca indagar acerca de la existencia permanente de obras de arte –qué cosas son permanentemente obras de arte– sino que lo relevante pasa a ser la identificación de casos de funcionamiento artístico. La estética goodmaniana deja, pues, de buscar la diferencia entre lo estético y lo simbólico para dar abrigo al sostenimiento de que cualquier cosa es susceptible de funcionar simbólicamente. Así, lo determinante pasa a ser cuándo un símbolo funciona como símbolo estético y cuándo no.

El intento de responder a la pregunta adecuadamente formulada en torno al arte arroja un total de cinco síntomas de lo estético articulando dos momentos del desarrollo filosófico de

Goodman: en *Los lenguajes del arte* aparece un primer listado de cuatro síntomas (Goodman, 1976, pp. 253-256), mientras que *Maneras de hacer mundos* ofrece el quinto y último síntoma de lo estético (Goodman, 1990, pp. 99-102). Los síntomas han de ser entendidos como indicativos aunque no concluyentes respecto de la presencia de artisticidad: “Un síntoma no es una condición ni necesaria ni suficiente, simplemente tiende, junto con otros sistemas semejantes, a darse en la experiencia estética.” (Goodman, 1976, p. 253).

El listado completo de tales síntomas involucra: 1) la *densidad sintáctica*, 2) la *densidad semántica*, 3) la *plenitud relativa* [*relative repleteness*], 4) la *ejemplificación*, y 5) la *referencia múltiple y compleja*. Muchos de ellos se hallan estrechamente vinculados e interrelacionados, otros tienden a aparecer según el tipo de arte en cuestión, y a todos es mejor caracterizarlos mediante ejemplos que ilustren sus distintos casos de aplicación. De acuerdo con Goodman, la *densidad sintáctica* es propia de los sistemas simbólicos no lingüísticos y supone un rasgo que diferencia los “bosquejos” de las “partituras” y los “escritos (textos)”. Por su parte, la *densidad semántica* participa de la representación, la descripción y la expresión en el arte y distingue *bosquejos* y *escritos* de *partituras*. La *plenitud relativa* traza una distinción entre aquellos sistemas semánticamente densos más representativos de aquellos más diagramáticos; así como permite diferenciar los menos esquemáticos de los más esquemáticos. La *ejemplificación* permite identificar de distinta manera aquellos sistemas que participan de tal tipo de referencia (*ejemplificacional*) de los sistemas denotacionales, y combinado con la densidad distingue el mostrar del decir. Por último, mediante la *referencia múltiple y compleja* un símbolo ejerce distintas funciones referenciales interrelacionadas integrando, en ocasiones, cadenas de referencia mediadas por otros símbolos o de manera directa.

Recuperaré uno a uno tales síntomas a fin de hacerlos más comprensibles. 1) y 2), por su parte, suelen hallarse íntimamente relacionados conforme acaecen al interior de un mismo sistema simbólico referencial. Tal es el caso, por ejemplo, de los sistemas pictóricos que son a la vez sintáctica y semánticamente densos. En ellos, dadas dos señales diferentes, aunque mínimamente, podrían estar instanciando dos caracteres diferentes y, del mismo modo, dos caracteres distintos (aún en lo más mínimo) pueden tener referentes distintos.<sup>102</sup> Goodman define la *densidad sintáctica* “según la cual la más mínima diferencia en ciertos aspectos puede constituir una diferencia entre símbolos, como sucede al contrastar un termómetro de mercurio sin graduar y un instrumento electrónico de lectura digital.”; y más adelante la *densidad semántica* “según la cual se le suministran símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las más mínimas diferencias en ciertos aspectos, como acontece no sólo, y de nuevo, con el termómetro sin graduación, por ejemplo, sino también con el castellano normal, aunque éste no sea, por su parte, denso desde el punto de vista sintáctico.” (Goodman, 1990, p. 99).

De acuerdo con esto, entonces, cualquier diferencia en una señal puede corresponder a un carácter diferente y cualquier diferencia en el carácter puede promover una correlación diferente con el campo de referencia (Giovannelli, 2010, 4.1). Cualquier pintura es, de este

---

<sup>102</sup> Cfr.: (Goodman, 1976, cap. VI) y (Goodman-Elgin, 1988, cap. VII).

modo, densa sintáctica y semánticamente puesto que cualquier marca o señal en su superficie puede afectar su significado (pictórico). Sin embargo, y dada la diferencia entre los distintos tipos de artes particulares y, consiguientemente, las distintas modalidades referenciales por ellos asumidas, no pasa lo mismo con los *textos*. Mientras que ninguno de ellos es sintácticamente denso, todos lo son semánticamente:

“De este modo, la elección de estos síntomas no se puede basar en la suposición de que lo estético es sintácticamente denso, con mayor frecuencia que no lo es, o que lo no estético carece más a menudo de densidad sintáctica que lo contrario. La idea es, más bien, que los símbolos y sistemas sintáctica y semánticamente densos con que nos encontramos y que utilizamos son, con más frecuencia estéticos, que no estéticos; que encontramos la densidad más a menudo dentro de lo estético que en cualquier otra parte. De este modo la densidad, especialmente cuando se combina con otros síntomas, hace pensar en lo estético.” (Goodman, 1995, p. 209)

La *plenitud relativa* torna significativos, relevantes y pertinentes muchos aspectos pertenecientes a un símbolo. Dada la cercanía existente entre pinturas y diagramas Goodman utiliza un ejemplo de ambos a fin de poner en evidencia el *síntoma* en cuestión. Los sistemas simbólicos de tipo pictóricos tienden a ser “relativamente repletos” en comparación con aquellos sistemas de tipo diagramático. La diferencia, aquí, es sintáctica. Es decir, tiene relación con la composición de los caracteres o los símbolos. Goodman propone comparar el trazo de un electrocardiograma con un dibujo del monte Fujiyama hecho por Hokusai. A pesar de su aparente indiscernibilidad uno de ellos no deja de ser un diagrama y el otro un cuadro. La diferencia descansa en algún rasgo de los diferentes cuerpos en que ambos funcionan como símbolos:

“Los únicos rasgos relevantes del diagrama son la ordenada y la abscisa de cada uno de los puntos por los que pasa el centro de la línea. El grosor de la línea, su color e intensidad, el tamaño absoluto del diagrama, etc., no tienen ninguna importancia; el que un duplicado del símbolo pertenezca al mismo carácter del cuerpo diagramático de ninguna manera depende de tales rasgos.

Para el bosquejo, eso no es verdad. Cualquier engrosamiento o adelgazamiento de la línea, su color, su contraste con el fondo, su tamaño, incluso las cualidades del papel, nada de eso queda fuera, nada puede ignorarse.” (Goodman, 1976, pp. 232-233)

De este modo se traza una diferencia que involucra a la interpretación tanto de una pintura, como de un diagrama –que no pertenece a un sistema pictóricamente denso–. Frente al primer caso, un gran número de características se tornan relevantes para su interpretación. Frente al segundo, sólo parecen relevantes unos pocos datos pertinentes. Dicho de otro modo: “Lo que prima en una obra de arte parece ser la repleción; en un diagrama, la atenuación [*attenuation*].” (Goodman, 1995, p. 208).

Mediante la *ejemplificación* un símbolo, ya sea que posea denotación o ésta sea nula, simboliza en tanto que funciona como *muestra* de las propiedades que posee ya literal, ya metafóricamente. La ejemplificación, además de ser uno de los síntomas propuestos, supone importantes conexiones tanto al interior del planteo goodmaniano acerca de los procesos de simbolización. A partir de ella Goodman desarrolla su concepción del rol que desempeña la *expresión* en las artes. La relevancia que dicha noción posee es clave, aquí, para dar lugar a la articulación entre los enfoques *contextualista* y *funcionalista* que es de mi interés ofrecer en tanto alternativa de explicación para el fenómeno del arte y sobre la que se destinará la última sección de esta tesis.

Goodman llama la atención acerca del poder ejemplificador de las obras de arte que, paralelamente a su poder representacional, permite llamar la atención, resaltar, y poner de relieve determinadas propiedades que éstas poseen. De este modo, a través de la ejemplificación una obra de arte puede expresar determinadas propiedades, que aunque no posea literalmente, puede señalar o ejemplificar metafóricamente. Tales propiedades serán, entonces, metafóricamente ejemplificadas por la obra, o *expresadas*. Dicho de otro modo, una obra de arte expresa algo cuando lo ejemplifica mediante un uso (señalamiento) metafórico. En tal sentido la expresión no se reduce a emociones o sentimientos sino que participa de todas aquellas características que puedan serle atribuidas de manera no literal a las obras de arte.

Al analizar las particularidades que la ejemplificación promueve al interior del dominio de lo artístico Elgin entiende que un símbolo ejemplifica metafóricamente determinada etiqueta si, además de referirse a ella, metafóricamente la instancia (Elgin, 1983, p. 81). De modo que algo puede funcionar metafóricamente en distintos sistemas simbólicos y hacerlo de modos distintos o promoviendo distintas referencias. Por lo general, no se presta especial interés a la totalidad de metáforas a las que un objeto/cosa particular ejemplifica o instancia. El interés tiene que ver con aquellas que ejemplifica como símbolo particular de cierto tipo. En otras palabras, importa identificar aquellas metáforas que algo ejemplifica o instancia al ser interpretado como símbolo al interior de un sistema particular.

Cuando las metáforas funcionan como predicados estéticos contribuyen a la comprensión en términos de *obras de arte* de aquello a lo que se aplican. Dado que potencialmente un *cuerpo* (simbólico) puede ser metafóricamente transferido a cualquier dominio o campo de referencia, conocer cómo debe interpretarse determinada metáfora supone conocer qué dominio está siendo dividido por el *cuerpo*. Al identificar una metáfora como perteneciente al dominio de lo estético –o como una *etiqueta estética*– su aplicación queda determinada.

Por su parte, son ciertas características de una obra las que sugieren la aplicación metafórica de determinadas etiquetas; aunque la obra no las instancie literalmente:

“Cuando el hecho de que ella metafóricamente instancia tales etiquetas contribuye al modo en que la obra funciona como símbolo, la obra refiere a ellas y por lo tanto las ejemplifica. La expresión, entonces, es un modo de ejemplificación metafórica.” (Elgin, 1983, p. 82)

No obstante, un objeto sólo expresa aquellas etiquetas metafóricas a las que ejemplifica en tanto símbolo estético. De acuerdo a Goodman: “Por lo general, un símbolo de una clase dada –pictórico, musical, verbal, etc.– sólo expresa las propiedades que metafóricamente ejemplifica como símbolo de aquella clase.” (Goodman, 1976, p. 100).

Sin embargo, existen ciertas restricciones sobre las metáforas que pueden ser expresadas mediante símbolos estéticos. Sólo aquellas que son traídas (importadas) desde dominios diferentes se consideran expresadas. La forma, pues, de discernir si determinado símbolo que ejemplifica metafóricamente una etiqueta de hecho la expresa tiene que ver con el efectivo funcionamiento estético de tal metáfora. Esto, en el programa goodmaniano, se explica por la participación en los síntomas de lo estético. Los cuales, por su parte, no son garantía ni del funcionamiento estético de un símbolo dado, ni de la efectiva expresión de una ejemplificación metafórica.<sup>103</sup>

La ejemplificación ofrece una guía frente a casos de difícil aprehensión simbólica. Esto es, frente a casos donde no se dan instancias de representación (pintura) o de expresión o denotación. En arte, a menudo y más allá de que ciertas obras no sean representacionales o denotativas, funcionan como símbolo en tanto son muestra de aquellas propiedades que poseen. Así, en la medida en que instancian ciertas etiquetas al ponerlas de manifiesto o resaltarlas, las ejemplifican y por lo tanto promueven instancias de referencialidad simbólicas. De allí que funcionar como obra de arte sea funcionar simbólicamente bajo especificidades que son recuperadas desde los cinco síntomas de lo estético.

Frente a esto, el anterior interés del purista o formalista por aislar lo exterior de toda obra en la captura de aquellas propiedades que posee de forma inherente carece de aplicación general. Cada obra determina qué etiquetas, de entre las que instancia, son relevantes a su propia interpretación en tanto obra, al señalar, resaltar y servir como muestra de ellas. La ejemplificación, en no menor medida que la representación y la expresión, acaba siendo relativa a un contexto de uso. Esto es, al promover la simbolización mediante el muestreo de determinadas propiedades y no de otras, una obra apela al contexto –a menudo situacional– en que se encuentra.

De acuerdo a mi consideración este síntoma articula con los restantes un espacio de caracterización para todas aquellas experiencias que revistan propiedades estéticas y artísticas. Puesto que ser una obra de arte es funcionar simbólicamente o como símbolo estético, y esto sucede cuando algo participa del concurso de los síntomas de lo estético en la conformación de su experiencia, parece razonable, pues, pensar que tal situación requiere asimismo de un contexto que determine un tal funcionamiento. Volveré sobre esto hacia el próximo apartado.

El último de los síntomas ofrecido por Goodman es el de la *referencia múltiple y compleja*. El mismo guarda especial relación con el modo en que habitualmente se establecen las distintas cadenas referenciales en torno a los símbolos y los modos en que éstos se

---

<sup>103</sup> Para una mayor comprensión del modo en que la *ejemplificación* se vincula con otros síntomas de lo estético, véase: (Elgin, 2011).

relacionan. Esto excluye la ambigüedad normal mediante la que un término dado posee dos o más denotaciones distintas en momentos y contextos diferentes. Se opone, así, a la modalidad asumida por los discursos científico y práctico, ya se trate de sistemas verbales o pictóricos, que aspiran tradicionalmente a la claridad, la singularidad y la franqueza, evitando la ambigüedad y las largas cadenas de referencia.

En las artes, entonces, se favorecen las modalidades referenciales complejas y múltiples de todo tipo. Se dan en este ámbito las cadenas de referencia simples y compuestas por una o más y a menudo la tal modalidad de referencia alcanza a atravesar uno o más niveles. De modo tal que un símbolo posee una referencia de este tipo si refiere a más de una etiqueta al interior de un mismo sistema. Las etiquetas verbales y pictóricas –nombres, descripciones y depicciones– junto a sus referentes pueden agruparse, según Goodman, en una jerarquía denotacional. El nivel inferior se encuentra poblado por cosas que no son etiquetas, como las sillas, y etiquetas con denotación nula que nada denotan como “unicornio”. Cada etiqueta de una etiqueta, generalmente, se posiciona en un nivel por encima de la etiqueta etiquetada. Por ello, aun denotando cosas correspondientes al nivel inferior, como “descripción-de-unicornio”, ciertas etiquetas se ubican por encima de ellas. Dicha jerarquía denotacional puede extenderse indefinidamente hacia arriba. (Goodman, 1995, p. 104)

En términos normales, la denotación (referencia) no se da pasando de nivel en nivel o sorteando niveles, aunque se dan casos en los que una misma etiqueta aparece en más de un nivel como en el caso de “palabra” que aparece en cada nivel (a excepción del más bajo) y denota tanto a sí mismo como a otros nombres de sí mismo. Existen casos en los que la cadena referencial asume la dirección opuesta a las jerárquicamente descendentes. Es decir, van desde la instancia a la etiqueta o rasgo ejemplificado y no inversamente desde la etiqueta a la instancia denotada.

En algunos casos la cadena referencial desciende desde un nivel verbal hasta una instancia denotada para ascender, luego, hasta otra etiqueta ejemplificada. Goodman piensa en el ejemplo de un cuadro de un águila (sin plumas) que al mismo tiempo denota un tipo de pájaro y puede ejemplificar una etiqueta como “valiente y libre” la que, a su vez, puede denotar determinado país y ser ejemplificada por éste. Tales cadenas referenciales revisten un interés mayor en la medida en que la referencia es transmitida de principio a fin a través de eslabones intermedios. La referencia entre el primer y último elemento, para casos tales, no descansa ni en la denotación ni en la ejemplificación, sino en un complejo de ambas.

Goodman asocia este tipo de referencia compleja con el concepto de *lejanía referencial* [*referential remoteness*] que posee un elemento al interior de una cadena, entendida como el número de eslabones que existen desde el principio de la cadena hasta el elemento particular. La *referencia múltiple y compleja*, pues, se halla presente en buena parte de las obras de arte o en los modos de referencialidad que estas promueven e instancian. Como síntoma de lo estético tiende a marcar algunas diferencias que éste ámbito sostiene respecto de otros contextos y sistemas referenciales.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Véase, también: (Goodman, 1976, cap. I) y (Elgin, 1983, cap. VIII).



El listado de síntomas propuesto por Goodman no pretende agotar la totalidad de características que puedan atribuírsele a las experiencias de tipo estéticas en sentido exclusivista. Tienden, eso sí, a darse con mayor frecuencia en tal ámbito y aún algunos de ellos son más sintomáticos que otros:

“Estos cinco rasgos en su totalidad aspiran a reducir la transparencia, aspiran a que nos concentremos sobre el símbolo para determinar qué es y a qué se refiere. Donde tiene lugar la ejemplificación, tenemos que inhibir nuestro hábito de pasar inmediatamente del símbolo a lo que es denotado. La repleción exige prestar atención comparativamente a muchos rasgos del símbolo. Los sistemas densos, donde cada diferencia en un rasgo establece una diferencia, exigen una investigación interminable con el fin de descubrir cuál es el símbolo que tenemos y qué simboliza.” (Goodman, 1995, p. 210)

### 2.3 El funcionamiento sintomático o la Esencia desplazada

La respuesta goodmaniana a la pregunta acerca de la coyuntura situacional en la que cabe cuestionar “¿cuándo hay arte?” dejó como saldo una potencialmente incompleta lista de síntomas de lo estético. La misma se halla sujeta a posibles aportes que den cuenta de otros rasgos presentes con relativa periodicidad en las experiencias de tipo estético-artísticas. Al igual que sucede con los síntomas de una enfermedad, éstos no suponen ser ni necesarios ni suficientes. De manera tal que, no siendo determinantes de la presencia de artísticidad o del comportamiento estético que gobierna determinada situación, sugiero considerar tales recursos como *condicionantes* de tal presencia y comportamiento.

Como el propio Goodman sugiriera en un comienzo, los síntomas pueden pensarse como si asumiesen un comportamiento *conjuntivamente* suficiente y *disyuntivamente* necesario (Goodman, 1976, p. 255). Esto supone el compromiso con la posibilidad de que una experiencia de tipo estética no exhiba la totalidad de los síntomas sin por ello de ser una experiencia tal. Es altamente probable que dichos síntomas tiendan a darse en una experiencia estética y a ser dominantes en ella más que a ausentarse de la misma. Del mismo modo, es posible que una experiencia no estética ofrezca evidencia de alguno de tales rasgos sintomáticos. El hecho de que tales rasgos puedan considerarse conjuntivamente suficientes y disyuntivamente necesarios expresa la posibilidad de que una experiencia sea considerada como estética si sostiene la participación de todos los síntomas y sólo si al menos posee uno de ellos.

Por su parte, la falta de uno de tales síntomas o la presencia de algún rasgo no estético no hace de la totalidad estética algo impuro del mismo modo en que una experiencia de ese tipo es tanto más estética cuanto mayor participación de síntomas tenga. Goodman sostiene que la *densidad*, la *repleción* y la *ejemplificación* pueden de buen grado ser tenidas por señales de lo estético; mientras que la *articulación*, la *atenuación* y la *denotación*, son señales claras de

lo no estético. Los síntomas tienden, como se vio, a fijar la atención en el símbolo mismo y no a resaltar aquello a lo que éste refiere:

“Así sucede en aquellos casos en los que no podemos determinar con precisión a qué símbolo, y perteneciente a qué sistema, nos enfrentamos o si tenemos el mismo símbolo en dos ocasiones diferentes; así sucede también allí donde se nos escapa de tal manera el referente que es necesario un cuidado infinito a la hora de adecuar un símbolo a eso referido, o allí donde son importantes no pocas sino muchas características de un símbolo, o, por fin, así sucede también allí donde el símbolo es un ejemplo de las propiedades que simboliza y donde ese símbolo puede realizar muchas funciones preferenciales interrelacionadas, ya sean simples o complejas.” (Goodman, 1990, pp.100-101)

El énfasis en la opacidad de la obra de arte, por sobre aquellos rasgos que la vinculan con lo que ésta refiere, refuerzan la convicción goodmaniana que fija la atención en torno a la caracterización de toda obra de arte en tanto símbolo en sí mismo. La respuesta a “¿cuándo hay arte?”, entonces, no busca alejarse de lo simbólico a fin de dar con las características diferenciales de lo estético separadamente. Por el contrario, parece depender considerablemente de la noción de *funcionamiento simbólico* y su relación respecto de lo estético.

Uno de los intereses de la estética goodmaniana, posiblemente el más importante, es el de poner de relieve precisamente tal naturaleza simbólico-funcional que sostiene la empresa del arte. Una de las características más relevantes de esta naturaleza responde a la potencialidad simbólica de manifestarse o dejar de hacerlo. De aparecer y darse, o de desaparecer. Como se vio, Goodman no defiende la idea de que un cuadro de Rembrandt que esté siendo utilizado para cubrir una ventana deje de ser la obra de arte que es, o que la bolsa de residuos –o cualquier cosa que no cuente como obra de arte– súbitamente lo sea por verse introducida al interior de un museo. Lo que motiva su detenimiento en torno del problema de definición del arte es, pues, patentizar la relevancia que tiene desplazar el foco de interés hacia las características situacionales que envuelven a algo cuando éste algo funciona como símbolo estético particular.

Del mismo modo pone Goodman de relieve que la distinción trazada entre lo estético y lo no estético no responde a cuestiones relacionadas con consideraciones de valor. Los síntomas no son indicadores de la presencia de mérito, ni una caracterización de lo estético requiere ni proporciona definición alguna de excelencia estética (Goodman, 1976, p. 256). Son síntomas del funcionamiento estético de algo –o de la función estética–, no de su mérito. En este sentido, son los síntomas del arte, no del buen o mal arte. El señalamiento goodmaniano, con énfasis en las propiedades características de las actividades simbólicas que las obras de arte tienden a instanciar, muestra que dichos síntomas deben ser tomados antes como pistas o guías que como parámetros garantes de su reconocimiento.

A ello me refería al sostener que la participación de los síntomas de lo estético responde a una lógica del *condicionamiento* para toda experiencia que se esté analizando y no

a una determinación precisa del estatus de la misma. La articulación que Goodman establece entre el estatuto de lo artístico y el desarrollo de determinadas funciones simbólicas, así como su hincapié en la captación del *cuándo* y no del *qué* cifrados en el cuestionamiento por lo artístico, dejan a la vista su compromiso anti-esencialista respecto del ser del arte. Goodman no reconoce propiedad o propiedades ni función o funciones que pertenezcan privativamente al dominio del arte, al tiempo que tampoco reconoce que algo pase súbitamente a ser una obra de arte sólo en virtud de determinado uso –como en el ejemplo de la bolsa de residuos–. Para él, que un objeto/cosa funcione como obra de arte en un momento dado y no así en otro, que posea dicho estatuto en tal momento, y que sea arte ahí mismo, son predicaciones equivalentes siempre que no se entienda por ello la atribución de un estatuto estable a ningún objeto:

“Un objeto puede simbolizar cosas diferentes en momento distintos y puede, también, no simbolizar nada en otras circunstancias. Puede que un objeto inerte o meramente utilitario llegue a funcionar como obra de arte y, viceversa, una obra de arte puede llegar a funcionar como un objeto inerte y meramente utilitario. Y quizá, en vez de decir que el arte permanece y que la vida es breve, habría que señalar que ambos pasan.” (Goodman, 1990, p. 102)

El próximo capítulo buscará completar el significado de la noción goodmaniana de *funcionamiento* simbólico de algo en tanto que obra de arte desde un análisis de las diferencias que introduce su distinción entre un momento de *ejecución* y uno de *realización* para toda obra de arte. Puesto que, según mi consideración, la noción antedicha encuentra mayor vinculación respecto de la instancia de *realización* mencionada, defenderé tal momento de concreción frente al de *ejecución* tratando de no descuidar aquellas objeciones que probablemente se sigan de ello.

## *Capítulo 3*

# Ejecución y Realización de la obra de arte

El planteo estético de Goodman, según el cual la obra de arte instancia procesos de simbolización y asume –dependiendo del caso– la presencia de determinados *síntomas* propios de dicha experiencia contempla, al mismo tiempo, dos momentos en la configuración de toda obra: la *ejecución* (*execution*) y la *realización* (*implementation*) de la misma (Goodman, 1984). La primera de ambas nociones supone el desarrollo configurativo propiamente dicho de una obra de arte, a partir del cual se *produce* la obra en cuestión. La segunda, se halla directamente vinculada al *funcionamiento* de la obra producida. Vale decir, a la constatación de sus relaciones simbólicas, al entendimiento de qué es lo que simboliza y cómo lo hace.

Podría pensarse en ambos momentos de la configuración de toda obra de arte desde las tradicionales instancias de *producción* y *recepción* a través de las cuales suele estimarse buena parte de la producción artística histórica. Sin embargo, hacerlo equivaldría a pasar por alto la relevancia que según Goodman posee la noción de simbolización en las artes. Aquí, la obra de arte en tanto símbolo particular promueve instancias referenciales que acaban por devolverle su status propio según un funcionamiento específico. Este no es más que el representado por los *síntomas de lo estético*.

Ahora bien, una vez evidenciada la importancia y centralidad que reviste el concepto de *funcionamiento* en el acercamiento goodmaniano cabe sostener la siguiente observación: tanto la *ejecución* como la *realización* instancian momentos de configuración de un obra de arte, salvo que sólo la *realización* contempla la posibilidad del verdadero funcionamiento de algo como tal. Se argumentará, en función de lo dicho que, dado que hay obra de arte cuando algo *funciona* de determinada manera (simbólicamente) y dicho funcionamiento tiene asiento en la instancia de *realización* propuesta por Goodman, sólo sería lícito hablar de “obra de arte” en este segundo momento de configuración; quedando el primero de ellos reducido al trabajo sobre determinado soporte (físico-material o no).

Más allá de esta aparente tensión el capítulo buscará, asimismo, evaluar la pertinencia de un sostenimiento tal. Es decir, evaluará críticamente la afirmación según la cual sólo hay obra de arte cuando algo funciona como tal a la luz del desarrollo hecho por Goodman en torno a ambas nociones en relación con el esquema general de su estética. Al mismo tiempo, se evaluarán posibles consecuencias que esto pueda obtener respecto de los modos tradicionales de producción y consumo artísticos.

De alguna manera, el concepto goodmaniano de *funcionamiento* como obra de arte se completa desde la caracterización que ambas instancias articulan con el corpus teórico en que se ven insertas. Esto exige recuperar el contexto de discusión en donde Goodman analiza las condiciones de identidad de las obras de arte y aquellas cuestiones ligadas al problema de la falsedad y la autenticidad de las mismas (Goodman, 1972, cap. III; 1976, cap. III, 3 y 4; y 1995, cap. IV). De este modo, el capítulo dará inicio con una caracterización de las denominadas artes *autográficas* y *alográficas* y su vinculación con los diferentes tipos de artes particulares y sus modos de producción. Dada la relación que sostienen ambas modalidades de producción artística respecto de las instancias de *ejecución* y *realización*, un segundo momento tendrá que ver con la caracterización propiamente dicha de estos conceptos y la posibilidad crítica de

discutir el pretendido predominio del segundo por sobre el primero en la configuración de toda obra de arte. Por último, el capítulo dará lugar a la discusión de posibles consecuencias que se derivan de tal enfoque.

### 3.1 Arte Alográfico y Autográfico

La distinción goodmaniana entre símbolos densos y articulados a partir de la cual cada tipo de símbolo dará lugar a determinada construcción simbólica descansa sobre su teoría general que involucra cuerpos de caracteres gobernados por diferentes reglas sintácticas dependiendo del tipo de sistema en cuestión y correlacionados con sus referentes según ciertas reglas semánticas. Tal distinción se encuentra a la base de su caracterización de las condiciones de identidad para los distintos tipos de obras de arte.

Dadas las particularidades sintácticas y semánticas de cada sistema los distintos tipos de arte pueden agruparse en un rango característico que va desde la notación pura –esto involucra aquellas modalidades que experimentan una perfecta preservación de la identidad entre las réplicas o ejecuciones (performances) de las obras– hasta los sistemas pictóricos completamente densos –en los que cada obra supone un original–. Los pertenecientes al primer tipo corresponden a los símbolos articulados susceptibles de ser copiados o reproducidos sin que esto altere su función representativa y no son sensibles al tipo de impresión, color, tamaño, etc. Por su parte, aquellos que se corresponden con el segundo tipo no pueden copiarse y cualquier intento de reproducción de los mismos puede alterar su función representativa o simbólica como es el caso de la *pintura*.

La cuestión relativa a la identidad de las obras parece entonces tener que ver con el modo que la producción de una obra se ve incorporada en el resultado final de la misma. Es decir, si la historia de producción de una obra es parte integral de la misma. Existen casos de ciertas artes en donde dicha injerencia de la historia de la producción en la obra se torna esencial a la misma como la pintura y otros tipos relacionados con esta como el dibujo y las acuarelas, en donde se da una sola instancia o caso de la obra en cuestión. Tal situación se da también incluso frente a casos de artes que habilitan las múltiples instancias de una misma obra como en el caso de las aguafuertes y la xilografía. Sólo las obras producidas por el artista en cuestión –o las impresiones de las planchas originales (también producidas por el artista) en el caso de los grabados de aguafuerte, por ejemplo– se consideran originales de la obra. Cualquier otra representación de la misma es una copia por mucho que pueda parecersele.

Existen, asimismo, casos distintos en donde determinados tipos de arte tales como la literatura, el teatro, la danza, la música, la arquitectura, etc., parecen admitir instanciaciones de una misma obra independientes de la historia de su producción. Parece razonable pensar que al escuchar determinada pieza musical, aun cuando la misma sea ejecutada siguiendo una impresión reciente de una partitura clásica, uno estará escuchando una performance de la obra

y no una copia de la misma. Goodman denomina a este tipo de artes *alográficas* por oposición a los del tipo anterior o *autográficas*:

“Hablaemos de una obra de arte diciendo que es *autográfica* si, y sólo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. Si una obra de arte es autográfica, también podemos calificar de autográfico aquél arte. Así la pintura es autográfica, y la música no-autográfica, o *alográfica*.” (Goodman, 1976, p. 124)

La cuestión acerca de la identidad de toda obra guarda relación con la capacidad de los tipos particulares de arte de permitir algún tipo de notación sistémica. En este sentido, la música y la pintura se ubicarían en los márgenes opuestos del espectro. Mientras que la primera pertenece al tipo de artes alográficas que permiten la notación, la segunda pertenece al tipo de artes *autográficas* y no admite notación alguna. La primera, pero no la segunda, exige que cada performance de una partitura se ajuste exactamente a la misma a fin de ser considerada una performance de la obra. En este caso, la obra es la clase de ejecuciones (performances) que se ajustan a un carácter, correspondiéndose éste con la partitura de la obra (Goodman, 1976, p. 215). La modificación más leve en la interpretación de tal partitura puede dar lugar a obras diferentes, aunque algunas características relevantes de toda obra musical no suponen notación tal y como sucede con las indicaciones del *tempo* o de la *cadencia* que otorgan libertad al intérprete.<sup>105</sup> La segunda (pintura), pero no la primera, ni siquiera se plantea tal situación; puesto que la menor modificación del tipo que sea respecto de una obra –incluso una copia exacta, o una reproducción de la misma– pertenece a la copia pero no a la obra original. Las obras de arte pictóricas pertenecen a la clasificación de *analógicas* en tanto se corresponden con caracteres pertenecientes a sistemas sintáctica y semánticamente densos. La más leve modificación en ciertos aspectos puede promover la constitución de diferentes símbolos.

A grandes rasgos, las mismas observaciones que hace Goodman respecto de la música pueden aplicarse a su análisis de la *danza* (baile). La caracterización de este tipo de arte particular busca recuperar el tratamiento ofrecido por Rudolf Laban (*labanotación*) como un interesante aporte en tanto sistema notacional para un área que no posee de hecho aún un sistema tal. La contribución de Laban apuntaba asimismo a proporcionar un método adecuado para cifrar notacionalmente cualquier movimiento. El sistema, que parece ajustarse bastante bien a los requerimientos teóricos de todo sistema de tal naturaleza puede arrojar, a su vez, fructíferas consecuencias que Goodman inmediatamente relaciona con los campos de la psicología (experimentación) y la motorización industrial: “El que el experimentador o el sujeto repita su conducta en una segunda ocasión depende de los criterios de identidad de conducta que se apliquen; y el problema de la formulación de tales criterios es el problema del desarrollo de un sistema notacional.” (Goodman, 1976, p. 222).

---

<sup>105</sup> Esto parece habilitar la sorprendente consecuencia de que dadas dos performances que suenen prácticamente igual pertenezcan, no obstante, a obras distintas y que, dos performances que no se asemejen punto a punto en su sonido, sí lo hagan.

En lo que concierne al arte de la *arquitectura* Goodman tiene muy en cuenta el desarrollo histórico de este tipo de arte y ello se hace evidente en su caracterización. Considera que, debido al origen autográfico de la actividad, y aún al modo en que los edificios son construidos con vistas a su perdurabilidad más que a su reproducción –cosa que aleja su producto al de una partitura musical–, la arquitectura es un arte mixto y transicional. Los planos del arquitecto, que bien pueden funcionar como sistema de notación y constituir a la arquitectura en un arte alográfico, permiten la construcción de distintos edificios en lugares distintos –aún a pesar de poseer algunas diferencias manifiestas– como instancias de una misma obra en la medida en que se ajusten al mismo plano. Sin embargo, su lenguaje notacional no ha adquirido la suficiente autoridad que permita disociar la identidad de la obra, respecto de cada uno de los casos de producción particulares. (Goodman, 1976, p. 225).

En las artes *literarias* y en las *dramáticas* (teatro), que utilizan como plataforma –en la mayoría de sus casos– al lenguaje natural a fin de constituir sus obras, se dan ciertas particularidades. En ambas modalidades artísticas, y para casos tales como la producción de novelas, poemas, guiones para cine o teatro, el texto (escrito) mismo (o el guion) es un carácter en un cuerpo notacional. Sin embargo, tales artes se diferencian en aquello que cuenta como obra en cada caso. En el teatro, la obra es la serie de performances que se ajustan a lo establecido y estipulado en el guion. Para las artes literarias, la obra siempre es el texto (escrito) mismo; es decir, una serie de inscripciones absolutamente correspondientes entre sí, y en puntuación y ortografía.<sup>106</sup>

Más allá de la caracterización general que Goodman traza acerca de la correspondencia entre artes *alográficas* y *autográficas* con los distintos tipos de artes particulares, su análisis llama asimismo la atención sobre otros aspectos importantes que parecen desprenderse de esto (Goodman, 1995, pp. 212-217). En primer lugar, plantea la inconveniencia en identificar indistintamente tales tipologías con la clasificación que distingue entre artes *singulares* y *múltiples*. No todas las artes autográficas se corresponden con la clasificación de artes singulares –como la *pintura*–. El *aguafuerte*, por ejemplo, no deja de ser un tipo de arte autográfica por más que promueva múltiples instancias.

Por otra parte, la diferencia entre artes alográficas y autográficas tampoco se define a partir de la posibilidad de poder falsificar determinadas obras particulares, o por su imposibilidad. Aunque dicha diferencia suele trazarse a menudo sobre tal posibilidad, no es definida a partir de ella. Tampoco la posibilidad de una notación parece excluyente o privativa de las artes de tipo alográficas, aunque frecuentemente tal condición esté presente en tal tipo de artes. La disponibilidad de una notación no es ni necesaria ni suficiente para definir alográficamente un tipo particular de arte. El requisito de necesidad tiene que ver con la

---

<sup>106</sup> Con posterioridad, Goodman refuerza esta idea en torno al predominio del texto en tanto obra por sobre posibles interpretaciones o instancias de él. Recuperando el famoso ejemplo del *Quijote de Menard* perteneciente a Borges (Borges, 1995), Goodman afirma que por muy distintas que puedan ser las interpretaciones y explicaciones que buscan legitimar el *Quijote* de Menard en tanto obra diferente a la de Cervantes, el señalamiento exacto punto a punto que sostiene respecto de éste último fuerza el reconocimiento de que lo producido por Menard no es sino otra inscripción del texto *Don Quijote* (Cervantes). Esto es, una instancia de la misma obra. Véase: (Goodman y Elgin, 1988, pp. 60-63).



posibilidad de que la identificación de una obra, o una instancia de la obra, sea independiente de la historia de producción de la misma.

Otro aspecto importante a ser destacado es el hecho de que no todas las artes parecen susceptibles a ser clasificadas en términos de autográficas o alográficas. Tal clasificación se corresponde con la posibilidad de poder identificar y contar con un criterio de identidad para una obra dada. Esto es, su aplicación se halla vinculada a la capacidad para distinguir aspectos o instancias como pertenecientes a una obra. Goodman toma como ejemplo ciertas piezas de la música de John Cage y sus sistemas simples no notacionales para dar cuenta de la dificultad en la determinación precisa respecto de qué tipo de arte instancia –singular o múltiple–, dada la carencia de partitura. En casos tales, su sistema no notacional parece mucho más cercano al *bosquejo*, o incluso al *dibujo*, que a la partitura.

En lo que respecta a la cuestión sobre la identidad de una obra Goodman reafirma la idea de que aquello pertinente a fin de lograr una identificación precisa de la misma es la determinación correspondiente sobre si un objeto o aspecto dado es una instancia de la misma obra. Dicha determinación puede variar considerablemente de acuerdo a la forma en que la obra sea especificada. Así, la determinación sobre si un acontecimiento particular es una interpretación de la Sinfonía n° 101 de Hayden requiere de la conformidad con su partitura tanto como con el título y la autoría de la misma. No obstante, lo relevante al momento de distinguir las artes alográficas de las autográficas es, una vez más, si la identificación de una obra es independiente o no de su historia de producción:

“Lo que distingue a una obra alográfica es que la identificación de un objeto o acontecimiento como una instancia de la obra no depende de ninguna manera de cómo, cuándo, o por quién fue producido ese objeto o acontecimiento. La inscripción de un poema, por ejemplo, independientemente de cómo se produzca, tan sólo requiere que se escriba correctamente; y dos inscripciones del mismo poema sólo requieren ser escritas de igual forma. En contraste, una instancia de un aguafuerte determinado debe haber sido impresa a partir de una plancha determinada; y dos instancias del mismo aguafuerte, por muy semejantes o diferentes que puedan parecer, deben ser impresiones realizadas a partir de la misma plancha.” (Goodman, 1995, pp. 214-215)

La acuciante cuestión acerca de la identidad y la autenticidad de las obras arroja a Goodman otro interesante escollo de la mano de la singularidad o la multiplicidad de instancias para toda obra de arte. En rigor, el cuestionamiento le es elevado a Goodman a través de ciertos comentarios de R. Wollheim quien cuestiona sobre si una obra de arte es idéntica a sus manifestaciones físicas, o algo distinto que reside, no obstante, en ellas.<sup>107</sup> Mientras que Wollheim parece defender la última de tales alternativas, Goodman desestima ambas en favor de su concepción funcional del arte.

De acuerdo a los postulados estéticos goodmanianos algo puede simbolizar cosas distintas en contextos diferentes. Tal es el caso del lienzo o cuadro de Rembrandt y la manta o

---

<sup>107</sup> Véase: (Wollheim, 1972 y 1978).

“cortina” que servía para cubrir la ventana, o como podría serlo un trozo de madera y un “garrote” (arma). La pregunta en cuestión apuntaría, entonces, a constatar si en efecto se trata de cosas idénticas. Lo indicado, según Goodman, sería sostener que en ambos casos hay los mismos objetos físicos desempeñándose en funciones distintas (Goodman, 1995, pp. 216-217). Lo relevante de la cuestión no pasa, pues, por identificar si el objeto estético en cuestión es distinto al medio o soporte físico, sino en poder identificar de manera distinta la función estética del resto de las funciones.

Como dejó ver su insistencia acerca del cambio de cuestionamiento en torno al arte (*qué* por *cuándo*), es determinada función simbólica que algo promueve al interior de un contexto más o menos específico lo que hace que sea tenido por una u otra cosa. Recuperando el ejemplo del texto del Quijote, y la posibilidad de que existan dos obras exactamente iguales (la de *Cervantes* y la de *Menard*), Goodman propone aplicar el mismo esquema de cuestionamiento a fin de constatar *cuándo* determinado texto es el *Don Quijote* de Cervantes y *cuándo* el de Menard.

### 3.2 ¿Ejecución o Realización de la obra de arte?

El tratamiento sobre las cuestiones estéticas realizado por Goodman distingue dos instancias o momentos de concreción para toda obra de arte, que vincula asimismo a la distinción entre tipos de arte y su posible clasificación. En tal sentido, entonces, reconoce la instancia de *ejecución* [*execution*] de toda obra –la que, a su vez, puede darse en una o dos fases– diferenciándola de la instancia de *realización* [*implementation*] en lo que parecería un giro un tanto sorprendente dentro de su planteo estético general.<sup>108</sup>

De este modo, y recurriendo a los siempre convenientes ejemplos, una poema queda terminado una vez que se concluye su escritura, del mismo modo en que una pintura se concreta al ser pintada y una obra de naturaleza dramática para el teatro al ser interpretada –y cada vez que esto acaece–. Sin embargo, el poema que yace abandonado en el cajón, la pintura que permanece oculta en el taller del artista y la obra que se desarrolla en un teatro sin espectadores, no parecen estar desarrollando su función. Hacerlo implicaría que el poema instancie determinadas publicaciones, la pintura comporte el cuadro que ha de ser efectivamente mostrado o expuesto en una galería, museo, o instancia de muestra, y la obra oportunamente representada ante un público espectador.

Si se entiende, tal como Goodman lo quiere, que la *ejecución* de toda obra responde a la configuración propiamente dicha de sí –esto es, su elaboración o producción en el sentido más literal– y la *realización* como aquello que permite que la obra funcione en tanto tal –es decir, que funcione en tanto que obra de arte–, entonces, la publicación, la exhibición y la representación de las obras ante sus respectivos públicos han de considerarse medios de

---

<sup>108</sup> La recuperación del tratamiento goodmaniano acerca de estas cuestiones se realiza sobre la base de lo expuesto por el autor fundamentalmente en *De la mente y otras materias* (Goodman, 1995, IV y V).

realización. Medios tales de realización cumplirían, a su vez, el rol de introducir las artes al dominio de la cultura en un sentido general. La relación que a menudo se establece en las distintas artes particulares entre ambos momentos de configuración de una obra suele exigir algunas diferenciaciones y comentarios adicionales, puesto que en ciertos casos dicha relación es articulada de una manera algo compleja.

La diferenciación goodmaniana, no obstante, reconoce la existencia de dos momentos de configuración marcadamente diferentes. Según lo establece en sus propios términos: “Bajo la denominación de «ejecución» incluyo todo aquello que forma parte de la creación de una obra, desde el primer destello de una idea, hasta el toque final.”; y más adelante: “[...] bajo el término «realización» incluyo todo aquello que hace que una obra funcione; y una obra funciona, según mi opinión, en la medida en que se entiende, en la medida en que se constata lo que simboliza y cómo simboliza (si por medio de la descripción, la descripción, la ejemplificación o la expresión, o a través de una ruta más larga [...]) y afecta al modo en que organizamos y percibimos un mundo.” (Goodman, 1995, p. 218).

Más allá del éxito relativo en la consecución del funcionamiento de una obra, la instancia de realización parece involucrar todos los intentos y procedimientos utilizados para promover dicho funcionamiento. Por su parte, la ejecución aparece siempre sujeta a la hechura propiamente dicha de una obra en su totalidad. Ciertos procedimientos que tienden a la realización de una obra coartan, a su vez, determinados impulsos de la misma; y ciertos otros realizan la obra aun cuando ésta permanece inalterada.

El análisis del modo en que se da articulación entre ambas instancias es promovido por Goodman en torno a la consideración de las distintas situaciones que atraviesa la configuración de una obra según las distintas artes y soportes. En primer lugar se detiene en algunos casos de artes unifásicos [*one-stage art*] y bifásicos [*two-stage art*], proponiendo como ejemplo del primer tipo la *novela* y como ejemplo del segundo el *aguafuerte*. La novela, al igual que sucede con el poema y en rigor con todas aquellas obras que caen bajo la denominación de *literarias*, se ve concluida con la producción del manuscrito. Esto es, la novela es *ejecutada* una vez que se concluye el manuscrito. Los restantes pasos que apuntan a su impresión, publicación y hasta promoción, son todas instancias pertenecientes a su *realización*.

El caso del aguafuerte, por su parte, es algo distinto. Su *ejecución* no se agota en la producción de la plancha de la que han de obtenerse sus distintas impresiones sino que involucra igualmente cada uno de tales grabados, dado que son éstos quienes constituyen las instancias de la obra. Así, mientras que en el caso de la novela su impresión corresponde con un momento de su realización y no de su ejecución, la realización en el caso del aguafuerte tiene que ver con su fomento, distribución, enmarcado, etc., quedando su impresión (cada una de ellas) como un momento de su ejecución.

Algo similar parece darse en otros tipos de arte sean alográficas como la música a través de partituras o autográficas como en el caso de la escultura. Tales ejercicios requieren que la instancia de realización descansa sobre la de ejecución presente en ambos momentos de su concreción. Es decir, una obra teatral o musical requiere ser representada e interpretada

respectivamente, una escultura ha de ser vaciada en un molde, y hasta una obra de arte arquitectónica debe asumir su efectiva construcción a fin de existir en tanto tal. Para las artes que requieren de interpretación o artes interpretativas [*performing arts*] ambos procesos de ejecución y realización se hallan estrechamente vinculados.

Tal proximidad en la vinculación descansa a menudo sobre condiciones temporales. Una obra que requiere interpretación funciona realmente al tiempo que es ejecutada, interpretada o representada ante un público. Esto trastoca el ordenamiento temporal habitual que rige la configuración de la mayoría de las obras en las que la ejecución es una instancia que preceda a la de realización –al menos en los términos goodmanianos–. La presentación de una obra ante un público, considerada por lo general como un momento de su realización, requiere en las artes dramáticas, por ejemplo, la efectiva representación al punto de que sólo se da a partir de ésta –algo que conviene al momento de ejecución–. Ambas instancias parecerían entrecruzarse o darse de manera simultánea.

Por otro lado, para tales artes suele suceder que ciertos pasos de lo que sería su realización –como pueden serlo la venta de entradas, su promoción, etc.– acontezcan con anterioridad a lo que sería su efectiva ejecución o antes de que ésta última concluya. Del mismo modo, si se consideran parte de su realización los comentarios y la crítica ofrecida a propósito de la obra, incluso puede continuar con posterioridad a su representación (Goodman, 1995, p. 219).

El resto del análisis goodmaniano en lo concerniente a la aparente distinción entre momentos o instancias de configuración de la obra de arte manifiesta, a mi juicio, algunas tensiones –probablemente propias del tratamiento de los temas en cuestión–. Por tal motivo su presentación asumirá un sesgo crítico al que aludiré correspondientemente a fin de distinguir mi propia voz de la suya y así evitar malentendidos que podrían asignarle afirmaciones a él que sólo sostendrá yo. Hecha la distinción entre las instancias que operan en la configuración de toda obra Goodman reafirma la identidad de cada una de ellas respecto de la otra (Goodman, 1995, p. 220). Supone haber hallado una línea divisoria entre ellas que, aunque deba ser cuidadosamente trazada prestando la debida consideración a las diferencias existentes entre los distintos tipos de arte y teniendo en cuenta, incluso, que la realización de una obra puede promover la ejecución de otra, supone y delimita cosas por completo diferentes. Aún más, parecería estar dispuesto a conceder, sin demasiados rodeos, que aunque la ejecución puede suceder sin la realización lo inverso no puede darse: “Ciertamente, una obra debe ser ejecutada si ha de ser realizada, pero esto es así, porque tenemos una *obra*, únicamente a través de la ejecución –una obra es algo *hecho*–.” (Goodman, 1995, p. 220).

Hasta aquí no encuentro mayores objeciones dados los términos en los que el propio Goodman ha propuesto considerar estas cuestiones. Esto es, entendiendo lo que aparentemente significan y quieren significar ambas expresiones –*ejecución* y *realización*– al interior del planteo goodmaniano. Parecería, eso sí, que la distinción tan claramente evidente entre ambos momentos no es tal. Sobre todo, frente a ciertos ejemplos tomados de las artes particulares como los que se apuntaron con anterioridad y en los cuales ambos momentos se

entrecruzan tornando a veces difícil reconocer cada uno de ellos. Pero tal atenuación respecto del sostenimiento de la anterior “marcada diferencia” es inmediatamente reconocida por Goodman al afirmar que el contraste entre ambas instancias no es tan rígido como pudo parecer en un principio (Goodman, 1995, p. 221).

La cuestión, aquí, parece residir en torno del concepto de *funcionamiento* de algo como obra de arte del que se ha venido hablando a lo largo de esta sección. En los capítulos precedentes se vio cómo algo puede funcionar simbólicamente como obra de arte en un momento y dejar de hacerlo en otro. Cómo algo puede resaltar determinadas propiedades que posee asumiendo el muestreo de las mismas en un contexto dado y poner de relieve otras cualidades o propiedades en un contexto diferente. Consecuentemente se vio cómo algo en tanto símbolo particular puede asumir el funcionamiento de obra de arte –sujeto siempre a restricciones de contexto y situación–. Por último, se constató de qué manera tal evidencia que se desprende del estudio goodmaniano sobre los símbolos, sus relaciones, y los distintos sistemas simbólicos, promovieron la modificación del modo en que ha de preguntarse por el arte al interior de su planteo estético. Lo que quiero recordar con todo esto, para resumir, es la centralidad, la importancia y la casi absoluta primacía que la noción de *funcionamiento* (simbólico) posee dicho concepto para el estudio goodmaniano acerca del arte. Centralidad y relevancia, por su parte, que acerca su planteo al problema de la definición del arte más allá de que tal no haya sido su interés primario.

Goodman recupera tal noción cuando analiza la presunta diferencia entre instancias de configuración de toda obra en el reconocimiento de un momento de ejecución de la misma y uno de realización. Sin asumir compromiso alguno respecto de posiciones institucionalistas reconoce, no obstante, el hecho de que frente a algo que no es un artefacto como puede serlo una mera piedra hallada en la playa la instancia de realización no podría darse. Algo así –su realización– puede darse si en efecto se traslada la piedra, se la monta y se la expone en un museo de arte:

“Lo que importa es el funcionamiento, más que cualquier modo particular de llevarlo a cabo. Se puede hacer que la piedra de la playa funcione como arte simplemente mediante su singularización allí donde se encuentra y percibiéndola como un símbolo que ejemplifica ciertas formas y otras propiedades.” (Goodman, 1995, p. 220)

La realización, aparentemente, halla su compromiso no sólo respecto del funcionamiento de las obras de arte sino que parece colaborar en el funcionamiento de cualquier cosa como arte. En tal sentido, Goodman reconoce que la realización, aún sin la ejecución, puede resultar productiva o creativa; puede contribuir a que algo que no es de hecho una obra de arte funcione como tal a partir de la promoción de su funcionamiento estético. El hecho de que la piedra, que no es una obra de arte, pueda funcionar como tal y que una pintura de Rembrandt, que sí lo es, pueda dejar de hacerlo dependiendo de cierto contexto de uso, devuelve la noción de *funcionamiento* al centro de la escena:

“Aunque la ejecución y la realización se pueden distinguir allí donde ambas tienen lugar, configuran un proceso continuo que tiene como fin lograr un funcionamiento estético. Por una parte, se necesita la ejecución de una *obra* para su realización; por otra, la realización es el proceso mediante el cual se produce ese funcionamiento estético que proporciona las bases para el concepto de la obra de arte.” (Goodman, 1995, 221)

Ahora bien, dados los términos del planteo goodmaniano, y teniendo en cuenta su desarrollo anterior con especial asento sobre la noción de funcionamiento como clave desde la cual pensar el ser del arte, y puesto que tal noción tiene lugar en la instancia de *realización* para toda obra de arte, me resulta sospechoso el modo en que pueda darse, tal como el propio Goodman asegura, la ejecución de una obra sin su correspondiente realización. Casos tales como aquellos en donde se da la existencia de obras de arte que no funcionan como tales, u obras de arte ocultas, inadvertidas por todos pero obras de arte al fin, sorprenden por el interés que suscitan al tiempo que requieren un análisis integral tal como el que el propio Goodman ofreció.

Tal análisis integral fue precisamente el que puso en claro el valor del concepto de funcionamiento de algo como obra de arte. Tal vez esto se vea mejor a la luz de ejemplos como los apuntados recientemente en donde cosas que no son (ni parecen) obras de arte funcionan como tales y cosas que sí son dejan de hacerlo. A menudo la diferencia entre objetos indiscernibles, cuando uno de ellos es una obra de arte y el otro no, parece descansar en el efectivo funcionamiento estético del primero sobre el segundo. Obras de arte inadvertidas u ocultas no dejan de ser tales pero se tiene noticia de ellas y se las reconoce como tales en la medida en que instancian procesos de efectivo funcionamiento como obras de arte. Sólo a partir de tal instancia (funcionamiento efectivo) parece razonable –siempre pensando en los dictámenes goodmanianos– el establecimiento de criterios válidos de reconocimiento, identificación y posterior tratamiento de una situación particular de cara a su legitimación o no en términos estéticos y artísticos.

Esto equivaldría a sostener que, para que algo sea considerado una obra de arte, es preciso que funcione como tal en un contexto adecuado –el cual no tiene por qué tratarse de un ámbito físico particular–; lo cual, por otra parte, no parece diferir en mucho de lo propuesto por Goodman. Por lo tanto, si lo decisivo en el reconocimiento de algo en tanto arte es su funcionamiento como tal, y dicho funcionamiento pertenece a la instancia de la *realización* de la obra de arte, entonces ¿cuál sería el papel que desempeña la noción de *ejecución* frente a casos de suficiente falta de información, indiscernibilidad u ocultamiento? De modo que sin funcionamiento no parece haber obra de arte –al menos, y sobre todo en situaciones tales–; y puesto que sólo habrá obra de arte a partir del reconocimiento de la misma, es decir, *funcionamiento* de la misma, el rol que finalmente desempeña la ejecución parece debilitado.

No encuentro, por lo tanto, un beneficio significativo en sostener la diferenciación en instancias propuesta por Goodman. No lo encuentro, fundamentalmente, frente a todo un desarrollo propuesto por él que culmina con el arribo a la noción de *funcionamiento* como

central al planteo estético. Dicha noción no sólo es relevante frente al cambio de pregunta por el arte que busca destacar el costado situacional de su configuración y legitimación, además deviene verdaderamente enriquecedor en muchos otros sentidos: “Las obras funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados, participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos.” (Goodman, 1995, p. 271). El desarrollo de tales potencialidades, por su parte, articula con el otro sentido de funcionamiento visto anteriormente. Esto es, su posibilidad descansa en la medida en que se ha previamente constatado que algo funciona efectivamente como obra de arte, “en la medida en que se entiende, y se constata lo que simboliza y cómo simboliza”.

Para finalizar, quisiera aclarar que no niego que exista y que de hecho se dé un momento de producción (ejecución) para toda obra de arte. Lo que afirmo es que tal momento no sirve para llevar a cabo su posterior identificación, reconocimiento y legitimación frente a situaciones poco habituales de funcionamiento estético. Incluso, como se viera, su ejercicio al interior de ciertas artes particulares se halla superpuesto, en ocasiones desdibujado y a menudo deudor de la instancia de realización. Si todo lo que importa a los fines de caracterizar el dominio de lo artístico parece derivarse de la instancia de realización (funcionamiento) de algo como obra de arte, de acuerdo al programa estético goodmaniano, entonces tal vez convenga desentenderse de la idea de ejecución como criterio de legitimación, a propósito de dicho programa.

### 3.3 *Algunas Consecuencias, Posibles Objeciones*

El arribo a la noción de *funcionamiento*, su relevancia explicativa y la relación que la misma sostiene respecto de los *síntomas de lo estético*, hacen del desarrollo estético goodmaniano una referencia clara al momento de abordar distintos enfoques problemáticos de la naturaleza artística. El especial foco de interés depositado en la modificación del cuestionamiento por la naturaleza de lo artístico arrima dicho desarrollo teórico al antiguo y tradicional problema de la definición del arte. La respuesta a dicho cuestionamiento, por su parte, señala en la dirección de un estudio detenido acerca de los distintos sistemas simbólicos, y el modo en que éstos interactúan relacionándose con los distintos procesos cognitivos. La estética es, siguiendo este enfoque, algo así como una rama de la epistemología y se encuentra en íntima relación con la producción de conocimientos. En términos de Elgin: “El arte funciona cognitivamente [...], la estética explica cómo.” (Elgin, 2001, p. 684).

El reconocimiento, pues, de que algo funciona como obra de arte particular al interior de determinado contexto situacional y de acuerdo a su participación en los síntomas de lo estético permite hacer frente a ciertos inconvenientes que a menudo provienen desde la

práctica artística y que tornan difícil su aprehensión teórica. En particular, aquellos casos que tienen que ver con cierta dificultad en el reconocimiento de algo en tanto obra de arte. Casos tales podrían ser los de una aparente indiscernibilidad en los candidatos en cuestión a obras de arte, la de cierta insospechada procedencia artística de determinados objetos, o directamente aquellos que promueven el funcionamiento simbólico de algo que no es una obra de arte como si fuese una, o en los que una obra de arte parece no estar funcionando como tal.

La propuesta goodmaniana frente a ello parece ser la de poder identificar, desde el reconocimiento, la coyuntura más o menos precisa en la que algo funciona como obra de arte con independencia de su efectiva procedencia artística o la ausencia de ella. Así, algo puede funcionar como obra de arte aún sin serlo, o dejar de verse como tal a pesar de su manifiesta artisticidad, según se ha ido viendo a lo largo de la exposición de su planteo. Si tal es el resultado al que llega el análisis de la naturaleza de lo artístico, la alternativa de respuesta que recupera el *funcionamiento* como eje explicativo parece ser la salida más prometedora frente a muchas situaciones problemáticas. La investigación estética goodmaniana parecería estar gritando a viva voz: ¡No importa *lo que el arte es*, importa *cuándo* el arte es!

Si Goodman acierta al proponer dicho desplazamiento en el foco de interés, como sugiero que así se piense, entonces habrá arrojado buena cantidad de luz sobre el fenómeno del arte y algunos de sus problemas más acuciantes de cara al desarrollo que su práctica y ejercicio han tomado una vez avanzado el siglo XX. Una posible consecuencia de singular agrado podría derivarse en la resolución de problemas de casos paradójales del tipo “el poema en el cajón”, mencionado con anterioridad. Casos tales involucran ejemplos hipotéticos de obras de arte que yacen ocultas a la espera de ver la luz, y con ella el reconocimiento y legitimación correspondientes.

Mientras que para el institucionalismo de Dickie dicha situación problemática se resolvía a partir de la mera presunción –al momento de configurar el *artefacto* en cuestión– de su potencial exhibición ante un público, la salida para Goodman tendría una resolución menos conflictiva: mientras que el *poema* permanezca oculto en el cajón, su estatus se corresponderá al de una obra de arte que no se encuentra, empero, funcionando como tal; y siendo lo relevante en cualquier situación el efectivo funcionamiento de algo en tanto obra de arte, mientras el cajón se encuentre “cerrado” la cuestión no amerita mayor tratamiento.<sup>109</sup>

Similar solución parecería tener que recibir cada una de las situaciones problemáticas mencionadas. El concepto de *funcionamiento* brinda la salida ante tales escollos. Lo que es más aún, dicho concepto es lo que permitiría explicar los numerosos casos de actuales obras de arte que no fueron pergeñadas como tales, de los que la historia y los museos son prueba evidente. Ahora bien, quisiera apuntar una posible objeción frente a lo que supone, a su vez, una posible consecuencia respecto del tratamiento goodmaniano acerca de los conceptos de *ejecución* y *realización* analizados en este capítulo.

---

<sup>109</sup> Recuérdese que para Dickie la condición de *presentación* ante un público –para todo *artefacto*– no requería su efectiva exhibición; lo que arrojaba el molesto saldo de obras de arte jamás vistas ni apreciadas. *Cfr.*: capítulo 4, § 4, Sección II, Parte I de esta tesis.



Si se desestima la noción de *ejecución* del planteo ofrecido por Goodman –tal como sugiero considerar–, dada la presunta relevancia del momento o instancia de *realización*, se harán evidentes, no obstante, algunas consecuencias poco deseables. En franca relación con lo que sucede con la posible solución institucionalista de Dickie, sólo que en una dirección diferente, el acercamiento teórico sería indiferente a obras de arte en efecto existentes pero que no se encuentran funcionando como tales. El institucionalismo no encuentra inconvenientes frente a casos paradójales como “el poema en el cajón” por considerar que la efectiva exhibición de las obras no es requerida para que éstas sean tales. El funcionamiento goodmaniano, una vez abandonada la requerida instancia de ejecución de una obra de arte, sólo reconocería casos de obras que se encuentren efectivamente funcionando como tales, al tiempo que privaría de tal estatus a obras que llenan los talleres de los artistas, las habitaciones particulares y buena parte de la historia pero de las que no se tiene noticia alguna.

A su vez, el sostenimiento de la instancia de *realización* como la única verdaderamente relevante en la configuración de toda obra de arte descuidaría considerablemente uno de los momentos sin dudas importantes como lo es el de la producción propiamente dicha de la misma. Esto es, el trabajo con y sobre un material dado, el lenguaje artístico tenido en cuenta y utilizado, las relaciones simbólicas que se desarrollan conforme avanza su estructuración, de las que los síntomas de lo estético acaban siendo en buena medida su reflejo, etc.

Estos, y otros muchos problemas particulares, aguardan aún por un análisis detenido y un tratamiento adecuado. No obstante, más allá de ciertas tensiones inherentes al modo en que su planteo es presentado, el programa goodmaniano parece ofrecer una herramienta importante desde la cual pensar la naturaleza del problema de la definición del arte de principal preocupación en esta investigación.

## *Capítulo 4*

# El Funcionamiento simbólico del arte

La importancia y relevancia del arte sobre el conocimiento es evidente en el planteo goodmaniano. De hecho, una parte importante de sus motivaciones buscan dar cuenta de la cercanía en que se halla el arte respecto de otras esferas del conocimiento (especialmente respecto de las ciencias), así como desentrañar determinadas particularidades en ambos dominios que faciliten y promuevan dicha proximidad. Por tales razones la estética de Goodman responde a la necesidad de contribuir a la comprensión del funcionamiento simbólico en general, y por lo tanto, con especial detenimiento en la actividad simbólica promovida por los distintos tipos de artes particulares en la utilización de sus propios lenguajes.

El recorrido trazado en la búsqueda por caracterizar el particular modo de simbolizar que se da al interior del espacio artístico hace que se fuerce el análisis hasta dar con ciertas notas afines a las experiencias de tipo estéticas. Goodman encuentra sustento para ello en la recurrencia de cinco síntomas que caracterizan la forma en que se lleva a cabo la simbolización en el arte y, consecuentemente, que hacen que una experiencia sea estéticamente relevante. Esto permite el sostenimiento de que lo relevante en el arte es su especial funcionamiento simbólico. Dicho de otro modo, que no importa qué cosa sea (definicionalmente) una obra de arte, puesto que lo relevante es conocer *cuándo* (y *cómo*) algo simboliza algo funcionando de determinada manera.

De este modo, una obra de arte es algo que *funciona* como tal cuando asume un comportamiento simbólico que manifiesta la efectiva participación de algunos de tales síntomas. Es decir, cuando funciona como símbolo estético. No obstante, el mayor inconveniente en torno a dicha afirmación es el de la evidente tensión existente entre la presencia de algunos (o todos) de los síntomas y la posibilidad de la inexistencia de artísticidad. Asimismo, esto habilita la posibilidad de la efectiva presencia de artísticidad aún en ausencia de algunos (o todos) de los síntomas, igualmente problemático para el esquema goodmaniano.

El objetivo aquí será poner en cuestión la pertinencia de la apelación a los *síntomas de lo estético* como único criterio relevante a partir del cual se establece la posibilidad del arte. Es decir, se propondrá una reconstrucción de su esquema general con base en el funcionamiento simbólico de la obra de arte para evaluar si es correcto su intento teórico por ofrecer una caracterización acabada de tal ejercicio funcional que sirva de explicación del fenómeno del arte. De este modo, una primera parte de este capítulo estará dedicada a la recuperación y proposición de la noción goodmaniana de *funcionamiento* como eje explicativo. Ello deberá dialogar, asimismo, con los alcances y derivas del planteo funcionalista de Beardsley a fin de evaluar su candidatura en tanto criterio de identidad propio del arte.

Conforme avance el desarrollo del capítulo se dará lugar, entonces, a la evaluación de la noción goodmaniana con el objetivo de constatar su suficiencia en tanto criterio explicativo o su necesidad de articulación respecto de la posición funcionalista (Beardsley). A su vez, y en tanto se logre la detección o constatación en cuestión, se estimará el alcance efectivo de la propuesta goodmaniana con vistas a su implementación en tanto parámetro de explicación superador. Por último, el tramo final se ocupará de consolidar aquellos aportes de relevancia

que se desprenden del planteo teórico de Goodman en torno al arte y su campo de aplicación y funcionamiento.

#### 4.1 *Un Funcionamiento particular*

Quizá convendría empezar a hablar acerca del desarrollo estético goodmaniano haciendo referencia a la posición que el mismo ocupa al interior de su corpus teórico general. Pero dado que tal cosa ha sido vista ya y puesta de manifiesto en más de una oportunidad a lo largo de esta sección, sólo me permitiré algunas aclaraciones puntuales que conviene recordar aún a riesgo de parecer redundante.

Podría sostenerse, como se ha hecho, que el principal interés de Goodman respecto del arte no responde a preocupaciones de índole inherentemente artística. Podría incluso afirmarse que tal interés descansa antes en la necesidad de dotar a su propio estudio –acerca de los sistemas simbólicos y su relación respecto del modo de conocer y “construir mundos”– de un fundamento adecuado o algo más detenido que sobre la particular motivación por identificar exhaustivamente el dominio de lo artístico, tal como de hecho parece. No obstante, lo que sin dudas debe ponerse manifiesto es la despreocupación goodmaniana por ofrecer una definición del arte.<sup>110</sup>

Su injerencia teórica sobre las cuestiones estéticas no persigue, pues, la caracterización propiamente dicha del dominio artístico. De la misma manera, se entiende, tampoco funciona como disparador de su análisis el problema específico de la definición del arte. De modo que su planteo no se encuentra alentado por tal cuestionamiento u objetivo, de la misma manera en que su investigación en estos temas no supone una respuesta frente al mismo. Aún más, podría suponerse –sin temor a equívoco– que su principal propósito al tratar sobre estas cuestiones es el de llamar la atención respecto de la conveniencia de dejar de pensar qué cosa sea el arte y pasar a cuestionar cuándo algo asume características tales (artísticas).

Si tales han sido en efecto sus intenciones, entonces la vinculación de su planteo teórico acerca de cuestiones estéticas y artísticas como ofreciendo una posible alternativa definicional para el arte no puede sostenerse desde sí misma, o aludiendo a intereses goodmanianos por resolver tal escollo. No puede sostenerse, al menos, sin la correspondiente aclaración y salvedad que asumo estar ahora instanciando. Lo que yo pretendo es recuperar parte de los resultados de sus investigaciones en torno a los distintos procesos simbólicos en el arte y utilizar tal material para la confección de una alternativa válida de solución frente al

---

<sup>110</sup> De hecho, la conocida reticencia goodmaniana frente a la distinción *analítico/sintético* parecería llevarlo a negar la posibilidad de ofrecer una definición acabada sobre cualquier concepto. A propósito de tales cuestiones y sus posibles vinculaciones respecto de la noción de *significado* en Goodman, véanse: “On Likeness of Meaning” y “On Some Differences about Meaning” en: (Goodman, 1972, pp. 221-238).

problema artístico definicional. Pero tal maniobra es enteramente mía y en modo alguno se encuentra presente en la agenda goodmaniana sobre los temas estéticos.

La idea que quiero transmitir es la de que encuentro absolutamente relevante el desplazamiento propuesto por Goodman en el foco de interés respecto de la naturaleza del arte frente al ya añejo problema de su definición. De modo tal, considero sumamente oportuna su recuperación y vinculación a propósito de dicha cuestión a expensas, incluso, de su reticencia. Goodman no ofreció definición alguna del arte y hasta desestimó tal empresa. Sin embargo, el modo en que instaló la conveniencia de una modificación en la pregunta por la naturaleza de lo artístico con especial vinculación respecto del funcionamiento simbólico de las cosas –y el intercambio que con ellas se sostiene– ilumina de manera reveladora un problema de difícil solución.

El que algo pueda funcionar como obra de arte en un momento y contexto dados y dejar de hacerlo en otros, e incluso volver a ejercer dicho funcionamiento frente a otra situación, repercute profundamente en el tradicional modo de considerar tales cosas; i. e., las obras de arte. Dicha modalidad de consideración tradicional entendía que existen objetos/cosas que tienen la propiedad de ser obras de arte en virtud de determinadas propiedades que las mismas poseían inherentemente. Frente a ello, las posiciones *contextualistas* que parecen derivarse del programa teórico desarrollado a partir de los primeros escritos de Danto en torno al *artworld* resolvieron desplazar la importancia del análisis desde un plano decididamente fisicalista hacia otro de índole contextual –*externalismo*–. Esto es, la captura de aquello que convierte determinadas cosas en obras de arte debe hacerse apelando a datos del entorno situacional e histórica que liga tales candidatos con un contexto artístico más o menos definido y aceptado. La relevancia del planteo goodmaniano, frente incluso a ambos modos de considerar la cuestión –el modo de consideración tradicional y el *contextualismo* dantiano–, parece residir entonces en la particularidad con que se articula determinado contexto situacional con propiedades de los candidatos en cuestión, en la conformación de una instancia de funcionamiento artístico.

La supuesta articulación permite que algo pueda funcionar como obra de arte aún sin serlo, a la vez que habilita su contraparte por la que determina obra de arte podría no funcionar –bajo determinado contexto situacional– como tal. De modo que el énfasis del enfoque está puesto en determinada potencialidad de asumir un funcionamiento artístico para cualquier cosa. Lo que se traduce, a su vez, en un interés por recuperar las características propias de dichos contextos o situaciones en las que algo puede promover un funcionamiento tal. Esto, por su parte, se aleja de cuestiones ligadas a la procedencia de la cosa o candidato en cuestión, la intencionalidad con la que algo fue hecho, o el objetivo específico con el que ha sido creado.

Pensar el arte desde estos términos permite incorporar en su colección de obras un importante número de cosas que se muestran desafiantes de las características tradicionales de reconocimiento y legitimación. Es decir, la propuesta goodmaniana permite hacer frente a casos de difícil aprehensión desde los parámetros tradicionales de los que buena parte del

siglo XX y lo que va del XXI parecen ser la regla. Además, el propio Goodman planteaba la necesidad de promover el desplazamiento en la pregunta por el arte justamente de cara a tales restricciones de las posiciones teóricas anteriores frente a casos como estos. Vale decir, ante ejemplos de obras de arte que no se parecen a lo que las mismas fueron históricamente. Lo importante entonces es el *qué* sino el *cuándo*. Esto es, según se vio, lo que el propio Goodman puso de relieve.

La noción de *funcionamiento* por él introducida permite, entonces, la captación de la relevancia que posee la situación o coyuntura temporal en la que algo se desarrolla como obra de arte. No obstante, dicha captación llama la atención al mismo tiempo sobre determinadas propiedades que posee el objeto/cosa y que son de algún modo resaltadas en el efectivo funcionamiento. La respuesta a la pregunta modificada «¿*cuándo hay arte?*» puede entonces no sólo contribuir a la captación y entendimiento frente a casos de aparente falta de artisticidad, o de artisticidad pretendida, sino que además pone al descubierto un fundamento básico de la naturaleza artística: el hecho de que el arte mismo supone la instanciación de un momento de *funcionamiento* particular.

Su planteo no ofrece, pues, una definición de lo que el arte es, pero propone identificar las características particulares que hacen posible identificar cuándo el arte es. Es decir, bajo qué circunstancias se da tal funcionamiento artístico particular. El interés goodmaniano por contribuir a la configuración de una teoría general de los símbolos, así como el impulso que dicho interés ha cobrado a lo largo de sus obras –como correlato también de su interés por caracterizar y conocer los distintos procesos cognitivos–, vinculan de manera decisiva la problemática en torno al reconocimiento y legitimación de las obras de arte con el dominio de los sistemas simbólicos. De este modo, su investigación en el terreno de los procesos de simbolización al interior de los diferentes tipos y lenguajes artísticos arrojará la clave desde donde pensar el arte cuyas consecuencias aún se siguen evaluando.

La obra de arte, en tanto símbolo particular, instancia diferentes procesos referenciales de acuerdo a las particularidades de cada tipo de arte. A su vez, Goodman destaca ciertos comportamientos simbólicos que tienen que ver con el tipo de símbolo en cuestión. Esto es, de acuerdo a si se trata de símbolos *densos* o *articulados*. Según los primeros, cualquier tentativa de reproducción o copia altera la relación simbólica. Son símbolos pertenecientes a lo que Goodman denomina artes *autográficas* tales como la pintura, y son sintáctica y semánticamente densos. Los segundos, pueden reproducirse sin restricciones y se corresponden con el tipo de artes *alográficas* o convencionales, y se corresponde por lo general con los sistemas de tipo notacionales.

De este modo, los símbolos comprometidos en las diferentes artes particulares y modalidades referenciales asumen distintos comportamientos conforme se articulan o repliegan instanciando plenitudes de sentido densas, o promoviendo su diferenciación en su relación denotativa respecto del mundo. Así, aunque en definitiva el comportamiento de tales símbolos se encuentra, por lo general, mediado por el uso y el hábito más que por determinaciones de otra índole, el planteo goodmaniano encuentra una serie de continuidades que tienden a

repetirse al interior del espacio simbólico de las diferentes artes. El resultado de esto es la conformación de una lista tentativa de rasgos propios de toda experiencia cuando ésta asume características estéticas ligadas al arte. En sus propios términos, una lista de *síntomas* de lo estético; la misma que fuera analizada a instancias del capítulo 2 correspondiente a esta sección.

De manera que, así como su propuesta por modificar la pregunta correspondiente a la naturaleza de lo artístico arrojó en la formulación de la misma la necesidad de desplazar el foco de interés, y consiguientemente de estudio, hacia la constatación del efectivo funcionamiento simbólico particular de algo en tanto que obra de arte, la respuesta a dicho interrogante ofrece el listado de síntomas en cuestión. Ellos ofrecen el criterio para la identificación, aunque claro, no su garantía. Goodman no define el arte al proponer el listado de síntomas de lo estético. Lo que hace más bien es tratar de caracterizar el momento en que el arte acontece; y al hacerlo encuentra la concurrencia sintomática de los rasgos propios de tal experiencia. Para él, la experiencia estética es una instancia de participación activa en la correspondiente interpretación de símbolos. Cuan exitosa sea su propuesta en torno a la participación de los síntomas puede contribuir a la captación de la especificidad propia de lo estético.

Por su parte, y en relación a esto último señalado, el acierto en la identificación de aquellas características que posee toda experiencia de tipo estética relacionada con el campo y funcionamiento de lo artístico daría el sustento que la caracterización funcionalista de Beardsley no pudo identificar. A pesar del logro por devolver la estética al dominio de lo artístico –cosa que había sido un tanto descuidada–, su caracterización de la experiencia estética, y su consecuente definición estética del arte, enfrenta importantes contraejemplos al tiempo que deja sin efecto y reconocimiento a ciertas obras reconocidas<sup>111</sup>. Algo similar a lo que ocurría con la definición de obra de arte arrojada desde el institucionalismo de Dickie.

A continuación propongo evaluar el alcance de la propuesta goodmaniana que identifica, en torno a la participación de los síntomas de lo estético, el fundamento funcional del arte, y la posibilidad de reconocer sus obras de acuerdo a su comportamiento simbólico particular.

#### 4.2 *Los Síntomas del Arte*

No volveré a repetir aquí lo ya dicho en torno a las características propias de cada síntoma y el modo en que el listado propuesto por Goodman se comporta según las particularidades correspondientes a cada lenguaje artístico específico. Lo que me interesa es evaluar la posibilidad de establecer una serie de afirmaciones en torno al listado de tales síntomas que permita sostener o rechazar la aplicación de los mismos en tanto criterio válido de especificidad artística. Al hacerlo, cabe destacar, si aparecerá nuevamente la noción de

---

<sup>111</sup> *Cfr.*: Capítulo 4, Sección I, Parte II de esta tesis.

*funcionamiento*. La misma noción que, por otro lado, no ha dejado de aparecer a lo largo de esta sección.

Y es que la participación de los síntomas de lo estético es lo que de alguna manera promueve el funcionamiento simbólico de una cosa o situación particular, que luego es recuperado desde el reconocimiento de sí en tanto artística. De modo tal que hablar de una cosa supone, en esto, hablar de la otra. Los síntomas goodmanianos son lo que responde a su cuestionamiento sobre «¿cuándo hay arte?». La captación de una instancia tal de artisticidad supone la participación del listado de síntomas. Dicho de otra forma, hay arte justamente al interior de un contexto situacional en el que algo asume, como comportamiento, un funcionamiento simbólico particular. Dicho funcionamiento simbólico particular es el representado por los síntomas en cuestión.

Ahora bien, probablemente pueda parecer que la propuesta de identificar *cuándo* algo funciona o no como obra de arte permite un desplazamiento menos comprometido respecto de la naturaleza de cada objeto/cosa obra de arte. No obstante, el tratamiento goodmaniano acerca de los síntomas supone un intento por captar lo que de propio posee toda experiencia con características tales. Esto es, lejos de traducirse en un desinterés por aquellas características físicas que posee cada candidato a obra de arte en cuestión, los síntomas llaman la atención sobre las mismas.

A menudo lo hacen destacando ciertas cualidades notoriamente evidentes de los soportes materiales, aunque tal distinción no siempre es así. En ocasiones sucede que lo verdaderamente llamativo de una obra tiene más que ver con aquellas cosas que la misma señala en tanto que símbolo, sugiere, o promueve mediante su expresión (ejemplificación metafórica). Sin embargo, los síntomas actúan allí donde se instancian distintos procesos de simbolización, y esto a menudo encuentra su espejo en las relaciones que los diferentes detalles físico-materiales presentes en la obra sostienen entre sí y respecto del sistema simbólico al que se ven vinculados. Repleción para el caso de obras densas al modo en que las pinturas lo son; determinaciones sintácticas y semánticas si se trata de obras inscriptas en sistemas notacionales.

En este sentido, la propuesta de los síntomas no se aleja del espíritu –recuperado por Beardsley– de devolverle al arte la correspondiente dimensión estética algo desatendida por la filosofía analítica del arte en la que se ubica a ambos autores. El desplazamiento evidenciado en la formulación de la pregunta por el arte, de acuerdo a Goodman, no es desatención de las propiedades físicas de los candidatos, tal como puede objetársele al *contextualismo*. Éste sí parece privilegiar la serie de asociaciones y continuidades que pueden establecerse a fin de legitimar algo en tanto que obra de arte –y que ligan su participación con un entorno contextual de teoría y práctica compartida– por sobre sus propiedades físico-materiales.

Por lo tanto, si los síntomas goodmanianos recuperan acertadamente el comportamiento simbólico, o parte de éste, en la captación de la especificidad estética de algo al momento de funcionar como una obra de arte, entonces habrán arrojado un criterio válido desde donde pensar la naturaleza de lo artístico. La deriva *funcionalista* encuentra aquí su



pretendida naturaleza puramente estética vinculada al arte. No la definición de obra de arte propuesta por Beardsley, en la caracterización o en la capacidad de promover una experiencia de características marcadamente estéticas; sino la concurrencia y participación de los síntomas goodmanianos, permite volver a introducir la estética en la explicación del arte.

Sin embargo, si bien acuerdo con la propuesta de Goodman respecto de los síntomas de lo estético en tanto que candidatos a criterio de reconocimiento e identificación para el arte, existen aún algunas consecuencias que podrían obstaculizar su implementación. La primera consecuencia que se desprende de modo casi inmediato no supone, a decir verdad, un grave peligro para la caracterización goodmaniana. La misma tiene que ver con el carácter presuntamente incompleto del listado propuesto. Se dice de los síntomas que posiblemente no agoten la totalidad de características o rasgos propios que las situaciones simbólicas del arte promueven. Es decir, que pueden existir probablemente otros síntomas de lo estético que exceden el listado en cuestión. De hecho, el propio Goodman agregó a un listado inicial de cuatro síntomas (Goodman, 1968), el quinto y último propuesto con posterioridad (Goodman, 1978).

En efecto, que el listado de síntomas pueda verse aumentado no compromete, no obstante, la efectividad de la lista actual. En rigor, si el arte es algo en constante movimiento de renovación, alteración y mutación, como parece que es, existen buenas posibilidades para que algo así ocurra y nuevos síntomas se agreguen a los ya existentes. Aunque podría existir un inconveniente en torno a esto que requiere, empero, esperar por ningún futuro descubrimiento. Este es, la posibilidad de que existan ya otros síntomas de cuya aplicación el propio Goodman no fuera consciente y por lo tanto no hayan sido tenidos en cuenta pero determinen y condicionen la práctica artística. Por su parte, la ausencia de efectivos candidatos ofrecidos, así como mi actual incapacidad por proponerlos, no deberían contribuir a que tal posibilidad se desestime. En rigor de verdad, el propio Goodman era ya consciente de la posibilidad de que su listado de síntomas no agotase la totalidad de ellos.

Sin embargo, puesto que la naturaleza del arte parece responder a una lógica de constante alteración, reemplazo y descubrimientos nuevos que echan por tierra anteriores modos de considerar las obras y asumir modalidades no consideradas con anterioridad; lo que, por otra parte, promueve la incorporación de cosas que no eran tenidas por obras de arte al conjunto de las mismas, existe un riesgo más para el listado de síntomas. El mismo, contrario al anterior y potencial riesgo, amenaza en la dirección contraria. Es decir, amenaza con la desaparición de alguno de los síntomas ya existentes. Tal sospecha descansa en la naturaleza que parece fundamentar la participación de los síntomas. Esto no es más que un conjunto de hábitos y costumbres compartidas. En tal sentido, es al menos probable que del total de síntomas pasen a ser considerados, en un tiempo siempre por venir, cuatro o aún menos. Todo lo que, una vez más, amenazaría con que cosas que actualmente se consideran obras de arte a la luz del concurso de algunos de los síntomas, dejen de serlo.

Aunque la práctica y el ejercicio museístico e historiográfico en torno al arte tiende siempre a conservar ejemplos de obras a pesar de su actual desuso o pérdida de presencia

respecto de la constante innovación creativa, tal consecuente pérdida o desafección sujeta a cambios en el modo de consideración es al menos probable. Pero, a decir verdad, el mayor riesgo que tal listado asume no necesita aguardar la modificación futura de hábitos de conducta y consideración. Su mayor problema es uno que de hecho ya enfrenta la utilización de ese listado como criterio singular, garante de la presencia o ausencia de artisticidad. El mismo tiene que ver con la aparente falta de conveniente dosis de necesidad y suficiencia en torno al listado de síntomas propuesto. Dado que algo puede ser una obra de arte aún ante la ausencia de alguno de tales síntomas, o no serlo a pesar del concurso de los mismos, parecería que el criterio que se sigue de la aplicación del listado debe revisarse.

Parecería extraño, no obstante, el que algo no funcione como obra de arte a pesar de la presencia de todos los síntomas, o que funcione ante la falta de todos ellos. Según se vio, Goodman sostenía que sobre el listado arrojado de cinco síntomas los mismos podrían considerarse como *conjuntivamente suficientes* y *disyuntivamente necesarios* (Goodman, 1976, p. 255 y 1990, p. 100); y que tal comportamiento podría considerarse una guía en la caracterización estética, aunque no un determinante de ello: “Lo que tenemos aquí ante nosotros son los resultados vacilantes de una marcha tentativa hacia una caracterización más adecuada de lo estético; y los síntomas guardan, en cierto sentido, la misma relación con una caracterización así, que la que guardan las líneas trazadas en el barro con el plano de un agrimensor.” (Goodman, 1995, pp. 210-211).

Por su parte, Elgin, en su análisis respecto al rol de la *ejemplificación* al interior de los dominios de la ciencia y del arte, sostiene que muy probablemente tanto ésta como la *plenitud relativa* puedan y deban considerarse como síntomas necesarios del funcionamiento estético (Elgin, 2011). De todos modos, la posibilidad de hallar una obra de arte aún sin la participación de alguno de tales rasgos, o características recurrentes de toda experiencia estética de este tipo, fuerza la conveniencia de repensar su utilización excluyente. Esto es, fuerza la conveniencia de dar sustento a tales síntomas desde la participación de algo más que el mero listado de ellos. Pero la contundencia que una situación tal promueve se ve mucho más claramente si se atiende a la posibilidad de que aún ante la presencia de los síntomas pueda no haber o existir obra de arte alguna.

Hasta donde puedo apreciar, Goodman no ha dado algún contraejemplo a su listado de síntomas a lo largo de su obra. Ha reconocido, eso sí, y tal como ha sido puesto de manifiesto, la posibilidad de que se den o existan casos tales. Sin embargo, dicha carencia puede deberse precisamente a que su intención era más bien la de apoyar la participación de los síntomas como comportamiento habitual de las obras de arte y no probar su ineficacia respecto de ello. Como sea, el juego de contraejemplos es algo bastante complejo y a menudo sutil sobre lo cual debe siempre guardarse debida cautela. Probablemente sólo haga falta pensar algo más detenidamente acerca de ello, o simplemente aguardar a que surja algún ejemplo que contradiga lo supuesto. La historia del arte, a lo largo de su ya extenso recorrido, ha sido prueba evidente de que tal situación, lejos de ser la excepción, suele ser la regla.

Nuevos casos caen bajo el reconocimiento y clasificación en tanto que obras de arte y a menudo viejos estilos o formatos de obra tienden a desaparecer. Así, cosas que no eran ni parecía que fuesen a ser obras de arte hoy son las ganadoras de las ferias de arte más importantes a nivel mundial y objeto de los más acalorados debates en la crítica y filosofía del arte. La posibilidad de ello descansa, evidentemente, en la naturaleza flexible, inconstante y renovadora del dominio y territorio del arte. La tarea, entonces, de la filosofía, teoría, y crítica del arte parecería tener más que ver con la capacidad por incluir, desde el reconocimiento y la legitimación, aquellos casos novedosos y hasta desafiantes al dominio de lo artístico contribuyendo así a su enriquecimiento y ensanchamiento de sus límites. Mucha de la teoría y filosofía del arte así lo ha pensado y actuado consecuentemente. En especial, aquella filosofía que se inscribe en una misma línea de investigación que incluye los filósofos aquí vistos y discutidos; así como muchos otros que seguramente recuperan un marcado interés a partir de los acontecimientos del arte desde la irrupción de los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo pasado.

Lo que digo es que una filosofía del arte debe atender a tales cuestiones, entre otras muchas, claro está. Pero si lo que se quiere es ofrecer, desde la teoría, una caracterización cada vez más adecuada del acontecer del arte, entonces se debe prestar especial atención a aquellos casos que justamente por su naturaleza esquivada y de difícil aprehensión ponen a prueba las categorías con las que suele caracterizar el dominio del arte. Frente a este tipo de casos, la propuesta de hallar un criterio o fundamento sólido y rígido de lo artístico suele naufragar. Así lo pensó Goodman al proponer una modificación en el modo de preguntar por el arte conducente a alcanzar una caracterización del funcionamiento de algo como obra de arte. No obstante, si bien su respuesta parece ofrecer una clave importante que permite la identificación de las circunstancias en las que algo funciona como obra de arte, deja abierta la posibilidad de que aún frente al concurso de los síntomas propuestos no se dé el caso de que exista una obra de arte.

El funcionamiento goodmaniano de los síntomas a partir de los cuales es posible identificar algo como obra de arte requiere, pues, determinada conexión interpretativa que liga su presencia y efectiva participación con un trasfondo de situación, práctica, o procedencia artística. Cuando algo funciona como obra de arte asume un comportamiento simbólico particular, el mismo que es recuperado desde la presencia recurrente de los síntomas de lo estético. Pero, a su vez, dicho funcionamiento es inmediata y necesariamente relacionado con determinado trasfondo artístico que posibilita su reconocimiento y clasificación como obra artística particular.

Por lo general, los candidatos a obras de arte no se ofrecen de modo enigmático, siendo perfectamente visible aquellos datos que comunican su procedencia, nombre de su autor, estilo al que pertenece, año y materiales de su configuración, etc. Sin embargo, puede suceder, y esto es lo que pasa a menudo frente a casos problemáticos, que dicho ofrecimiento y presentación se encuentren ocultos, o se carezca de dicha información, o que el candidato en cuestión se ofrezca de manera tan novedosa que cueste reconocerlo como obra de arte según

los parámetros tradicionales o conocidos. Frente a este último tipo de casos, los síntomas de lo estético permiten explicar por qué algo que habitualmente no sería considerado como obra de arte puede situacionalmente serlo. Pero al permitir dicha identificación, su aplicación y la captación del modo en que los síntomas actúan requieren indefectiblemente que tal identificación se articule de modo vinculante con el trasfondo del arte.

El mero funcionamiento de los síntomas aún no garantiza la efectiva presencia de artisticidad. Tampoco sucede que únicamente a partir de la articulación con el trasfondo de lo artístico tales síntomas actúen. No se trata de un tipo de autorización o activación instantánea. De hecho los síntomas llaman la atención sobre determinadas propiedades que el candidato posee independientemente de ellos. Lo que sucede es que la captación de dicho candidato como obra de arte posibilita el reconocimiento de qué (cuáles) síntomas están interviniendo activamente en dicha situación y de qué manera, a la vez que relaciona tal obra con un fondo de historia del arte y permite que entre en diálogo con otras obras reconocidas, reforzando así su propia identidad.

Cada vez que algo supone ser una obra de arte participa de un funcionamiento particular. Éste, prácticamente en un cien por ciento de los casos, supone la instanciación simbólica a través de alguno o todos los síntomas propuestos por Goodman. Hasta aquí, el planteo estético goodmaniano con asiento en el funcionamiento y participación de los síntomas de lo estético resulta superador del intento de Beardsley por dotar al arte de una especificidad propiamente estética. Sin embargo, puesto que la presencia de los síntomas no certifica la efectiva naturaleza artística de algo, es preciso articular su presencia con una interpretación vinculante que posicione a determinado candidato en continuidad respecto de la historia y desarrollo de una práctica vasta y compleja como la del arte. En tal circunstancia, algo que se presenta a la consideración de alguien puede funcionar –quizá temporariamente– como obra de arte.

Es por ello que encuentro sumamente relevante trazar una articulación entre los planteos teóricos de Danto ligados al desarrollo de un acercamiento *contextualista* y el significativo aporte goodmaniano respecto de los síntomas de lo estético y su funcionamiento simbólico, con el fin de contribuir a la comprensión del fenómeno del arte, la posibilidad de su definición y a una explicación de su funcionamiento que atienda a casos de especial tratamiento. A dicha propuesta de articulación estará destinada la última sección de esta parte de la tesis.

#### 4.3 Posibles Continuidades

Para finalizar este bloque o sección destinada a la recuperación del planteo estético goodmaniano en la captura de aquellas propiedades y características distintivamente estéticas que parecen acompañar a cada obra cada vez que la misma es reconocida como artística, así como su posible –aunque probablemente también necesaria– vinculación con el *contextualismo*

dantiano quisiera destacar un par de virtudes más, consecuencia de su planteo. Se trata de la posibilidad de destacar positivamente uno de los resultados del planteo goodmaniano en torno al logro promovido por éste en la devolución de una dimensión estética al terreno del arte.

De este modo, una primera consecuencia tiene que ver con la relevancia del análisis estético en torno a los síntomas propuestos. De acuerdo a tal estudio, el tratamiento teórico parece devolver importancia y relevancia al dominio físico de la superficie de las obras, tan descuidado por la filosofía del arte contemporánea de la que participa el planteo de Goodman. Los cinco síntomas apuntan, pues, en la dirección de un estudio minucioso y detallado acerca del funcionamiento simbólico de las cosas. Por sí solos no determinan la presencia o ausencia de artisticidad, así como no definen lo que el arte es. Sin embargo, el análisis de cada uno ellos y su posterior estudio puede promover una revalorización del arte en sus instancias materiales más básicas. Es decir, puede resignificar el trabajo sobre un material tan descuidado en la escena artística actual.

En la medida que determinado objeto se desenvuelva como obra de arte, buena parte de su funcionamiento simbólico deberá descansar en sus cualidades materiales. De modo tal que, si bien la definición de la obra de arte no parece obedecer a la configuración de su forma física, cuando algo funciona como arte incorpora un valor simbólico que depende en gran medida de su constitución físico-material. En suma, el análisis de la obra de arte propuesto por Goodman intenta señalar aquellas cualidades estéticas propias del objeto físico que, en virtud de ser parte del funcionamiento simbólico de la obra, son constitutivas del fenómeno y susceptibles de cierto tratamiento teórico. Asimismo, si bien parecen no ser esenciales en la determinación de la obra de arte en cuanto tal, resultan sin duda indispensables para cualquier pretensión conceptual en torno a su valoración en tanto símbolo estético.

Por otro lado, aunque en estrecha relación con esto, existe un vínculo directo entre la interpretación adecuada de toda obra de arte y el modo en que ellas instancian literal o metafóricamente determinadas etiquetas. Tal vínculo supone la posibilidad de que toda interpretación que se haga sobre la base de identificaciones de etiquetas erróneas contribuye a la equivocada comprensión de una obra dada. Es por ello que la comprensión, e incluso evaluación de las obras de arte, recupera la identificación de las etiquetas estéticas que ellas ejemplifican o expresan de acuerdo a sus funciones simbólicas particulares. Por tales motivos, la crítica de arte debe prestar debida atención a las diferentes relaciones que instancian los distintos procesos referenciales que promueve toda obra de arte, desde la más figurativa hasta la más abstracta.<sup>112</sup>

A su vez, la relación existente entre la captación de tales procesos referenciales y su contribución al conocimiento y comprensión de las obras de arte podría patentizar la necesidad de recuperar los planteos evaluativos, valorativos e interpretativos en general frente al problema de la definición del arte, del que fueron excluidos. Aunque ello, claramente, exceda las competencias de la presente investigación.

---

<sup>112</sup> Al respecto, véase: (Elgin, 1983, cap. 5.4).

## *Sección III*

# Funcionalismo Contextualista

# La Función en su Contexto

## Plan de Integración

La referencia a un modelo explicativo de tipo *contextualista* como alternativa frente al problema de la definición del arte debe sortear distintos obstáculos que a menudo suelen señalársele en tono de crítica. Entre ellos, el más importante probablemente sea el que supone que dicha apelación a un contexto explicativo como fundamento definicional puede igualmente aplicarse sobre otro número importante de conceptos de naturaleza cultural.

El ataque supone que, dado que la explicación por referencia a un contexto es compartida por explicaciones de diferentes conceptos, este enfoque no permite destacar lo que de propio posee el dominio específico en cuestión que se está queriendo definir, sino sus características afines hacia otros. De esta manera, si bien el contextualismo de impronta dantiana arroja elementos de importancia explicativa para el fenómeno del arte, no acaba por establecer exhaustivamente la especificidad propia de lo artístico; ni de sortear todos los inconvenientes con los que han tropezado sus distintas versiones.

Frente a esto, el intento goodmaniano por caracterizar la peculiaridad del funcionamiento simbólico de las obras de arte puede arrojar la articulación requerida para evitar la falta de propiedad específica del enfoque contextual. A partir del desarrollo teórico hecho por Goodman a propósito de los "*síntomas de lo estético*" (Goodman, 1968-1978-1984) considero posible recuperar la dimensión estética descuidada casi en su totalidad por la definición contextual, ofreciendo una alternativa de especificidad para la naturaleza de lo artístico. A su vez, la noción de *funcionamiento* (simbólico) de algo como obra de arte, central al planteo goodmaniano, permite descubrir y poner en evidencia la coyuntura que sostiene la legitimación de las obras de arte con asiento en la identificación. Es decir, permite fijar la evidencia de la centralidad que supone el acto de identificación de algo como obra de arte para su correspondiente legitimación en cuanto tal.

El presente capítulo promoverá el encuentro entre ambos enfoques a fin de favorecer la configuración de un esquema explicativo integral que abrace ambos costados del ser del arte. Para ello, será oportuno hacer uso de dicha noción de *funcionamiento* en tanto elemento articulador de tales propuestas teóricas. Una vez establecido el enlace, se apuntará al sostenimiento de la continuidad existente entre el funcionalismo que parece desprenderse de la estética goodmaniana y el contextualismo que se pretende recuperar en Danto (Danto, 1964-1997) a partir de la complementación que parece sostenerse entre ambos.

La configuración de lo que denominaré *funcionalismo contextualista* se ofrecerá, entonces, como la alternativa teórica de mayor acierto explicativo para la escena artística de producción actual. Esto aportará una solución alternativa al problema de definición del arte tan cuestionado a lo largo del siglo XX. La primera parte de este capítulo se detendrá específicamente en la caracterización del enfoque contextualismo de raigambre dantiana, según ha sido defendido en la Sección III de la primera parte de este trabajo. La organicidad introducida desde la aplicación del concepto de *artworld* como marco desde el cual pensar el desarrollo del arte, evitando el recurso a definiciones de tipo esencialistas, ha probado ser el modelo teórico más conveniente en el intento por caracterizar el dominio de su aplicación.



Por su parte, a fin de dotar al contextualismo de un fundamento de especificidad propia, conforme el cual el arte adquiere elementos desde donde sostener sus señas de identidad con relativa independencia respecto de la subordinación a otros dominios, un segundo momento del capítulo recuperará el alcance del planteo estético goodmaniano. Su propuesta de *síntomas de lo estético* con asiento en la noción de *funcionamiento* servirá para articular, entonces, un plan de integración junto al contextualismo bajo la denominación de *funcionalismo contextualista* del que se ocupará el tramo final del capítulo.

El resultado de dicha articulación se propondrá como alternativa frente al problema de la definición del arte, dando lugar al desarrollo de una herramienta teórica de alcance considerable y éxito explicativo al momento de establecer identificaciones y caracterizaciones del arte, evitando los obstáculos más comunes. El grado de acierto de la misma habrá de medirse conforme se promuevan las correcciones, análisis, y complementaciones a las que su propia propuesta invita.

### *Contextualismo, el Marco Adecuado*

El difícil problema de la definición del arte encuentra, bajo la propuesta de un acercamiento de naturaleza contextual, una posibilidad de validar los ejercicios que desde la práctica del arte amenazan todo intento teórico explicativo. Probablemente, el mayor logro que se desprende del programa filosófico dantiano sea el fijar la evidencia del rol que desempeñan las propiedades y características no exhibidas de las obras de arte al momento de llevar a cabo su correspondiente identificación y legitimación en cuanto tales.

Si bien su posición hacía frente a cierta atmósfera de desconfianza en la posibilidad de definir el arte, proveniente del desarrollo marcadamente anti-esencialista de la serie de teóricos neo-wittgenstenianos, su planteo supo llamar la atención sobre la conveniencia y necesidad de una alternativa de definición. Objetivo al que se aplicaría con decisión a lo largo de su programa filosófico y al que acabaría correspondiendo bajo la proposición de una definición, paradójicamente, esencialista en torno al concepto de “obra de arte”. He argumentado con anterioridad –Sección III, Parte I de esta investigación– acerca de la estrecha referencia que sostiene el esencialismo dantiano sobre su temprana impronta contextualista, remarcando la conveniencia de debilitar la relevancia de los candidatos a esencia de lo artístico propuestos. Sin ánimos de ahondar en esa discusión, me interesa, aquí, recuperar el enfoque que considero valioso del planteo de Danto y que caracterizo como *contextualista*.

Me refiero, en particular, a la serie de reflexiones que tomaron cuerpo en 1964 con la publicación de su artículo *The Artworld*, y que dispararían todo un recorrido de pensamiento en materia de filosofía del arte que llega, incluso, hasta la actualidad. La caracterización hecha del contextualismo dantiano<sup>113</sup> posee, según se dijo, un importante elemento adicional de naturaleza exclusivamente personal. Es decir, dicha caracterización es arrancada de entre la

---

<sup>113</sup> Secciones I y III de la primera parte de la tesis.

maleza de escritos dantianos, circunscripta bajo una apariencia de identidad más o menos específica, y defendida, incluso, frente a buena parte del pensamiento del propio Danto. De hecho, él jamás utilizó dicha denominación para referirse a su propio programa filosófico, ni privilegió tal costado del mismo en perjuicio del esencialismo propuesto. No obstante, lo que afirmo es que justamente la configuración de un enfoque contextualista, a partir de lo planteado en sus obras, –aunque a expensas de algunos de sus postulados centrales– es la propuesta que mejor posición asume frente al problema definicional del arte en contraste con sus candidatos rivales.

Lo primero que sostengo, pues, es que el *artworld* dantiano posee una estructura interna. A pesar de que la misma fuera meramente esbozada por Danto en sus escritos, considero relevante su caracterización como componente explicativo de su funcionamiento. Probablemente esto no sea compartido por Dickie quien, según se vio, desarrolló todo su programa teórico bajo la influencia dantiana pero con el afán de dotar a su propuesta de naturaleza contextual de la estructura que consideraba ausente. Al parecer, Dickie no llegó a identificar la estructura subyacente al *artworld*, de algún modo encriptada en la obra de Danto; o al menos no estimó valorarla adecuadamente. Su aporte en torno al desarrollo de la teoría institucional acabó frustrando la candidatura de tal propuesta explicativa como alternativa frente a la definición del arte.<sup>114</sup>

Tal estructura interna ha sido señalada por Danto desde la propuesta de una serie de elementos que colaboran en la configuración de lo que aquí denomino *contextualismo*. De algún modo tales elementos participan en la caracterización del *artworld* volviendo inteligible un dominio de por sí algo inaprehensible. Los primeros dos rasgos destacados por Danto toman en cuenta la dimensión teórica que pende sobre el dominio del arte y el desarrollo histórico del mismo. Ello se ve reflejado en la relevancia argumentativa que poseen las dos condiciones identificadas en torno arte y que Danto reconoce como necesarias para toda identificación de algo como obra de arte: a) un entorno de teoría artística desarrollado; b) cierto conocimiento de la historias del arte.

Ambos elementos son tempranamente ofrecidos como configuradores del *artworld*. En todo caso, asumen el abordaje propuesto por Danto en torno a la identificación de las obras de arte, especialmente frente a aquellas situaciones de difícil manejo dada la mismidad indiscernible que los candidatos a obras de arte –continuadores de la tradición rupturista introducida por los movimientos de vanguardias históricas– sostienen respecto del resto de las cosas de entre las que provienen. Tales situaciones de difícil acceso, manipulación, o trato, suponen la piedra de toque para el desarrollo de planteos filosóficos que intentan ofrecer explicaciones y definiciones del arte satisfactorias. En rigor, tales situaciones son, a menudo, el disparador de análisis y alternativas teóricas que introducen la particularidad de esos casos al interior del problema de la definición del arte, tal y como se vio en la introducción de este trabajo.

---

<sup>114</sup> Sección II (en especial capítulo 4) de la primera parte de esta tesis.

De este modo, *a* y *b* suponen el marco informativo mínimo, sin el cual no es posible identificar algo como obra de arte, de acuerdo a los primeros desarrollos teóricos dantianos. Pero, a su vez, *a* y *b* no se encuentran solos en la conformación de la dimensión estructural del *contextualismo* que aquí se defiende. En sincronía con los roles tradicionalmente asignados de *artista, obra, espectador*—que el desarrollo contextualista no ignora— Danto focaliza su atención en la articulación de lo que denomina *matriz de estilos y predicados del arte*.

Ambos conceptos cooperan en la conformación de una *comunidad orgánica ideal*. Esto es, un dominio que alberga la población de obras de arte, de acuerdo al cual cada una de ellas recibe su denominación y referencia sobre determinados estilos artísticos a los que pertenecen. La *matriz de estilos* puede pensarse como la totalidad de los estilos artísticos constituidos que posibilita cierta indexación de casos nuevos por semejanzas o diferencias manifiestas. La particularidad de tal matriz es la de proveer un plano general de las artes de acuerdo al cual se establecen continuidades —sean éstas por afinidad o ruptura— entre la base de información ya existente y los casos nuevos que se incorporan aumentando los subconjuntos estilísticos o promoviendo la creación de estilos nuevos, que necesitarán ser enriquecidos desde la posterior incorporación de obras.

Por su parte, la cercanía que tal matriz sostiene respecto de los predicados artísticos supone una constante retroalimentación. Las distintas afirmaciones y enunciados que se depositan sobre las obras de arte ayudan a constituir la especificidad propia de cada una de ellas y favorecen la incorporación a la matriz estilística. Pero su labor no acaba allí. Tales enunciados constituyen, de algún modo, la fisonomía propia de los estilos por cuanto colaboran en la configuración de sus características distintivas o señas de identidad. Es decir, no sólo condicionan, desde la serie de relieves que acentúan en las obras, la identidad de las mismas; sino que ayudan a configurar el contorno de los propios estilos donde éstas se verán incorporadas. Una obra empieza a ser señalada e identificada a partir de determinada característica y con el tiempo dicha característica puede pasar a configurar el espacio de delimitación de un nuevo estilo artístico. Predicados y estilos de la matriz se afectan permanentemente y afectan a su vez el trato para con las obras incorporadas.

La noción de una *comunidad orgánica ideal* atiende precisamente a tales afectaciones mutuas e interrelaciones. La misma supone el intercambio entre elementos componentes del *artworld* y la posibilidad de que las obras de arte, incluso pertenecientes a estilos distintos, dialoguen entre sí en lo que parecería constituir un tipo particular de comunicación. Esto se ve reflejado en el intercambio que sostienen, a menudo, obras de arte pertenecientes a momentos históricos distintos pero que comparten una misma situación de pertenencia estilística. Del mismo modo, así como determinada afinidad puede promover la comunicación y el diálogo entre obras, las diferencias suponen una fuente no menos activa de comunicación.

Por extraño que parezca, el hincapié puesto en la interrelación de elementos pertenecientes al *artworld* es considerada de la más alta colaboración al momento de tomar contacto con las obras de arte, aprender acerca de ellas, informarse sobre determinadas particularidades y lograr, al fin y al cabo, un conocimiento adecuado de las mismas. Al hacerlo,

se estará también incrementando el conocimiento del arte entendido como totalidad, enriqueciéndolo progresivamente.

Restan, no obstante, otros dos elementos sobre los que quisiera detenerme en esta caracterización estructural del *artworld* dantiano antes de darla por terminada. Estos se encuentran representados por los conceptos de *crítica de arte* e *interpretación*. Los mismos podrían pensarse por fuera del entramado más estructural del *artworld*, sin embargo, su presencia establece puntos de contacto claves para la captación y el reconocimiento de algo como obra de arte. Por ello, más allá de su rol subsidiario, considero oportuna su incorporación como elementos configuradores del acercamiento contextualista.

La *crítica de arte* ofrece a Danto la posibilidad de convalidar su tarea de filósofo del arte y la de crítico en la recuperación teórica de dicho elemento de análisis como fundamental para el tratamiento y valoración de los posibles candidatos a obras de arte. Es decir, establece parámetros de observación y lectura en torno a las obras de arte ayudando a la formación y enriquecimiento de las teorías artísticas. Por su carácter histórico-objetivo la crítica de arte tiende a favorecer o restringir el ingreso de determinado candidato a obra de arte al ámbito del *artworld*. Esto es, cada crítica posee la cualidad de establecer y fijar las pautas relativamente aproximadas de acción en torno al arte, permitiendo o negando estatuto de arte a determinadas creaciones. De este modo, además de colaborar activamente con el espectador, ofreciendo una fuente de información primaria y vital en su contacto con la obra, colabora también con la estructura del *artworld* permitiendo modificar la propia matriz de estilos y promoviendo el establecimiento de nuevos predicados en torno a las obras.

El concepto de *interpretación*, por su parte, arroja la clave que pone en evidencia el efectivo funcionamiento del entramado contextual sobre el que descansa la fundamentación del arte. Su participación es central en el planteo dantiano. Tal es así, según sus términos, que la efectividad de su desarrollo acaba configurando la obra de arte en cada caso. Es decir, la interpretación es inherente al proceso de legitimación de algo en tanto que obra de arte. Instancia la proximidad de un espectador frente al candidato a obra de arte en cuestión en los términos de un enlace de identificación y reconocimiento que debe atravesar la serie de elementos estructurales propuestos. El tratamiento hecho por Danto en torno al concepto de interpretación llamaba la atención sobre un uso particular de la identificación que se desarrolla frente a la obra, conducente a la comprensión de la misma.

Sin embargo, la interpretación de una obra de arte acaba convirtiéndose en mucho más que un modo de aproximación que permite el entendimiento de lo que se tiene enfrente. Su desarrollo configura, o ayuda a configurar, la obra de arte misma en su especificidad propia. Vale decir, le otorga condición de obra de arte que ocupa un sitio relativamente preciso dentro del canon estructural de la matriz de estilos, y asigna a la misma determinados predicados artísticos favoreciendo el armado de su identidad. Al mismo tiempo, y teniendo en mente la crítica que propusiera contra el esencialismo dantiano –según la cual proponía debilitar tal caracterización, aun reconociendo cierta utilidad sobre sus candidatos a esencia de lo artístico

después de todo—<sup>115</sup>, podría pensarse en cierta vinculación entre el concepto de interpretación y aquellos de *aboutness* y *embodiment*.

Interpretar una obra es mucho más que comprenderla. Supone el ejercicio de las competencias requeridas para la fijación de su significado sobre la trama estructural del *artworld*. En suma, supone captar el funcionamiento del *artworld* como trasfondo sobre y a partir del cual se entiende que algo es una obra de arte porque fija lazos de continuidad respecto de un desarrollo histórico poblado de ejemplos similares, compartiendo con otras obras una atmósfera de teoría desarrollada en algún grado que permite su integración, ocupando un sitio relativamente específico al interior de determinado estilo artístico particular y promoviendo la aplicación de una amplia variedad de enunciados artísticos reconocidos, al tiempo que instancia nuevas aplicaciones y nuevos predicados. A ello refiere la expresión dantiana según la cual la interpretación es constitutiva de la obra.

*Interpretación y crítica de arte* participan activamente en el modo en que el dominio de lo artístico es caracterizado y explicado. Junto a la serie de elementos estructurales aquí recuperados suponen el mapa general sobre el que asienta el contextualismo que he tratado de defender contra posiciones esencialistas en torno a la definición del arte. Aunque soy consciente de que tal y como se encuentra dada esta caracterización la misma requiere aún muchas correcciones, complementaciones y demás esfuerzos conducentes a su estabilización y consecuente utilización en tanto recurso explicativo del fenómeno del arte, me niego a creer contra Dickie que no existen aquí siquiera los cimientos estructurales del *artworld*.

La clave es precisamente este concepto: *artworld*. Lo que el programa filosófico de Danto introdujo con mayor éxito, poniendo en evidencia cierto costado fundamental del arte entendido como práctica compleja sobre la que intervienen factores diversos, es precisamente su naturaleza contextual. Es la posibilidad de establecer las conexiones indicadas respecto de los elementos que conforman la estructura de dicho contexto lo que hace posible el arte. En tal sentido, el arte es el contexto del arte; la posibilidad de contar con tal contexto referencial como trasfondo sobre el cual establecer el reconocimiento de algo como obra de arte.

El hecho de que su programa haya desplazado el foco de atención desde las propiedades físico-materiales de los candidatos a obras de arte hacia ciertas características del entorno teórico y situacional en busca de aquello que puede legitimarlos con el estatuto del arte sentó las bases para la configuración de una alternativa de explicación contextualista. Danto establece, pues, un doble movimiento. Por un lado señala la relevancia de las propiedades no exhibidas de los candidatos a obras de arte, por sobre las evidentemente manifiestas. Por el otro, promueve el desarrollo de un impulso definicional que presta atención a los datos del trasfondo sobre el que algo es legitimado como arte.

A su vez, la carga histórica que porta su concepción del *artworld* en tanto contexto de validación teórico del arte logra desmontar ciertas resistencias en favor de un *pluralismo* que permite el ingreso de los candidatos más variados y separados por el tiempo. A su vez, dicha posibilidad de incorporar elementos distintos bajo la potencialidad de un pluralismo de lo

---

<sup>115</sup> Sección III, Parte I de esta tesis.

artístico fija, bajo su pauta de que “todo es posible” [*anything goes*], la amplitud de un modelo teórico capaz de hacer frente a distintos contraejemplos. La *crítica artística* es la encargada de proveer al *artworld* del marco teórico que, a su vez, lo posibilita. Ofrece, además, una surtida variedad de predicados artísticos que van condicionando cada obra y moldeando sus pertinencias estilísticas; sobre las que cada nuevo candidato halla su identidad dentro del espacio del arte por continuidad histórica.

Esto permite sortear algunos de los escollos que más dificultades suelen proponer bajo la modalidad de contraejemplos a la teoría. Danto reintroduce, pues, la importancia y relevancia que el problema de la definición del arte sostiene, en especial frente a un panorama histórico signado por la irrupción de movimientos vanguardistas del siglo XX. Su propuesta de modelo explicativo que defendí aquí, frente a argumentaciones del propio autor, y frente a intentos de superación como el planteo institucional de Dickie, se sostiene como una alternativa válida para la caracterización del arte, llegando incluso a influenciar planteos historicistas contemporáneos.

De modo tal que, el *contextualismo* tal como lo concibo –aunque pueda modificarse, complementarse y ajustarse en diferentes grados que seguramente no harán sino contribuir de manera satisfactoria sobre el mismo–, posee su origen en las tempranas reflexiones dantianas sobre el *artworld*; y se aventura en buena parte de los enfoques historicistas contemplados en la primera parte de esta tesis.<sup>116</sup> El sentido que asume dicho contextualismo de procedencia dantiana, habiendo debilitado y desechado su pretendido esencialismo de la definición, parecería reclamar una modificación en la denominación originaria del *artworld*. En su lugar, la denominación más adecuada parecería ser la “*artcontext*”. El concepto mismo alude a la práctica que busca legitimar por des-cubrimiento de su naturaleza contextual.

Hecha la salvedad, no obstante, no debe pensarse que el *artworld* –quizá, convenientemente, *artcontext*– se corresponde con un tipo de institución visible, al modo en que suelen asumir su apariencia determinados tipos de empresas u organismos públicos. Tal sospecha o interpretación ha dado lugar a distintos malos entendidos acerca de la naturaleza de dicho marco contextual de abordaje sobre el arte, y por tales motivos debe rechazarse la asociación. El contexto supone el trasfondo informativo sobre el que se llevan a cabo las interpretaciones conducentes a establecer las continuidades de identidad requeridas para que algo se consolide, al menos temporariamente, como obra de arte. Es decir, para que algo sea considerado una obra de arte, es preciso que establezca continuidades con el contexto de legitimación adecuado – que, por su parte, no tiene por qué tratarse de un ámbito físico–. El concepto mismo de obra de arte alude, aquí, a una práctica de dimensión comunitaria. El contexto, entonces, es antes un cúmulo de prácticas e ideas compartidas al interior de una comunidad que las legitima bajo determinadas situaciones, que un sitio físico reconocible.

Si se toma en cuenta el hecho de que buena parte de los intentos teóricos del siglo XX en materia de filosofía analítica del arte han hecho eco de los casos límites o de difícil aprehensión como el disparador de su desarrollo, el enfoque contextualista permite una mayor amplitud al tomar distancia del sustrato físico de los candidatos analizados. El resultado es la

---

<sup>116</sup> Específicamente: capítulo 5, Sección I, Parte I.

configuración de un marco explicativo adecuado que facilita el trato frente a casos tales. El contextualismo no supone dar una respuesta a la pregunta por la onto-génesis del arte en cuanto tal. Probablemente no haya posibilidad de tal acercamiento. Se trata de esquemas aplicados situacionalmente que permiten el manejo de cierta información conducente al reconocimiento y la legitimación de aquellos casos que caen bajo sus objetos de estudio. En este caso, las obras de arte.

El carácter marcadamente hipotético de las teorías que intentan explicar el origen del fenómeno artístico –así como el de muchos otros fenómenos sobre los que se pretende lograr un efectivo conocimiento histórico de su surgimiento en tanto tal; en cuestiones ligadas al arte y la cultura no en menor medida que en la ciencia– hace que tales objetivos se vean desplazados. Lo que se pretende, entonces, es una caracterización ajustada al acontecer práctico y al desarrollo de un dominio particular como es el del arte, permeable a los cambios y presiones del resto de los factores socio-culturales. A menudo, y en particular habiendo atravesado un siglo de constantes alteraciones y de períodos de experimentación, la dificultad en identificar algo como obra de arte se agiganta.

El contextualismo no supone, sin embargo, una alternativa explicativa solamente frente a aquellos casos límites o, en palabras de Danto, de indiscernibilidad aparente. Su participación revela la naturaleza del reconocimiento a partir del cual algo es tenido como obra de arte; se trate de un caso resueltamente difícil como *Brillo Box* de Warhol (1964), o en frente de un candidato tal como *Asunción de la Virgen* de Tiziano (1516-1518). Lo que cambia en ambos casos no es sino la dificultad particular que supone cada uno de ellos. Frente a candidatos cuya apariencia no difiere demasiado de la de obras de arte reconocidas por la historia y la tradición previa el reconocimiento es casi automático, y la necesidad de apelar a contextos de legitimación –que de hecho se encuentran operando– no parece necesaria. Lo es, o lo sería, frente a aquellos casos que desafían los límites que esa misma tradición e historia han impuesto. En definitiva, en ambas situaciones, y en todas, el soporte argumentativo se sostiene en convenciones establecidas en mayor en o en menor grado. La naturaleza del arte es contextual.

Ahora bien, el recurso explicativo que se manifiesta a partir del reconocimiento de que el arte no tiene necesariamente que ver con las propiedades físicas de sus candidatos a obras –o no siempre tiene que ver con tales propiedades, aunque su relevancia varía de acuerdo al caso en cuestión– suele recibir sólidas críticas provenientes desde posiciones que recuperan el costado más estético del arte. Tal y como es de esperar que suceda frente a una alternativa que ha depositado toda la relevancia explicativa en el contexto teórico y metodológico que guía la interpretación del arte, el reclamo más incisivo asume la forma de una denuncia doble, aunque interdependiente en ambas acusaciones.

Se trata, por un lado, de la acusación de “veracidad trivial” que apunta a poner de manifiesto la verdad evidente u obvia que asume el argumento –de raíz más bien institucional– según el cual el arte es lo que el contexto del arte reconoce o legitima como tal. Mientras que, por el otro, la acusación señala el aparente defecto de lo que podría denominarse una

“superabundancia explicativa” en el enfoque contextualista. Según ésta, el grado de alcance en la explicación del arte, dada la naturaleza contextual de la misma, permite que el mismo esquema –o similar– se aplique indistintamente sobre los fenómenos de base socio-culturales. Así, la primera de ambas acusaciones plantea la carencia informativa que se sigue de una explicación circular; mientras que la segunda pone al descubierto la extrema cobertura de esta alternativa de explicación cuya modalidad permite cubrir, indistintamente, diversos casos haciendo que se pierda la especificidad propia de lo que se quiere explicar o definir. Es decir, si la explicación del arte es suficientemente flexible que puede explicar asimismo cualquier otro fenómeno que comparta con el suyo un sustrato de procedencia afín, entonces la explicación perderá aquello que el arte posee en su especificidad propia.

El desarrollo de esta investigación propuso un recorrido según el cual se buscó hallar un fundamento que articule con la propuesta contextualista, sin desatender cuestiones específicas del arte como lo son sus características estéticas más relevantes. A tales fines, las dos primeras secciones, de esta parte de la misma, se detuvieron sobre la propuesta funcionalista de Beardsley y el tratamiento estético goodmaniano. El análisis de las mismas propuso, finalmente, la recuperación y el sostenimiento de la noción goodmaniana de *funcionamiento* simbólico –con especial valoración de los *síntomas de lo* estético propuestos– como eje sobre el cual articular un enfoque integral. En lo que sigue, pues, se destacará este concepto goodmaniano de *funcionamiento* y se ofrecerá, para finalizar, un planteo alternativo de integración entre el contextualismo y el particular funcionalismo que se sigue de aquél.

### *El Funcionamiento Artístico*

El tratamiento hecho por Goodman sobre las cuestiones del arte y la estética, según se vio, responde antes a una preocupación de índole cognoscitiva o epistemológica que a un interés particular por dichos ámbitos específicos. Su estudio, entonces, persigue la captación de los distintos procesos simbólicos que se desarrollan en su interior como parte de ciertos modos particulares de trato con el mundo. Esto debe ser claro en lo que concierne al programa estético goodmaniano. Así como, del mismo modo, debe dejarse en claro –aún a riesgo de parecer reiterativo– el hecho de que su objetivo no responde a la necesidad de definir el arte, tal y como sucede con el resto de las posiciones abordadas –con excepción del planteo narrativista de Carroll–.

Aquí, al igual que ocurre con el trazado configurativo de un contextualismo como alternativa explicativa del arte –de base decididamente dantiana–, la recuperación de ciertas nociones de la estética goodmaniana como relevantes a dicha alternativa responde a consideraciones mayoritariamente personales. De hecho, la estética de Goodman no suele verse incorporada en las antologías y manuales sobre teoría y filosofía del arte. Más aún, el propio Goodman se mostró reticente a ahondar en la problemática acerca de la posibilidad de definición del arte, tal como se mencionara anteriormente. Sin embargo, considero crucial su



acercamiento de impronta funcionalista, en especial en lo referente a la propuesta de modificación del modo de abordaje que ofrece como correcto. Esto es, la conveniencia de dejar de cuestionar acerca de aquello que el arte es, para tratar de captar el modo en que éste efectivamente funciona según una situación particular.

Por su parte, la elección de que el análisis de su propuesta se encuentre junto al análisis del planteo de Beardsley, ocupando una misma sección bajo la denominación funcionalista tampoco responde a mandatos del propio Goodman. Ni siquiera, de hecho Davies menciona la estética goodmaniana entre aquellas pertenecientes al tipo de definición “funcionalistas” que postula como contrapuestas a las “procedimentalistas”, mencionadas en la introducción. No obstante, dada su particular caracterización de tales tipos de definiciones, no resulta difícil vincular el enfoque goodmaniano como perteneciente al tipo de definición funcionalista. Según éste (Goodman), la obra de arte es tenida como símbolo particular que promueve e instancia determinados funcionamientos simbólicos particulares. El caso de Beardsley, por su parte, que sí es considerado como paradigma de definición funcionalista por Davies, entiende que la obra de arte establece su funcionamiento a partir de la promoción de un tipo de experiencia estética, valiosa en sí misma.

Ambos enfoques fueron propuestos y pensados a partir de la posibilidad de hallar en ellos las propiedades específicas que posee el arte, desestimadas por el acercamiento contextualista. El estudio de cada uno de ellos, sin embargo, arrojó un saldo considerablemente diferente en cada caso. Beardsley propone un recorrido que busca definir los términos no ya desde el concepto de *obra de arte* sino desde el de *objeto estético*, y así evitar erráticas derivaciones y tratamientos de los que la historia ha dado suficientes pruebas. Sin embargo, su caracterización de los objetos estéticos como aquellos encargados de promover *experiencias estéticas* particulares, acaba cifrando la definición de un modo suficientemente vago para restringir su aplicación sobre un campo específico de cosas.<sup>117</sup> Frente a ello, Goodman, parece acertar en proponer un conjunto de *síntomas* característicos de lo estético que permiten asignarle al arte propiedades y comportamientos frecuentemente exclusivos.

La captación de tales *síntomas* que parecen participar de toda experiencia estética de funcionamiento artístico, y que culmina con la sugerencia en torno al cambio en el cuestionamiento por la naturaleza del arte, hace que el tratamiento goodmaniano de la estética y su vínculo con el dominio de lo artístico cobre especial relevancia frente a la posición contextualista. Ambas modalidades de reflexión participan de la toma de consideración respecto del momento de identificación de algo como obra de arte en tanto parámetro fundamental para el establecimiento de las continuidades de reconocimiento y legitimación requeridas. El concepto goodmaniano de *funcionamiento* parece arrojar la clave desde donde pensar el fenómeno del arte.

---

<sup>117</sup> Si bien, sostener con Danto que potencialmente cualquier cosa puede instanciar una obra de arte, el universo de obras efectivamente constituidas como tales es posible de identificar. En este sentido, que cualquier cosa pueda ser una obra de arte no supone que de hecho lo sea.

La idea de que la captación del enclave situacional en el que algo desarrolla su potencialidad simbólica y permite su reconocimiento como obra de arte es decisiva para la explicación del fenómeno artístico, según la estética goodmaniana, convoca por sí misma la participación de los *síntomas*. Es decir, el desarrollo de sus consideraciones estéticas que llevan a la formulación correcta por el arte –¿*cuándo hay arte?*– acaba arribando al tratamiento de los síntomas de lo estético en respuesta a dicha formulación. De este modo, preguntar *cuándo* hay arte, en lugar de *qué* es el arte, procura captar las características del contexto y situación por medio de las cuales algo es tenido como obra de arte, al tiempo que busca desentenderse de la serie histórica de inconvenientes que han evidenciado las distintas teorizaciones.

El resultado de tales inquietudes estipula la presencia de una serie de cinco rasgos predominantemente característicos de toda situación artística cifrados en el particular funcionamiento simbólico de aquello objeto de consideración. El hecho, pues, de que las obras de arte suelen asumir un comportamiento tal como el reflejado por la presencia de dichos rasgos característicos sirve, entonces, para fundamentar sobre ellos la disposición de aquellas propiedades que el arte posee de forma casi exclusiva. No obstante, la falta de una exclusividad completa o absoluta a partir de tales rasgos fuerza el reconocimiento de que el planteo goodmaniano, aunque acierta en la dirección asumida y en la cercanía respecto de la cuestión, tampoco arroja una explicación o caracterización exhaustiva de lo artístico.

Los cinco rasgos que Goodman encuentra bajo la denominación de 1) la *densidad sintáctica*; 2) la *densidad semántica*; 3) la *plenitud relativa*; 4) la *ejemplificación*; y 5) la *referencia múltiple y compleja* poseen una relación particular respecto de lo artístico. Si el propio Goodman no hubiese sostenido la *posibilidad* –por sobre la *necesidad*– de los mismos en torno a las obras de arte, probablemente se estaría frente a las tan anheladas propiedades privativas de lo artístico. Pero a decir verdad, una situación, objeto o cosa, puede experimentar la presencia de alguno o todos ellos y no poseer, sin embargo, estatus de artística; y al mismo tiempo, puede darse el caso de que una obra de arte se encuentre desprovista de alguno o varios de tales rasgos. Goodman, oportunamente, los denominó *síntomas* de lo estético; dado que la presencia o ausencia de ellos no garantizan la artisticidad de las cosas.

Aunque pueda parecer extraño que una obra de arte no posea al menos alguno de tales síntomas, o que la participación de todos ellos no garantice el estatus de arte que la misma posee, la posibilidad de haber encontrado en ellos las propiedades específicamente artísticas queda restringida. Goodman fue consciente de ello, y el resultado de sus estudios acerca de la potencialidad simbólica de los símbolos artísticos y su comportamiento regular, sólo reveló aquello que se evidencia de manera más característica en presencia de las obras de arte, cuando éstas funcionan como tales. Así, los sistemas notaciones de los que regularmente participan las obras de arte de tipo literarias –o musicales, cuando hacen uso de escrituras o notaciones en sus partituras– mostrarán un comportamiento predominantemente denso a nivel sintáctico y semántico. Mientras que, por lo general, los sistemas pictóricos y sus obras asumen la *repleción* y la *ejemplificación* como señas propias y modalidades simbólicas.

A su vez, potencialmente todas las obras de arte ejercitan y promueven cadenas referenciales múltiples y complejas.

De modo tal que, aunque los síntomas propuestos por Goodman no alcancen para sostener desde ellos las características distintivas del arte por sobre otros espacios de configuración de sentidos que comparten una misma naturaleza convencional, social o cultural, parecen candidatos algo más sólidos que aquellas propiedades o características propuestas por Beardsley como distintivamente estéticas en relación a las obras de arte. El listado de síntomas propuesto podría, incluso, ampliarse. No obstante, la relación puntual que debe establecerse sobre algo para que sea considerado como obra de arte es la de su *funcionamiento* en cuanto tal. La obra puede poseer, o no, los síntomas en cuestión; lo que no puede es dejar de funcionar como tal.

Ahora bien, de acuerdo al planteo goodmaniano y a su respuesta frente al cuestionamiento acerca de “¿cuándo hay arte?”, el funcionamiento artístico tiene que ver con la presencia de los síntomas de lo estético. Algo, entonces, funciona como obra de arte cuando asume un comportamiento simbólico cifrado en la participación de dichos síntomas. Sin embargo, tal resultado parece contravenir las observaciones anteriores respecto de la posibilidad de que algo sea una obra de arte allende la presencia o ausencia de los mismos. La relevancia de la noción de funcionamiento conserva, no obstante, su fuerza al interior del análisis de Goodman.

En el capítulo 3 de la sección destinada al análisis de la propuesta estética goodmaniana, expuse dos nociones centrales al concepto de obra de arte que capturan momentos distintos de su configuración como tal. Al mismo tiempo, traté de poner en cuestión la equivalencia entre ambas, dada la manifiesta tensión que parece privilegiar una de ellas por sobre la otra, según los términos del propio Goodman. El desenlace, de consecuencias poco deseables para buena parte de las obras que permanecen ocultas en los talleres de los artistas, o que no se encuentran siendo exhibidas, hace hincapié en la noción de *realización* que Goodman propone junto a la instancia de *ejecución* de toda obra como momentos de su configuración. Según éstas, toda obra atraviesa un momento de ejecución o producción propiamente dicho, y uno de realización o de efectivo funcionamiento.

El caso es que, de acuerdo a lo sostenido por Goodman, una obra de arte efectivamente es en tanto que *funciona* como tal. Es decir, en la medida en que es captado el modo en que desarrolla determinadas acciones simbólicas, pero al mismo tiempo, es entendida, reconocida y aceptada como tal. Habría, pues, un sentido del funcionamiento en el que toda obra requiere ser comprendida como tal, y que generalmente tiene que ver con la participación de los síntomas mencionados. Ahora bien, el momento de la captación del funcionamiento de algo como obra de arte pertenece a la instancia de *realización* de la misma. Por lo tanto, parecería que sólo es posible hablar de obra de arte en tal instancia y no antes (*ejecución*). Esto, más allá de las objeciones obvias a las que puede dar lugar, permite pensar de manera funcionalista el fenómeno del arte y la producción de obras.

Lo que sugiero es que a partir de esto puede pensarse que si lo relevante en torno a las obras descansa en un momento de efectivo funcionamiento de la misma, conforme el cual se establece su reconocimiento, entonces esto facilita el trato con aquellos candidatos cuya procedencia es claramente no-artística. No importará ya el origen pretendidamente artístico del candidato en cuestión, o la carencia de dicha naturaleza de procedencia –incluso su intencionalidad–. Si lo relevante es su funcionamiento particular y el hecho de que a partir del mismo algo es reconocido como obra de arte, entonces cualquier cosa puede funcionar como obra de arte de modo independiente de aquellos objetivos para los que fue ideado. Esto habilita, claramente, el que algo que ni siquiera fue ideado para nada también pueda asumir un comportamiento tal y, consiguientemente, un estatus tal.

Es posible, entonces, que si los síntomas de lo estético suponen un acercamiento válido en la captura de lo característicamente artístico, aunque no alcancen a agotar la especificidad de ello, pueda establecerse un intercambio afortunado entre esta suerte de funcionalismo goodmaniano y el contextualismo. El vínculo resultante debería permitir la identificación y el reconocimiento de las obras de arte por captación de su particular funcionamiento. Tal captación, de este modo, no sólo establecerá continuidades interpretativas respecto del trasfondo artístico sobre el que se asienta el candidato particular, sino que hará de dicho intercambio interpretativo el nexo de unión entre ambos acercamientos.

La búsqueda de un fundamento específicamente artístico no parece haber arrojado las propiedades que posee el arte de manera exclusiva, según las cuales se define. Probablemente no existan tales señas de identidad o propiedades que posee el arte de manera distintiva. Al menos, si lo que se busca es captar una esencia común a la variedad y disparidad de sus manifestaciones a lo largo de la historia. Algunos intentos teóricos por captar lo singular de la experiencia artística han ofrecido sus candidatos a un precio demasiado elevado. Esto es, han brindado alguna definición del arte o del concepto de “obra de arte”, pero al hacerlo han tenido que dejar de lado ciertos ejemplos particulares por no ajustarse a lo sostenido por ellos. Ya sea debido al carácter restringido de las condiciones propuestas como criterios de legitimación necesarios –institucionalismo de Dickie–, o ya sea por su excesiva apertura que acaba legitimando, indistintamente, no sólo las obras de arte sino una gran variedad de cosas –funcionalismo de Beardsley–; las alternativas teóricas propuestas carecen de efectividad.

El recorrido iniciado con el análisis del programa filosófico de Danto, que me trajo hasta aquí, hizo que desechara la propuesta institucionalista como alternativa superadora del contextualismo de base dantiana. Al mismo tiempo, la búsqueda de un criterio de especificidad para el arte que permita dar con las propiedades que éste posee de manera distintiva y exclusiva bajo el planteo funcionalista, mostró la inconveniencia de aplicar la definición propuesta por Beardsley en torno a los conceptos de *obra de arte* y *experiencia estética*. No obstante esto, considero posible atender a una particular vinculación entre dos de los enfoques analizados. Me refiero al contextualismo como trasfondo de legitimación y al funcionalismo que parece seguirse del aporte goodmaniano.

En este punto de la investigación confluyen las dos partes que la estructuran, una vez que han sido desechadas ciertas alternativas, ajustados determinados criterios y criticadas cada una de las alternativas propuestas para su análisis. En lo que sigue, entonces, ofrezco para finalizar la posibilidad de concebir una articulación que evite las carencias propias de cada enfoque tomado desde su individualidad, al tiempo que active un potencial explicativo desafectado de esencias.

#### *Funcionalismo Contextualista: Plan de Integración*

Los tradicionales intentos por definir el espacio del arte han promovido, la mayoría de las veces, alternativas de definición de tipo esencialistas. Esto es, han pretendido definir el arte desde la fijación de ciertos criterios que todo candidato debe poseer si ha de ser considerado como una *obra de arte*. El carácter cerrado de tales intentos definicionales hizo que históricamente se viesen desplazados desde el surgimiento de contraejemplos frente a los criterios propuestos. A medida que el arte se fue desarrollando, tales criterios debieron asumir una mayor amplitud a fin de integrar la diversidad de casos que fueron cayendo bajo su definición.

Esto se debe, en parte, a un modo particular de considerar la cuestión. Esto es, a una dirección asumida desde el acercamiento teórico según la cual se focaliza el interés y la relevancia sobre el soporte que vehiculiza la obra de arte como objeto físico. La obra, entonces, pasa a ser el centro de interés en la definición del arte. Y no es que su participación no deba acompañar cualquier intento en busca de la anhelada definición. De hecho, bajo un sentido ampliamente reconocido y aceptado, el arte es un tipo de empresa que se desarrolla *entre medio de, para, y desde* las obras de arte. De modo que cualquier recorrido en la dirección en cuestión, ha de tener a las mismas en consideración.

Sin embargo, el arte nunca es simplemente la obra de arte sola. Es decir, considerada desde su individualidad y aislamiento. Siempre es la obra de arte y sus circunstancias. A menudo el peso de la evidencia recae mayoritariamente sobre ella –artes particulares tradicionales–; a veces lo hace sobre las circunstancias. Cuando esto segundo es lo que sucede, ello determina la posibilidad del surgimiento y desarrollo de acciones *inobjetuales, arte conceptual, performances, happenings, instalaciones, etc.*; en donde la situación no parece focalizarse sobre el objeto/cosa soporte de la obra. De modo algo parecido, cuando lo relevante no acaba siendo la serie de propiedades que manifiestamente presenta un candidato a obra de arte, tal y como sucede en la serie potencialmente infinita de *homólogos indiscernibles*, el arte no es la obra sola.

Atribuciones más, o menos, tal parece ser el resultado de las primeras observaciones dantianas respecto del arte. Aquellas según las cuales, y a partir de las cuales, comenzó a considerarse que aquello que configura a una obra de arte, en algún sentido la excede. Es decir, que su fundamento descansa en datos del contexto sobre el que dicho candidato es

considerado, y que de algún modo articula con el objeto, vehículo o soporte de la obra de arte en cuestión. Tal es, pues, el compromiso sostenido desde el contextualismo. Según éste, el estatus de obra de arte que algo adquiere no responde simplemente a su determinada configuración física particular, sino que señala en la dirección de un trasfondo de práctica y teoría compartido.

El surgimiento de tal modo de considerar el arte y las obras de arte –como insertos en una red de continuidades histórica y convencionalmente constituida– permite un acercamiento general al trasfondo de su práctica. Dicho trasfondo de convencionalidad que opera para que el arte se desarrolle es el mismo que sostiene la legitimidad de las obras más reconocidas por la tradición, como el que posibilita y da lugar a los casos más controversiales o experimentales que desafían todo límite. Lo que a menudo sucede es que la conexión que se establece entre el trasfondo y el candidato a obra en cuestión no es inmediatamente captada. En especial, frente a casos que irrumpen de manera novedosa en la escena del arte. Tal situación ha sido la norma frente a buena cantidad de casos provenientes de los estilos de vanguardia.

Pero, además, si se toma en cuenta el hecho evidente ya de que cualquier cosa puede promover o dar lugar a la configuración de una obra de arte, a partir de su funcionamiento específico, entonces no parece extraño suponer que las producciones artísticas varíen según el tiempo histórico, el contexto situacional, y la multiplicidad de factores culturales, ideológicos y hasta económicos en juego –tal y como parece suceder en la actualidad–. De este modo, el paisaje del arte tomado en su más amplia extensión ofrece una variedad y disparidad de ejemplos de obras de arte que torna verdaderamente difícil categorizar desde la aplicación de una definición particular. La economía que una definición tal supone sobre aquello definido escapa, por lo general, al acontecer plural del arte. De ahí la gran variedad de propuestas desmanteladas.

El arte, tal y como sostuviese el propio Gombrich, parece ser algo distinto conforme avanza y se desarrolla su historia, así como la multiplicidad de intercambios que sostiene con su contexto y situación –a su vez, siempre cambiantes–. La apertura introducida desde la evidencia de que “todo es posible” en arte, permite presagiar un futuro notablemente pluralista para la escena de producción de obras. Sin embargo, y siendo que se trata de cuestiones históricas, conviene ser cauto respecto de esto. Aunque es raro pensar en un período futuro de cierta rigidez en torno a la aceptabilidad de los candidatos a obras de arte –esto es, un tiempo en donde se recuperen determinadas restricciones de producción, estilos, técnicas empleadas, etc.–, tal posibilidad debe, al menos, considerarse. No obstante, del mismo modo se ha de conservar la posibilidad de que en efecto, y como viene sucediendo, el arte asuma cualquier modo y apariencia. Lo que digo es que si se habla de posibilidades históricas, si bien habrá evidencias claras en favor de alguna dirección por sobre otras, no debe pensarse en la completa imposibilidad de tales alternativas.

El problema de la aplicación de una definición particular sobre el arte que, a su vez, se pretenda universal padece, entonces, un par de inconvenientes siempre que se acepte la manifiesta pluralidad de su impronta histórica: por un lado, cierto fracaso garantizado puesto

que la empresa busca subsumir bajo una misma definición cosas en apariencia disímiles; por el otro, la utilización de categorías distintas para cosas que se supone iguales. Ambos inconvenientes se hallan íntimamente ligados. El primero de ellos parte de la convicción de poder abarcar desde una misma afirmación definicional una extensión de casos que, a menudo, sostienen entre sí diferencias irreconciliables. Esto mismo ya parece algo bastante difícil de conseguir. El segundo, dado que supone la aplicación de determinadas categorías sobre cosas que no responden a su lógica definicional –puesto que aquellas que se aplican con cierta seguridad para un tipo de arte en particular bien pueden no aplicarse a otro tipo de arte–, no puede sino contribuir a la confusión y equívoco que, de hecho, ha promovido.

De este modo, o bien se tienen definiciones distintas para una misma cosa, lo que parecería redundar en consecuencias poco deseables; o bien se tiene una misma definición que fracasa al pretender dar cuenta de cosas rotundamente diferentes. Cuando hablo de cosas diferentes, aquí, estoy suponiendo cosas que existen o se corresponden según modos de aproximación, legitimación, y valoración diferentes. La serie de convenciones que legitiman determinado tipo de arte no tiene por qué corresponderse con aquella a la que responden otras modalidades artísticas. En ambos casos, la estrategia de definición del arte que presta especial atención a la obra como fundamento del mismo, y pretende capturar su esencia, no parece haber arrojado aún la alternativa adecuada.

Esto debería contar en favor de una explicación del arte que recupera elementos contextualistas y funcionalistas en la unificación de una propuesta que garantice la posibilidad de su refinamiento, ajuste y modificación; antes que una definición universalista y esencialista del mismo. Lo que propongo, entonces, es la configuración de una alternativa explicativa para el arte que se vea desafectada de un recurso definicional por participación de esencias; evitando así los escollos a que habitualmente se enfrenta este tipo de recursos por advenimiento de contraejemplos, y para ello convoco la integración de las alternativas contextualista y funcionalista de vertientes dantiana y goodmaniana respectivamente, tal como han sido recuperadas aquí.

La disponibilidad de una alternativa tal permitirá recuperar la coyuntura situacional en torno a la identificación de toda obra de arte a la manera en que fuera introducida sobre la introducción a esta investigación. Esto es, como participando activamente del problema de la definición del arte, según las observaciones hechas por Carroll. De algún modo, esto también plantea el establecimiento de una conexión entre *arte* y *obra de arte*, pero el acento se encuentra depositado ya no en la exclusividad de la obra en tanto fundamento de lo artístico sino en la vinculación misma. La obra funciona como disparador del trazado de un recorrido interpretativo que ha de llevar hasta la captación de sí en tanto producto de un arte particular y específico.

Reconocer que lo que se tiene delante es una obra de arte, de este modo, supone la captación, vía interpretación, de las continuidades que tal cosa sostiene respecto de un trasfondo histórico reconocido. Dicho trasfondo posee elementos de información que permiten ubicar el candidato bajo la categoría específica de determinado estilo artístico o, por oposición

y ruptura, crear un nuevo tipo de continuidad que con el tiempo puede devenir un nuevo estilo. La captación e integración respecto de dicho trasfondo se realiza sobre la base de un acceso informativo a determinadas pautas que guían el acto interpretativo por el cual se legitima algo como obra de arte particular. Intervienen, así, modos de consideración, denominaciones específicas, información de procedencia, vinculación con un autor o autores, modos de producción, descripciones y formas de simbolización que vehiculizan la obra, señalamientos puntuales, emplazamientos contextuales y situacionales, y demás factores que facilitan el recorrido interpretativo.

Cuando tales factores se encuentran disponibles con relativa facilidad y participan del recorrido interpretativo a la manera de una colaboración con aquél que se halla frente al candidato a obra de arte y que ha de desarrollar la interpretación requerida, el reconocimiento y la consecuente legitimación del mismo es sostenida afirmativa y positivamente. Por su parte, en la medida en que la contribución informativa de tales factores disminuye, las chances de poder llevar a cabo dicho reconocimiento disminuyen considerablemente. Arte y obra de arte se articulan en pos de tal momento de captación de sentido, de identificación, de reconocimiento y legitimación. No hay, sin embargo, una primacía de uno sobre otro. El contextualismo provee el marco adecuado, el trasfondo sobre el cual fundamentar determinadas asociaciones y asignaciones de sentidos, valores, y significados. El funcionalismo destaca la relevancia del efectivo funcionamiento particular de algo como medio para alcanzar la interpretación a partir de los datos suministrados por tal disposición informativa.

De este modo, el resultado arroja la posibilidad de distinguir, a lo largo del desarrollo histórico del arte, cosas que fueron producidas y creadas con el objeto de que se vean legitimadas en tanto que obras de arte, y cosas cuya pretensión de reconocimiento y legitimación en tanto arte advino con posterioridad a dicha creación. Me refiero al caso de objetos, útiles, o cosas originariamente no-obras-de-arte que acaban funcionando como tales. En ambos casos, más allá de la relativa facilidad o dificultad en dicho reconocimiento, de lo que se trata es de captar el modo particular en que algo funciona como obra de arte. Identificación e interpretación vinculante con el trasfondo contextualista, entonces, ocupan un lugar relevante al interior del problema por la definición del arte, participan de él, y le son inherentes.

Denomino, pues, *funcionalismo contextualista* al resultado de la articulación e integración entre los enfoques contextualista de origen dantiano, según su caracterización defendida aquí, y el funcionalismo que se sigue del aporte goodmaniano a los problemas del arte y la estética –también según ha sido expuesto, formulado y criticado en la sección correspondiente de esta investigación–. Dicho resultado apunta a conformar una alternativa explicativa frente al fenómeno del arte que permita articular una respuesta no esencialista respecto de su naturaleza, y que tome en consideración la acción interpretativa como eje para el reconocimiento de su especificidad.

Tal como se afirmara con anterioridad, función y contexto no asumen un predominio temporal entre sí. Esto es, no sostienen una relación de antecendencia de uno sobre el otro. Claro que el desarrollo histórico ha promovido la fijación, la conformación de estructuras



contextuales y la relativa confianza en su identidad de naturaleza contextualista o trasfondo integrador sobre el cual se desarrolla la complejidad de su práctica y ejercicio. Pero, del mismo modo, no ha supuesto menos la alteración, el cambio y la diversidad de desplazamientos que han hecho rever y reconsiderar cada una de las definiciones propuestas. Algo funciona como obra de arte al interior de un contexto estructurado de pertenencia estilística y de teoría consolidada en mayor o en menor grado, y lo hace a partir de un recorrido interpretativo que debe ejecutar quien asume tal desafío de reconocimiento y legitimación. Cuando tal articulación se efectúa desde el logro de dicho reconocimiento interpretativo hay arte. Hay la activación de un contexto que suministra información y hay un funcionamiento simbólico particular.

Algo puede, así, asumir dicho funcionamiento incluso por el lapso breve de una acción cuya duración se desvanece una vez ejecutada. Incluso bajo la concepción de Dickie de *artefacto en sentido mínimo* –aquél que agrega a un objeto/cosa una acción momentánea conducente a determinado fin– puede brindar la clave para pensar un arte efímero que sólo asume tal naturaleza por un breve espacio de tiempo, para desaparecer luego. Esto apunta en la dirección de un enclave situacional –función en un contexto– fuera de la cual no habría modo de articular continuidades que hagan posible identificación, legitimación y reconocimiento alguno.

Sin embargo, toda vez que algo asume un funcionamiento tal, desarrolla determinadas modalidades simbólicas –de las que los *síntomas* propuestos por Goodman son algunas muestras– en virtud de las cuales recupera parte de su relevancia estética particular. Su peculiar funcionamiento simbólico que activa, desde la relevancia de los síntomas, la importancia de determinados aspectos o componentes físicos permitiendo que se preste atención a características presentes del objeto/cosa ahora relevantes. Los rasgos físicos de algo, en virtud de los cuales asume determinado funcionamiento simbólico y descollan determinadas características suyas, ya se encuentran presentes en aquellos candidatos no-obras-de-arte con anterioridad a su efectivo funcionamiento. Lo que sucede a partir de éste, es la activación de algunos o todos esos síntomas que hacen de la cosa algo digno de consideración y análisis detenido, posibilitando su reproducción en el caso de los sistemas notacionales, o dificultando su copia frente a casos de artes autográficas.

El funcionalismo a secas requiere de un contexto en el cual desarrollar las funciones que característicamente tiende a impulsar. El contextualismo a secas necesita el aporte de la especificidad que el concurso de los síntomas estéticos provee. Ambos, en las modalidades dantiana y goodmaniana, reintroducen la importancia de las propiedades estéticas de las obras de arte. La particularidad aquí radica en la interrelación entre función y contexto que ha de promoverse a fin de recuperar tales especificidades.

En el caso de Danto, una obra de arte puede poseer determinadas propiedades estéticas que comparte con sus pares no-obras-de-arte, tal como sucede con *Brillo Box* y cualquier empaque comercial de jabón *Brillo*; pero al mismo tiempo posee otras que sólo comparte con obras de arte reconocidas justo en virtud de su estatuto de arte que la incorpora y la relaciona con un contexto específico. La posibilidad de dicha disposición doble en sus

propiedades es efectivizada desde su pertenencia al contexto artístico por funcionamiento como obra de arte. Para Goodman, por su parte, algo puede poseer determinadas propiedades manifiestamente evidentes o poseerlas otras por referencialidad simbólica de acuerdo a su funcionamiento particular. No todas las propiedades que algo posee son relevantes a su configuración en tanto que obra de arte. Lo son aquellas que la cosa ejemplifica o expresa al funcionar como símbolo de cierto tipo. Esto es, al funcionar como símbolo estético.

En ambos casos, la constatación de aquellas propiedades relevantes de la obra de arte como tal supone la articulación de función y contexto. En Danto tal articulación se establece por conexión entre *aboutness* y *embodiment*, los que a su vez señalan al *artworld* y reciben de éste su sentido. En Goodman, la interacción se establece entre determinadas propiedades que algo posee literal o metafóricamente, en virtud de su funcionalidad simbólica que relaciona la cosa con el contexto particular de funcionamiento; y que por lo general se halla reflejado en los síntomas de lo estético propuestos.

Consiguientemente, algo es una obra de arte cuando soporta una interpretación compleja que lo vincula a determinado contexto históricamente constituido de teoría y práctica compartida, y cuando al ser captado de tal modo asume un comportamiento funcional que lo envuelve en distintos procesos referenciales simbólicamente definidos a partir de la serie de síntomas característicos que toman cuerpo en una situación tal. Así, establecer la serie de continuidades que posicionan al candidato en la trama del contexto artístico es al mismo tiempo captar su peculiar funcionamiento estético que devuelve dimensión a la materialidad de la obra, o a la referencialidad de la misma.

El *funcionalismo contextualista* plantea, entonces, la recuperación de las propiedades relevantes que posee algo en tanto que obra de arte a partir de un recorrido interpretativo que pone en vinculación dicha obra con el trasfondo de pertenencia y legitimación. Hay una recaptura de la obra de arte como enclave fundamental para la comprensión del arte en su generalidad de marco y contexto de integración. De este modo, no reconoce contexto sin funcionamiento, ni funcionamiento en el vacío. Ambos, *arte* en tanto contexto y *obra* en tanto función que recupera ese contexto, se establecen como enclaves de la articulación que permite una comprensión global del fenómeno, desafectada de esencias.

El *funcionalismo contextualista* no viola el análisis goodmaniano según el cual *word* y *world* –*versión* y *mundo*– se suponen mutuamente y se identifican. El *contexto* del arte es el resultado del “atrincheramiento” (habitación) de la tradición en la fijación de parámetros e identidades que hacen de determinado espacio de la práctica comunitaria el dominio propio de lo artístico. Éste, a su vez, se halla en constante modificación, reorganización y desarrollo. No obstante, hay un dominio que se supone perteneciente a un cúmulo de prácticas compartidas y otro que se supone que responde al universo mental de las interpretaciones, pero no un predominio efectivo de uno sobre otro, o al menos no siempre, ni tan claramente visible. Hay activación de una función que es retenida y captada desde la articulación de contexto y funcionamiento.

El *funcionalismo contextualista* es antiesencialista. En particular, no creo que pueda darse una definición del arte que recupere aquellas notas o propiedades que de manera necesaria y suficiente deba poseer todo candidato a obra de arte. Sin embargo, salirse de la obra y mirar hacia el arte, no en la anulación de sí, sino en la búsqueda de una captura del enlace articulador entre ambos como parece pretender esta aproximación probablemente ilumine la conexión existente de un modo valioso para la comprensión del fenómeno. Posiblemente una alternativa de solución al problema del planteo definicional tenga que ver, entonces, con el reconocimiento de la necesidad de vincular ambos costados –función y contexto– bajo una alternativa de organización que, sin descuidar el costado y el funcionamiento estético del arte, permita una explicación eficaz del mismo por apelación a su contexto y situación.

Históricamente, las definiciones tradicionales han buscado dar respuesta a la pregunta hegemónica por el arte –¿qué es? (el arte)–, y de este modo han pretendido, desde sus especulaciones teóricas, que el arte es tal o cual cosa específica. De acuerdo a cada intento de respuesta sobre el cuestionamiento por su naturaleza, se han ofrecido referentes particulares, candidatos a la definición. Esto, sin embargo, parece olvidar o minusvalorar lo que un acercamiento como el que aquí se pretende defender tiene para mostrar: que el arte, antes de verse representado por tal o cual cosa específica, es una función particularmente compleja, que articula distintos aspectos que lo atraviesan, lo exceden, lo legitiman, lo presionan, lo direccionan, y hasta lo posibilitan o anulan, en la configuración de un espacio en permanente fluctuación.

El *funcionalismo contextualista*, entonces, no dice lo que el arte es porque considera que tal afirmación responde a condicionamientos que sostienen particularidades relativas a cada contexto histórico y situacional. No obstante, permite desnudar la lógica interpretativa que tiende a conectar determinadas acciones u obras con determinado trasfondo más o menos específico según el caso. Es decir, permite tener una caracterización del modo en que el arte opera y se profundiza en su desarrollo histórico. Desde su singular óptica parecería sugerir que el arte no es –tal o cual cosa–, sino que el arte *sucede* (función en un contexto), reforzando, así, la idea del pintor [*art happens*].<sup>118</sup>

El *funcionalismo contextualista*, por último, se ofrece como una alternativa conducente a la posible solución del escollo definicional en torno al arte que aguarda la corrección, complementación y modificación que el desarrollo e impulso de renovación artística sostiene desde sus comienzos. Es este un modo particular de enfocar el tratamiento sobre la cuestión del arte que comprende su naturaleza de interfaz a partir de la cual el hombre promueve constantemente la ruptura, la alteración y la superación de sí y de su trato con el mundo, la sociedad y la cultura que habita.

---

<sup>118</sup> James Whistler (1834-1903).

# Conclusiones

*“Comprender no puede nunca significar otra cosa que percibir las conexiones entre las cosas, esto es, percibir los rasgos unitarios o los signos de afinidad presentes en la multiplicidad.”*

W. Heisenberg

A lo largo de esta investigación se buscó un acercamiento a las estructuras conceptuales de los planteos de base contextualista y funcionalista a fin de evaluar el éxito relativo de sus propuestas definicionales en torno al arte y ajustar sus planteos con el objeto de promover una alternativa de análisis integradora, que supere posibles críticas a la individualidad de cada una de ellas. A tales efectos, el trabajo fue dividido en dos partes generales, subdivididas, a su vez, en tres secciones cada una. La primera de ambas partes generales se ocupó de analizar críticamente las continuidades sostenidas por los planteos de Danto y Dickie –Secciones I y II respectivamente–; mientras que la tercer sección se dedicó a establecer un enlace crítico entre ciertas afirmaciones propias del planteo dantiano en torno al esencialismo y la posibilidad de defender lo que consideré un contextualismo de su programa teórico; frente, no sólo a sus propias afirmaciones, sino también en oposición al institucionalismo de Dickie.

La segunda parte general de esta investigación ahondó el análisis del planteo funcionalista estético de Beardsley, y la estética goodmaniana, con la intención de obtener un complemento adecuado al esquema contextualista, destilado de la primera parte. Las secciones I y II de esta segunda parte abordaron, entonces, el programa filosófico de tales autores respectivamente. Por último, la sección III de este segmento de la investigación planteó el encuentro entre las alternativas recuperadas de ambos momentos del análisis general con asiento en la propuesta contextulista de vertiente dantiana y la noción de *funcionamiento* simbólico ofrecida por Goodman.

Para la organización estructural de la primera parte del trabajo se sostuvo, pues, un criterio de antecedencia cronológico entre las propuestas de Danto y Dickie que ubica a éste último en una línea de tradición hereditaria respecto del primero. A su vez, el capítulo final de la sección sobre Danto recuperó los enfoques de dos autores que fueron señalados también como continuadores de su planteo: J. Levinson y N. Carroll. A los fines de establecer las continuidades presentes entre los distintos enfoques teóricos, se hizo evidente la necesidad de acotar y circunscribir muchas de sus propuestas bajo el marco de alguna noción general continente de aquellas. Fue así que la sección que da comienzo a la primera parte de esta tesis recuperó la centralidad del concepto de *artworld* en el contexto de su planteo. Concepto que serviría de parámetro para medir el grado de acercamiento o de ruptura, para cada propuesta inscripta en su tradición, respecto del contextualismo finalmente recuperado.

En el segmento ocupado por esta sección primera se vio cómo el concepto de *artworld* sentaba las nuevas bases que toda obra de arte debía poseer en tanto candidato al reconocimiento y legitimación general; mostrando, a su vez, la existencia de fuertes restricciones temporales en la configuración de toda obra –lo cual derivaría luego en un marcado *historicismo*–. Para que algo pueda ser visto o tenido como arte, según Danto, hacía falta cierto entorno de *teoría artística* desarrollado, junto con algún grado de conocimiento respecto de la *historia del arte*. Asimismo, se hizo evidente la relevancia y relación que sostiene la *crítica de arte* en tanto productora de los *predicados artísticos* pertinentes a cada obra, con la

configuración de una *matriz de estilo* capaz de albergar las diferencias manifiestas en la extensión del término (*arte*).

El tratamiento dantiano dejaba en claro que aquello que en definitiva posibilita el arte como dominio particular es cierto contexto de información que los sentidos no pueden brindar. A su vez, señalaba la dirección a seguir en pos de una adecuada comprensión del fenómeno según la cual todo reconocimiento e identificación artística válida debe responder a determinada lógica de la interpretación identificatoria. Danto dejaba en claro que no hay arte a expensas de una interpretación que lleve a cabo la serie de identificaciones necesarias al interior de toda obra a fin de constituirla como tal. Para ello, introdujo cierto uso del “es” propio del reconocimiento en el arte, según el cual a cada propiedad física de una obra dada le corresponde un sentido definido, aunque no necesariamente existente de hecho. Este es el “es” de la *identificación artística*.

De este modo, la interpretación de una obra dada supone el establecimiento de tales identidades y reconocimientos de manera inevitable.<sup>119</sup> Es por ello que tal concepto adquiere, en Danto, la centralidad de ser una función de toda obra –su *ser interpretada*– para constituirse en tanto tal. Por su parte, el concepto de *interpretación profunda* (*deep interpretation*), introducido por Danto en torno a su noción de interpretación a secas, sería recuperado por este escrito, cuando al promover una defensa de la relevancia explicativa del *artworld*, se estimara el carácter contextual que dicha interpretación asume. Según ésta, existe toda una gama inabarcable de relaciones que sostiene una interpretación de algo con su entorno de historia y circunstancia en cuestión. De manera tal que, lejos de responder a una lógica explicativa por referencia autoral, la *interpretación profunda* busca continuidades con su trasfondo situacional e histórico, de verdadera importancia para el contextualismo.

Danto entiende que arte y filosofía compartieron buena parte de sus trayectos históricos juntos, alentando y presionándose mutuamente hasta llegar a una instancia de necesaria separación. Esto es lo que estaría marcando el *fin del arte*: el arribo, por parte de éste, a una instancia de *autoconciencia* de sí, pero promovida desde la filosofía. La historia del arte llega a su fin cuando éste es liberado de la necesidad de perseguir un desarrollo progresivo particular. Este hecho marcaría el ingreso en lo que Danto denomina el período *posthistórico* del arte, a partir del cual queda éste liberado de las restricciones e imposiciones teóricas acerca de cómo debe ser. Su presente signado por la afirmación de que “todo es posible” (*anything goes*) subraya la potencia del arte de hacer y ser lo que quiera de aquí en más. El fin del arte, entonces, es la culminación de la búsqueda por su identidad a partir del arribo a su *autoconciencia* por captación de su verdadera naturaleza. La respuesta al cuestionamiento fundamental por el ser del arte es, pues, enteramente filosófica y supone la asunción de un compromiso esencialista en la definición de sí.

La misma asume que la definición del arte captura su esencia por apelación a condiciones de necesidad y suficiencia. Para Danto, toda obra de arte posee, a diferencia de

---

<sup>119</sup> Esto mismo sería resaltado hacia el final de esta investigación al proponer una integración entre cierto *funcionalismo contextualista*.

cualquier otra cosa no-obra-de-arte –por mucho que ésta se le parezca–, un *contenido* (*abuoatness*) y un *sentido encarnado* (*embodiment*). Tales son los candidatos a esencia del arte, según su programa. Dicho *contenido* alude al significado de una obra dada, a su “ser acerca de”, mientras que su *sentido encarnado* señala el modo en que asume tal referencialidad –esto es, haciendo uso de un medio no artístico para configurar una obra de arte–. Es decir, toda obra de arte es, en definitiva aquello que posee un contenido (significado) encarnado (*embodied meaning*).

Ahora bien, la captura del significado (contenido) de toda obra sólo es posible a través de un acto de interpretación a partir del cual el intérprete, conocedor en alguna medida de la historia del arte y de la estructura interna del *artworld*, cifra dicho contenido en la trama histórica del arte permitiendo su reconocimiento. De este modo, el significado de toda obra es tal porque la lectura detenida de su devenir y acontecer vincula su contenido con un trasfondo de teoría artística existente, permitiendo la constitución de su historia en tanto *diferenciada* respecto de posibles homólogos no-obras-de-arte.

El cierre de la primera sección estuvo a cargo de una recuperación de la relevancia que la introducción del concepto de *artworld* por parte de Danto promovió al interior de la filosofía analítica ocupada del tema. El repaso de las propuestas teóricas desarrolladas por Levinson desde su posición historicista –*historicismo intencional*–, y la continuidad que puede establecerse asimismo sobre el planteo de Carroll –*narrativismo histórico*– permitieron advertir la impronta contextualista de sus lecturas. Desde ellas, se buscó mostrar no sólo las continuidades manifiestas entre tales planteos ubicándolos en una línea inserta en la misma tradición inaugurada por Danto, sino también ofrecer apoyo desde tales tratamientos historicistas al contextualismo finalmente recuperado sobre el final de la primera parte de esta tesis.

El análisis de la propuesta institucional, promovida por Dickie desde la formulación de su *teoría institucional de arte*, ocupó la extensión correspondiente a la segunda sección de esta primera parte general. Realizar dicho análisis estuvo motivado por la conveniencia de revisar un programa que se asume continuador, y al mismo tiempo superador, del planteo dantiano originario. De tal modo, la disputa entre contextualismo (Danto) e institucionalismo (Dickie) supuso la pretensión de tal continuidad y superación por parte del segundo. Dado que la propuesta desarrollada por Dickie articula básicamente dos momentos precisos en la configuración de su teoría institucional, el estudio de la misma dado aquí se detuvo fundamentalmente en el estadio final de tal formulación (Dickie, 1997a); por considerar que ésta segundo momento de la misma actualiza y reformula parte sustancial del planteo originario (Dickie, 1974a).

Dickie defiende una posición netamente contextualista al resistir la idea planteada por Beardsley acerca de la posibilidad de un “artista romántico” que podría desarrollar una práctica del arte por fuera de cualquier tipo de institución. Frente a ello, entonces, Dickie propone la recuperación del concepto dantiano de *artworld* como trasfondo de necesidad para la consecución de un estatuto de artísticidad tal, ausente en la crítica de Beardsley. La práctica de

producción y consumo del arte, defenderá Dickie, requiere la disposición de cierta noción de lo que el arte ha sido y es en tanto institución. No obstante, a pesar de haber sido influenciado y hallarse en la misma tradición contextualista, Dickie sostiene respecto de Danto una diferencia radical en su enfoque: mientras que Danto asume un compromiso semántico en torno de la pretendida relevancia del *aboutness* inserto en su definición, el estudio del planteo institucional mostró cómo éste entiende que la única institución relevante para el arte es netamente artística.

De la primera definición arrojada por Dickie sobre el concepto de “obra de arte” – aquella según la cual tal cosa debe ser: 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el status de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (mundo del arte)–, su planteo, según se vio, conservará sólo el compromiso de necesidad en torno de 1). Haciendo hincapié en una distinción que recupera a propósito de una diferencia entre objetos (*simples* y *complejos*), la *artefactualidad* pasa a ser un requisito de necesidad en la definición. El hecho de que un objeto *simple* devenga *complejo* a partir de determinada utilización del mismo en un contexto situación particular llevó a Dickie a descartar 2). El estatuto de artefactualidad no es algo que pueda conferirse, sino que debe ser conseguido.

De este modo, y de acuerdo a la formulación final a la que arriba su programa institucional, en la enunciación reformulada de la definición, algo es una *obra de arte*: si es un *artefacto*, del tipo que suele ser presentado ante el público del mundo del arte. Permanece el requisito de la artefactualidad, y se agrega la condición de que el mismo deba ser tal y como suelen serlo aquellos que se destinan para su presentación ante un público que entiende en el tema. Esto es, un público del mundo del arte. La reformulación de la definición anterior arrojó como resultado la configuración de una versión de sí, de manifiesto sesgo esencialista. Dicho desenlace se mostraría poco deseable desde la presentación de una teoría que asume un compromiso institucional respecto de la empresa artística.

La versión revisada de su teoría ofrecería, bajo la evidencia de un sistema de roles específicos interrelacionados, una circularidad pretendidamente “virtuosa”. Dickie sostiene tal sistema –al interior del cual desarrolla un rol central la versión mejorada de su definición de obra de arte– sobre la base de una hipotética pre-comprensión por parte de cualquiera sobre el arte. El recurso explicativo de su teoría propuesta, entonces, asumiría una dinámica de solapamiento entre las definiciones parciales de *artista*, *obra de arte*, *público*, *mundo del arte*, y *sistema del mundo del arte* en el sostenimiento de lo que Dickie denominara la naturaleza “flexional” del arte. Consecuentemente, dicha presunta comprensión básica del arte compartida por todos eximió a Dickie a ofrecer un relato que capture el origen mismo de la práctica.

Por su parte, el presunto virtuosismo del sistema de roles propuesto para la definición del arte descansaba en el carácter flexional de la naturaleza artística. De acuerdo a Dickie, esto evitaba la circularidad viciosa que inevitablemente habría de subsumir su planteo si el mismo pecara de falta de información. La circularidad de su sistema de roles que se señalan entre sí y sobre los cuales vuelve una y otra cada definición parcial, asume arrojar precisamente la



información correspondiente a dicha naturaleza *flexional* evitando el vicio de su circularidad. Paralelamente, según se vio, la teoría institucional desde la formulación final de su definición de obra de arte, eje del sistema de roles y fundamento de su programa, sostenía la particularidad de posibilitar la existencia de obras cuya presencia no fuese constatada a partir de su exhibición. Esto es, dado que el requisito de presentación ante un público no exige que el artefacto en cuestión sea efectivamente expuesto ante un público, sino sólo que sea del tipo que suele desarrollar tal función, la teoría habilita casos paradójales del tipo “el poema en el cajón” —obras de arte que nadie jamás ha percibido o experimentado—.

La sección segunda destinada al estudio de la propuesta institucional de Dickie, perteneciente a esta primera parte cerraría, entonces, con una serie de observaciones críticas respecto de su planteo teórico. Me detuve allí en la denuncia, más allá del presunto virtuosismo de Dickie, de una circularidad manifiesta y poco deseable sobre el núcleo de su sistema definicional. En particular se señaló cómo la definición de *sistema del mundo del arte* que debería ofrecer un fundamento para las restantes definiciones (*artista, obra de arte, público, y mundo del arte*), dada su participación que cierra el sistema de definiciones, no hace más que volver a apelar a tales conceptos que debía definir. Asimismo, se mostró de qué manera la intención latente en la creación de un artefacto del tipo de los que suele presentarse con vistas a su aceptación en tanto arte, dejaba fuera buena parte de las obras reconocidas cuyos orígenes carecieron de tales intereses e intenciones. Por último, se subrayó críticamente el hecho de que la asumida pre-comprensión es precisamente lo que desde el surgimiento de los movimientos de vanguardia históricos ha sido borrada, y finalmente se cuestionó el esencialismo de su definición desde la eventual pérdida de obras reconocidas que no logran cubrir las condiciones requeridas.

De este modo, la sección final de esta parte inicial de la tesis halló su compromiso con la evaluación de los planteos de ambos autores desde la contraposición de sus núcleos definicionales. El análisis de tales alternativas propuso una primera crítica relevante al interior del enfoque dantiano en lo que significó un rechazo de su pretendido esencialismo y una recuperación de la dirección introducida por su concepto de *artworld*. El cuestionamiento de los candidatos a esencia propuestos en su definición (*aboutness* y *embodiment*) buscó poner de manifiesto la necesaria vinculación de los mismos respecto del trasfondo contextual del *artworld* como programa explicativo, y la tensión evidente entre el supuesto esencialismo de la definición y cierta vinculación necesaria respecto del trasfondo contextual del *artworld* favoreció, entonces, la configuración de lo que denominé su *contextualismo* como alternativa de explicación válida.

Tal deriva respecto del planteo dantiano fue asimismo articulada desde la recuperación del concepto de *interpretación* e *interpretación profunda* en relación con el trasfondo del *artworld*. La posibilidad de establecer identificaciones y reconocimientos legitimadores que apuntan al ejercicio de tales modalidades interpretativas sólo parecen válidos desde el señalamiento de la dirección que asigna al *artworld* un funcionamiento contextual de trasfondo explicativo; y no desde el alcance esencialista pretendido por los candidatos a esencia. De esta

manera, se propuso que el recurso a tales candidatos a esencia como núcleo definicional del programa dantiano debía ceder su posición frente al carácter contextualista manifiesto en torno de la estructura del *artworld*. Dado que, en definitiva, su *contenido encarnado* precisa de tal estructura, pareció oportuno señalar la relevancia de ésta por sobre aquél, debilitando su propuesta esencialista. Paralelamente, al hacerlo, se buscó mostrar allí cómo los candidatos asumidos a esencia del arte por parte de Danto no parecen ajustarse a la exclusividad que demanda toda definición esencialista de algo, por no resultar privativos del ser del arte.

Por su parte, la consolidación de lo que denominé *contextualismo*, a partir de esta crítica al esencialismo dantiano, devolvió al entramado estructural esbozado en un comienzo por Danto la centralidad que había sostenido desde la introducción del concepto de *artworld* (Danto, 1964). Dicha estructura, en cuanto permite la identificación y el reconocimiento de algo como obra de arte, excede y evita a su vez el recurso a una definición esencialista. Tal posibilidad es asegurada del establecimiento de continuidades respecto de una *matriz de estilos* que organiza la asignación de sentidos sobre determinada atmósfera teórica disponible –predicados del arte–, mediante el correspondiente ejercicio interpretativo que captura dichos movimientos.

La recuperación sostenida allí respecto de una propuesta *contextualista* acabó proponiendo una reasignación de sentidos para los candidatos dantianos a esencia del arte. Una vez debilitada su pretensión definicional, pudo pensarse en ellos como en una suerte de guía mediante la cual es posible captar el particular significado de las obras a través del recorrido de continuidades históricas y contextuales de las que se compone el *artworld* como trasfondo particular. De esta manera, el contextualismo que se defendiera incluso frente a ciertas convicciones no menores del propio Danto, permitiría sostenerse contra la pretendida superación institucionalista del planteo de Dickie. Dada la serie de debilidades manifiestas al interior de tal propuesta institucional, así como la diversidad de críticas posibles erigidas en torno de sus principales afirmaciones, hicieron que se desestime la teoría desarrollada por Dickie como candidato válido para la definición del arte.

El carácter marcadamente circular de sus definiciones, el abrigo de un núcleo definicional con asiento en el concepto de “obra de arte” de características notablemente esencialistas, y la inadmisibles consecuencia de que las condiciones cifradas en tal definición no puedan dar cuenta de ciertos desarrollo artísticos de reconocida trascendencia, hace que deba rechazarse la pretendida superación del institucionalismo sobre el contextualismo. Dickie probablemente pueda considerarse como el más notable heredero del enfoque dantiano que inauguraba una tradición contextual en torno al problema de la definición del arte. Sin embargo, no podrá sostenerse que su propuesta señale ningún resultado superador de tal programa contextualista.

El recorrido por esta primera parte de la investigación dejó, entonces, un saldo de críticas, observaciones y propuestas de reformulación que propusieron al contextualismo de raigambre dantiana como la alternativa que mejor se desenvuelve frente a la necesidad de establecer continuidades interpretativas en el reconocimiento de algo como obra de arte. No

obstante, y haciendo eco de las críticas respecto de tal tipo de posiciones teóricas que denuncian cierta “superabundancia explicativa” —esto es, la posibilidad de aplicar el mismo esquema explicativo para cualquier fenómeno de base socio-cultural—, se planteó la necesidad de desplazar la búsqueda de cierto criterio de especificidad para lo artístico. A tales fines se propuso y desarrolló el estudio de los enfoques *funcionalistas* que dieron forma al recorrido de la segunda parte de esta investigación.

Estrictamente hablando, la propuesta manifiestamente funcionalista es la que ocupa la extensión de la primera sección de la segunda parte de este trabajo. Ella se encontró destinada al análisis de la estética de M. Beardsley. Sin embargo, la necesidad de dar con algún fundamento que capture los rasgos propios que posee el arte de manera exclusiva, promovieron el detenimiento sobre el estudio del planteo estético de Goodman —segunda sección—, de donde surgiría posteriormente la posibilidad de una articulación válida con el contextualismo. Ambos recorridos fueron pensados, entonces, en respuesta a la captura de aquellas propiedades que de modo privativo fuesen depositadas sobre el arte a fin de diferenciarlo de otros dominios de naturaleza cultural, y asimismo contextual.

De este modo, la primera sección sería la encargada de abordar el análisis de la propuesta estética de Beardsley. Éste, influenciado por la corriente de crítica literaria denominada *New Criticism* planteó un corrimiento respecto del tradicional concepto de “obra de arte” en favor de pensar el arte desde la categoría de los *objetos estéticos*. Beardsley asume una línea de tradición deweyana en lo que respecta al análisis de la experiencia estética ligada al arte que acabará asumiendo un lineamiento marcadamente fenomenalista en torno al estudio de tales objetos.

Así fueron diferenciados, en el análisis de su propuesta, distintos tipos de objetos de entre los que Beardsley incluiría aquellos particularmente estéticos. Se vio, por un lado, cómo el *objeto estético* corresponde a una clase subsumida al interior de la clase de *objetos perceptuales* que el autor diferencia de los *objetos físicos* en cuestiones más bien de grado. Tales categorías serían caracterizadas a partir de aquellos enunciados que se depositan sobre ellas. De modo que, los objetos físicos estarían representados por los enunciados que dan cuenta de las propiedades correspondientes al peso, altura, volumen, y demás propiedades físicas de algo. Mientras que los objetos perceptuales serían receptores de aquellos enunciados que recuperan determinadas características percibidas por mera inspección sensorial tales como color, tamaño, forma, etc.

Dada su reticencia en torno del concepto de *obra de arte*, el estudio hecho por Beardsley recupera la centralidad del contacto con los objetos estéticos a instancias de las distintas presentaciones que suelen promover. Esto es, a la situación en la que cada objeto estético es captado y recibido por alguien, permitiendo su experimentación. Cada objeto estético se ofrece a la experiencia en un campo fenoménico como objeto fenoménico, y cada aparición suya instancia una *presentación* particular de sí. Bajo la forma asumida de cierto materialismo no-reductivo, el planteo de Beardsley persiguió la caracterización de los objetos estéticos en función de la información recogida de dichas presentaciones particulares. De este

modo, pudo verse cómo las obras de arte –objetos estéticos, según sus propios términos– poseen propiedades de las que a menudo carecen los objetos físicos. Su propuesta, entonces, acabaría asumiendo desde la teoría la forma de un “fenomenalismo lingüístico” en torno al estudio de los objetos estéticos dado que tiende a preservar el significado de los enunciados aplicados a ellos, en enunciados extraídos de sus presentaciones. Esto es, de la experiencia con tales objetos.

Siempre con miras en la obtención del criterio o los criterios de exclusividad para el arte, el análisis recuperó la serie de postulaciones provenientes de la crítica que Beardsley agrupó bajo la forma de siete enunciaciones puntuales. De tales postulados de la crítica, que de algún modo recuperan la serie de particularidades promovidas en contacto con los objetos estéticos, se articularía su caracterización respecto de las modalidades de *artefacto*, *producción*, *performance* y *presentación*. El resultado, según se hizo manifiesto, fue la correspondiente identificación del objeto estético con su correspondiente *producción*.

Paralelamente, la aproximación al funcionalismo de Beardsley reveló el marcado acento anti-intencionalista de su propuesta en el estudio de la relevancia de las intenciones del artista para la corrección o incorrección de las interpretaciones que se sigan de su obra. Tal mirada sobre esta particular cuestión permitió establecer fuertes continuidades entre los enfoques de Beardsley, Danto y Dickie a propósito de la interpretación de las obras de arte cuyo saldo pareció favorecer la dirección asumida por Beardsley acerca de la irrelevancia de las intenciones para la efectiva captación del significado y sentido de una obra. Pero lo verdaderamente enriquecedor se encontró sujeto a la propuesta funcionalista en torno a la definición estética del arte defendida por Beardsley.

El análisis de la definición sostenida sobre el concepto de *obra de arte*, más allá de la reticencia funcionalista sobre tal nominación, reveló la naturaleza manifiestamente estética de la misma. La formulación, que articulaba dos momentos de concreción mostró que una *obra de arte* es tanto “un arreglo (disposición, combinación) de condiciones con la intención de proveer una experiencia de marcado carácter estético” (Beardsley, 1981, p. xix); como “un arreglo perteneciente a la clase o el tipo de arreglos típicamente intencionados para tener esa capacidad” (Bardsley, 1982, p.299). Por su parte, la satisfacción de un aparente interés de tipo *estético*, mediante la consecución de una experiencia de tales características, reclamó la caracterización de la misma.

Se vio allí, cómo para Beardsley lo que caracteriza a toda experiencia de tal naturaleza estética –y lo que podría haber redundado en el criterio de especificidad anhelado en esta parte de la investigación– se correspondía con la cualidad de ser una experiencia que asume una determinada *unidad*. Esto es, su cualidad de ser a la vez *coherente* y *completa*, respondiendo a las lógicas que instancias cada una de tales propiedades según los términos analizados. Al mismo tiempo, la experiencia estética debía, según Beardsley, verse acompañada de cierta *intensidad*. Ésta estaría representada por una atención firmemente fija sobre los componentes del campo fenoménico y por el hecho de que las energías se vean depositadas sobre un espectro relativamente reducido del campo experiencial.

El análisis de este particular *funcionalismo* acabaría, no obstante, rechazando la candidatura de tales características presuntamente específicas de toda experiencia de tipo estética a la que las obras de arte parecen colaborar de manera habitual. Más allá de recuperar el logro en la integración de la estética al tratamiento acerca de la definición del arte, un tanto descuidado por la filosofía analítica del arte, las señas particulares adjudicadas de manera exclusiva sobre tal tipo de experiencias son, asimismo, compartidas por una importante cantidad de situaciones y experiencias de cosas que nada tienen que ver con el dominio de lo artístico. Por lo tanto, la sección destinada a la estética de Beardsley, consideró que la propuesta de caracterización de la experiencia estética, según la cual se persigue la satisfacción de determinado interés estético particular, no alcanza a definir el arte desde la exclusividad pretendida. Su funcionalismo, casi al revés de lo que sucedía con el institucionalismo de Dickie, acaba siendo demasiado inclusivo.

Motivado por la búsqueda de tales criterios o rasgos específicos de las experiencias estéticas con las obras de arte se propuso el desarrollo de la sección segunda de esta parte final de la tesis. En lo que representa, quizá, la contribución de carácter más personal, propuse la vinculación entre el desplazamiento pretendido por Goodman respecto de la definición del arte y el problema subyacente al mismo como el enclave desde dónde poder articular su propuesta estética con el contextualismo aún de pie. La sección, entonces, se vio abocada al tratamiento de la estética goodmaniana como intento de dar con la pretendida especificidad que permita la articulación de enfoques.

El interés goodmaniano por la relación entre estética y arte no respondió, tal como fue puesto de manifiesto, principal y mayoritariamente a cuestiones ligadas al arte o a su problema de definición en particular. No obstante, la propuesta de captar la especificidad de lo artístico a partir de un desplazamiento en el modo tradicional de preguntar por su naturaleza fue tenida como particularmente relevante por el tratamiento dado. Así, una tradición que cuestionó desde siempre la especificidad del arte desde la pregunta “¿qué es el arte?” –promoviendo la proliferación de intentos de respuesta desde la captura de sus propiedades esenciales– cedió lugar ante la conveniencia de asumir la siguiente formulación: “¿cuándo hay arte?”. Considero que la relevancia de tal desplazamiento ha sido suficientemente esclarecida en el capítulo correspondiente. Sin embargo, no será redundante aquí afirmar que su función principal fue la de poner de manifiesto la naturaleza de símbolo particular que supone toda obra de arte.

Según ésta, lo relevante entonces acaba siendo la captación de las particularidades que se sostienen frente al funcionamiento simbólico de algo en tanto obra de arte. Las características de tal funcionamiento por las que un candidato adquiere dicho estatus disparan el recorrido de un proceso interpretativo según el cual algo es captado bajo un particular comportamiento simbólico. Dicho comportamiento es recuperado por Goodman desde la especificidad de los cinco síntomas de lo estético por él propuestos, que a su vez suponen la respuesta al interrogante por la situación bajo la que se da, o es posible, el arte.

Ser una obra de arte, entonces, supone el desarrollo de determinadas funciones referenciales, según el análisis de los sistemas simbólicos y de los modos de simbolización

específicos recuperados por Goodman. La particularidad de que dicho funcionamiento sea estético se encuentra dada, al interior de su planteo, por la participación de cinco rasgos característicos de toda experiencia tal. Tales rasgos tienden a darse en torno al funcionamiento particularmente simbólico de las obras de arte aunque pueden, no obstante, ausentarse de él sin pérdida en la artísticidad de la cosa o de la situación. De allí que la denominación recibida haya sido la de *síntomas* de lo estético.

El acercamiento a la estética goodmaniana se centró en la relevancia participativa de tales síntomas a fin de delimitar a partir de ellos la recurrencia de algunos criterios que característicamente instancian el funcionamiento de las obras de arte. Es decir, que toda vez que determinado candidato es considerado como *denso* sintáctica y semánticamente; asumiendo una apariencia y disposición en tanto que *relativamente repleto*; ejerciendo e instanciando la *ejemplificación* de determinadas propiedades que posee ya literal, ya metafóricamente; y sosteniendo desde sí una modalidad de *referencialidad múltiple y compleja* podría sostenerse, casi con absoluta seguridad, que se trata de una obra de arte.

La noción de funcionamiento del arte, la idea de que algo debe funcionar de tal o cual manera para alcanzar dicho estatus, se vio reforzada al promoverse el análisis de los conceptos introducidos por Goodman a propósito de un momento de *ejecución* y otro de *realización* para toda obra de arte. Según éstos, toda obra se articula desde una instancia de configuración o producción propiamente dicha a la que alude el primero de los conceptos, y logra su verdadero funcionamiento en tanto encuentra su realización que, por lo general, señala en la dirección de su captación, recepción e interpretación. Frente a esto, se planteó la conveniencia –dada la relevancia que el concepto de funcionamiento reviste al interior del tratamiento goodmaniano– de puntualizar la instancia de *realización* como la única verdaderamente relevante. Si tanto *ejecución* como *realización* instancian momentos de configuración de una obra de arte, pero sólo el segundo permite la captación de su efectivo funcionamiento en cuanto tal, entonces sólo parecería apropiado hablar de “obra de arte” desde la instancia de realización.

La importancia introducida por la noción goodmaniana de funcionamiento de algo como obra de arte respecto del viejo problema de la definición supuso, pues, un verdadero vuelco en el modo de considerar la cuestión. Estableció la relevancia de captar la coyuntura a partir de la cual algo desarrolla un determinado funcionamiento simbólico particular signado por la recurrencia, para toda situación de tales características, de los síntomas de lo estético. Sin embargo, la posibilidad real –aunque poco probable– de que algo sea una obra de arte sin el concurso de tales síntomas, o de que pese a la participación de ellos no se garantice artísticidad alguna, forzaron la consideración de que su acercamiento es incompleto. De acuerdo a lo expuesto en esta sección, los síntomas de lo estético, aunque ofrecen una serie de rasgos característicamente distintivos de todo funcionamiento estético relevante al arte que permite salvaguardar su aporte frente a la propuesta funcionalista de Beardsley, representan un intento inacabado por capturar lo exclusivamente artístico.

Es la tercera sección de esta parte de la tesis que, de algún modo cierra la misma y articula ambas partes generales en la propuesta de un plan de integración, la que asume la tarea de establecer las continuidades pertinentes entre los enfoques contextualista y funcionalista (de impronta goodmaniana). Allí se sostuvo la conveniencia de asumir un planteo integral que recupere ambas alternativas desde la unificación de los logros alcanzados individualmente por cada una de ellas, y en defensa frente a sus carencias particulares. De este modo, se implementó una recuperación del enfoque dantiano libre ya del impulso esencialista y superador frente al institucionalismo, tal y como fue defendido como resultado de la primera parte de esta investigación.

La intención de vincular tal trasfondo explicativo y contenedor del arte respondió a las dificultades encontradas frente a ciertos cuestionamientos depositados en su contra. Éstos plantearon la particularidad en la utilización del mismo esquema argumental que sostuvo el contextualismo para la explicación de otro importante número de fenómenos de base social y cultural. Por su parte, la especificidad ausente en el enfoque contextualista es recuperada desde el análisis de los síntomas de lo estético desarrollado por Goodman haciendo evidente la posibilidad de relacionar ambas alternativas en la consolidación de un único esquema explicativo de acontecer del arte.

De tal manera, la incapacidad del esquema contextualista por establecer exhaustivamente la especificidad de lo artístico es asistida desde la incorporación participativa de los síntomas de lo estético en el ofrecimiento de una serie de propiedades funcionales o criterios específicos de tal dominio. Al mismo tiempo, la posibilidad latente de que el recurso de tales síntomas no alcance a fundamentar la pertenencia o no al dominio de lo artístico, encuentra en la articulación propuesta un contexto de legitimación. El intercambio exitoso entre ambas partes puso de relieve el hecho de que la captación del funcionamiento simbólico particular de algo en tanto obra de arte supone el establecimiento de continuidades interpretativas respecto de su contexto.

La alternativa que puso en evidencia la posibilidad de vincular ambos enfoques en la organización de un planteo válido de explicación, conducente a mostrar la relevancia en la captura interpretativa de las continuidades requeridas para la legitimación de algo en tanto arte, recibió el nombre de *funcionalismo contextualista*. El eje sobre el cual se estructura dicha vinculación entre propuestas descansa en la noción de *funcionamiento* que supone la respuesta al interrogante goodmaniano acerca de *cuándo*, al interior de un contexto situacional particular, se establecen las condiciones estéticas relevantes para que algo sea considerado como obra de arte.

La síntesis integral de funcionalismo y contextualismo mostró, pues, cómo desde la captura en la comprensión del funcionamiento artístico de algo, cuando tal comprensión instancia continuidades interpretativas con el contexto o trasfondo del arte, supone una alternativa de explicación válida sobre el fenómeno que logra evitar buena parte de las dificultades manifiestas en algunos de los acercamientos rivales. Particularmente, y en el marco de la contemporánea filosofía analítica del arte, tal logro se sostiene tanto frente a la

pretensión de superación institucionalista, como frente a la pretendida exclusividad estética del funcionalismo de Beardsley. De este modo, el señalamiento de tensiones y objeciones posibles y manifiestas al interior tanto del enfoque contextualista dantiano como de la propuesta estética goodmaniana, es asumido por esta investigación como no incompatible con la relevancia y trascendencia que su integración puede promover al interior de la tradición filosófica entendida en el tema. Las posibles debilidades parciales de cada uno de ellos, no invalidan sus logros alcanzados.

Las consecuencias posiblemente negativas que de este escrito se desprendan tendrán que ver, quizá, con la defensa del esencialismo dantiano por parte de aquellos que así lo consideren conveniente; o con la crítica hacia los síntomas de lo estético como candidatos a criterio relativamente estable de lo artístico. Más allá de esto, la presente indagación estimó y estima valioso ahondar esta línea de estudio y continuar la tradición abierta por Danto acerca de la naturaleza contextual del arte en lo que constituirá fuente de futuras propuestas de alternativas teórico-filosóficas en torno al arte. Ello, sumado a la incorporación de la noción goodmaniana de funcionamiento consolidó la convicción de que todo abordaje sobre el problema de una correcta caracterización del arte, o intento de definición, debe prestar especial atención a ambos costados de la configuración de lo artístico.

Uno de los principales logros de Danto, quizá el mayor de ellos, fue acentuar la relevancia que el contexto asume para que el arte sea posible. El aporte a la estética más relevante de Goodman sostiene la particularidad de recuperar la situación en la que algo ejerce un funcionamiento relevantemente artístico. La efectividad de que algo pueda configurar una obra de arte, entonces, descansa en un ajuste preciso de su entorno y en la vinculación aparente que asuma respecto de la tradición, cuando se capta interpretativamente el enclave situacional de tal funcionamiento. Tal ha sido uno de los objetivos principales de este recorrido.

La presente investigación supuso un aporte en la dirección de una comprensión del fenómeno del arte desafectada de esencias y a la espera de ajustes, modificaciones y mayores articulaciones que el devenir del arte y la filosofía no tardarán en ofrecer.



# Bibliografía

- Adajian, T. (2012), "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>>.
- Agüero, G; Urtubey, L; Vera Murúa, D. editores (2008), *Conceptos, creencias y racionalidad*, Córdoba, Editorial Brujas.
- Alston, W. P. (1963), "Meaning and Use", *The Philosophical Quarterly*, Vol. 13, N° 51, pp. 107-124.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Illocutionary Acts and Sentence Meaning*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Aristóteles (2000), *Metafísica*, España, Sudamericana.
- Arnheim, R. (1976), *El pensamiento visual*, Bs. As., Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bacharach, S. (2002), "Can Art Really End?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, N° 1, pp. 57-66.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Toward a Metaphysical Historicism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, N° 2, pp. 165-173.
- Badiou, A. (2009), *Pequeño manual de Inestética*, Bs. As., Prometeo Libros.
- Baudrillard, J. (1999), *Crítica de la economía política del signo*, México, 12° edición, Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_ (2006), *El complot del arte. ilusión y desilusión estéticas*, Bs. As. Amorrortu.
- \_\_\_\_\_ (2007), *El sistema de los objetos*, México, 19° edición, Siglo XXI editores.
- Beardsley, M. C. (1961), "The Definitions of the Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, N° 2, pp: 175-187.
- \_\_\_\_\_ (1962a), "Beauty and Aesthetic Value", *The Journal of Philosophy*, Vol. 59, N° 21, pp: 617-628.
- \_\_\_\_\_ (1962b), "On the Generality of Critical Reasons", *The Journal of Philosophy*, Vol. 59, N° 18, pp. 477-486.
- \_\_\_\_\_ (1965a), "On the Creation of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, N° 3, pp. 291-304.
- \_\_\_\_\_ (1965b), "Intrinsic Value", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 26, N° 1, pp. 1-17.
- \_\_\_\_\_ (1969), "Aesthetic Experience Regained", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, N° 1, pp. 3-11.
- \_\_\_\_\_ (1970), *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press.

- \_\_\_\_\_ (1975), "Semoitic Aesthetics and Aesthetic Education", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 9, N° 3, pp. 5-26.
- \_\_\_\_\_ (1976) "Is Art Essentially Institutional?", en: Lars Aagaard-Mogesen (comp.), *Culture and Art*, New Jersey, pp. 194-209.
- \_\_\_\_\_ (1978), "Languages of Art and Art Criticism", *Erkenntnis*, 12, pp. 95-118.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, United States, second edition, Hackett Publishing Company.
- \_\_\_\_\_ (1982a), *The Aesthetic Point of View*, New York, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (1982b), "Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived", en: (Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.), 2004).
- \_\_\_\_\_ (1983), "An Aesthetic Definition of Art", en: (Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.), 2004).
- Binkley, T. (1977), "Piece: Contra Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, N° 3, pp. 265-277.
- Borges, J. L. (1995), "Pierre Menard, autor del Quijote" en: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 51° edición.
- \_\_\_\_\_ (1997), *El libro de arena*, Obras Completas, Tomo 3, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, P. (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Bs. As., Siglo Veintiuno Editores.
- Bourriaud, N. (2008), *Estética relacional*, Bs. As. 2° edición, Adriana Hidalgo Ed., s.a.
- \_\_\_\_\_ (2009a), *Radicante*, Bs. As., Adriana Hidalgo Ed.
- \_\_\_\_\_ (2009b), *Postproducción*, Bs. As. Adriana Hidalgo Ed.
- Bozal, V. (ed.) (1996), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, Madrid, Visor Dis. S.A.
- Burrello, M. (2012), *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, Bs As., Miño y Dávila Editores.
- Bürger, P. (2000), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, 3° edición, Ediciones Península, s.a.
- Cabanchik, S. (1985), *El absoluto no sustancial. Ensayo filosófico acerca del pensamiento de Jean Paul Sartre*, Bs. As., Luis O. Tedesco.
- \_\_\_\_\_ (2002), "El ser se hace de muchas maneras", *Dianoia*, vol. XLVII, N° 49, pp. 51-63.
- \_\_\_\_\_ (2005), "El irrealismo es un humanismo: de Nelson Goodman a William James", *Manuscrito*, Campinas, vol. 28, N° 1, pp. 37-75.
- Cabanchik, S. y Penelas, F. (2003), "Hamlets, mercados libres y átomos. Desafíos para una semántica extensionalista." en: Minhot L. y Testa, A. (eds.) (2003), *Representación en Ciencia y Arte*, Córdoba, Ed. Brujas.
- Carrier, D. (1998), "After the End of Art and Art History", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 1-16.

- \_\_\_\_\_ (1996), "Gombrich and Danto on Defining Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, N° 3, pp. 279-281.
- Carroll, N. (1986), "Art and Interaction", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, N° 1, pp. 57-68.
- \_\_\_\_\_ (1993), "Historical Narratives and the Philosophy of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N° 3, pp. 313-326.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Cage and Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, N° 1, pp. 93-98.
- \_\_\_\_\_ (1995a), "Avant-Garde Art and the Problem of Theory", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 29, N° 3, pp. 1-13.
- \_\_\_\_\_ (1995b), "Danto Style and Intention", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, N° 3, pp. 251-257.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, USA, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1998), "The End of Art?", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 17-29.
- \_\_\_\_\_ (1990), "The Transfiguration of the Common Place, The Philosophical Disenfranchisement of Art, The State of the Art", *History and Theory*, Vol. 29, N° 1, pp. 111-124.
- \_\_\_\_\_ (1997), "Danto's new Definition of Art and the Problem of Art Theories", *British Journal of Aesthetics*, 37, pp. 386-392.
- \_\_\_\_\_ (2001), *Beyond Aesthetics*, New York, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2009), *On Criticism*, New York, Routledge.
- Castoriadis, C. (2008), *Ventana al caos*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, T. (1973), "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie", *The Philosophical Review*, Vol. 82, N° 1, pp. 69-82.
- Croce, B. (1942), *Breviario de estética*, Bs. As., Espasa-Calpe Argentina s.a.
- Danto, A. (1953), "Mere Chronicle and History Proper", *The Journal of Philosophy*, Vol. 50, N° 6, pp. 173-182.
- \_\_\_\_\_ (1954), "On Historical Questioning", *The Journal of Philosophy*, Vol. 51, N° 3, pp. 89-99.
- \_\_\_\_\_ (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.
- \_\_\_\_\_ (1969), "Complex Events", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, N°1, pp. 66-77.
- \_\_\_\_\_ (1974), "The Transfiguration of the Commonplace", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, N° 2, pp. 139-148.
- \_\_\_\_\_ (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_ (1991), "Narrative and Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, N° 3, pp. 201-209.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Beyond the Brillo Box*, USA, University of California Press, Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1996a), "Work in Progress: Art and the Historical Modalities", *Canadian Aesthetics Journal*.
- \_\_\_\_\_ (1996b), "Art, Essence, History, and Beauty: a Reply to Carrier, a Response to Higgins", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, N° 3, pp. 284-287.
- \_\_\_\_\_ (1996c) "From Aesthetics to Art Criticism and Back", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, N° 2, pp. 105-115.
- \_\_\_\_\_ (1997), *After the End of Art*, New Jersey, Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1998), "The End of Art: A Philosophical Defense", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 127-143.
- \_\_\_\_\_ (2000), *The Madonna of the Future*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- \_\_\_\_\_ (2001), *Philosophizing Art: selected essays*, USA, University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (2003a), *La Madonna del Futuro*, Buenos Aires, Paidós. [es traducción de: (Danto: 2000)]
- \_\_\_\_\_ (2003b), *The Abuse of Beauty*, Illinois, Open Court Publishing Company.
- \_\_\_\_\_ (2004), *La Transfiguración del Lugar Común*, Buenos Aires, Paidós. [es traducción de: (Danto, 1981)]
- \_\_\_\_\_ (2005a), *El Abuso de la Belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós. [es traducción de: (Danto, 2003b)]
- \_\_\_\_\_ (2005b), "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", en: A. Danto, D. Chateau y otros (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado Libros S. A., pp. 19-40.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Buenos Aires, Paidós. [es traducción de: (Danto, 1997)].
- \_\_\_\_\_ (2007), "Embodied meanings as aesthetical ideas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,
- \_\_\_\_\_ (2011), *Andy Warhol*, Madrid, Paidós.
- Davies, S. (1990), "Functional and Procedural Definitions of Art", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 24, N° 2, pp. 99-106.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Beardsley and the Autonomy of the Work of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, N° 2, pp. 179-183.
- \_\_\_\_\_ (2006), *The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing.
- Dewey, J. (2008), *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, s.a.
- Dickie, G. (1962), "Is Psychology Relevant to Aesthetics?", *The Philosophical Review*, Vol. 71, N° 3, pp. 285-302.

- \_\_\_\_\_ (1965), "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience", *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, N° 5, pp. 129-136.
- \_\_\_\_\_ (1969), "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, N° 3, pp. 253-256.
- \_\_\_\_\_ (1974a), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (1974b), "Beardsley's Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 8, N° 2, pp. 13-23.
- \_\_\_\_\_ (1983), "The New Institutional Theory of Art", en: (Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.), 2004).
- \_\_\_\_\_ (1987a), "Beardsley, Sibley, and Critical Principles", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, N° 2, pp. 229-237.
- \_\_\_\_\_ (1987b), "Why Not the Both?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, N° 3, p. 297.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple University Press.
- \_\_\_\_\_ (1993), "An Artistic Misunderstanding", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N° 1, pp. 69-71.
- \_\_\_\_\_ (1997a), *The Art Circle*, Evanston, Chicago Spectrum Press [originalmente pub. 1984].
- \_\_\_\_\_ (1997b), *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1997c), "Art: Function or Procedure: Nature or Culture?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, N° 1, pp. 19-28.
- \_\_\_\_\_ (2004), "Defining Art: Intention and Extension", en: (Kivy, P. (ed.), 2004)
- \_\_\_\_\_ (2005a), *El Círculo del Arte*, Buenos Aires, Paidós, 1ra. Edición. [es traducción de: (Dickie, 1997a)]
- \_\_\_\_\_ (2005b), "The Origins of Beardsley's Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, Vol. 63, N° 2, pp. 175-178.
- Dickie, G. y Wilson, W. K. (1995), "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, N° 3, pp. 233-250.
- Eco, U. (1985a), *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- \_\_\_\_\_ (1985b), *La Definición del Arte*, Barcelona, Planeta Agostini.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Signo*, Colombia, 2° edición, Editorial Labor.
- \_\_\_\_\_ (1999), *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen.
- Elgin, C. (1983), *With reference to reference*, Cambridge, Hackett Publishing Company.
- \_\_\_\_\_ (1991a), "What Goodman Leaves out", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, N° 1, pp. 89-96.

- \_\_\_\_ (1991b), "Sign, Symbol, and System", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, N° 1, pp. 11-21.
- \_\_\_\_ (2001), "The Legacy of Nelson Goodman", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 62, N° 3, pp. 679-690.
- \_\_\_\_ (2011), "Making Manifest: the role of Exemplification in the Sciences and the Arts", *Principia*, pp: 399-413.
- Faber, R. N. (1969), "Alston's Theory of Meaning", *The Philosophical Quarterly*, Vol. 19, N° 74, pp. 62-68.
- Fernández Vega, J. (2007), *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*, Bs. As., Prometeo.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Lugar a Dudas: cultura y política en la Argentina*, Bs. As., Las cuarenta.
- Fisher, J. (1985), "Monroe C. Beardsley 1915-1985", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, N° 1.
- Foster, H. (2001), *El Retorno de lo Real*, Madrid, Ediciones Akal.
- Gadamer, H. G. (1977), *Verdad y Método*, España, Ediciones Sígueme.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Verdad y Método II*, España, Ediciones Sígueme.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Estética y Hermenéutica*, Madrid, 3° edición, Tecnos.
- \_\_\_\_\_ (2008), *La actualidad de lo bello*, Bs. As., 1° ed., 3° reimp., Paidós.
- Giovannelli, Alessandro (2010), "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/goodman-aesthetics/>.
- Giunta, A. (comp.) (2008), *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005*, Bs. As., Ediciones Licopodio.
- Gombrich, E. H. (1979), *Arte e Ilusión*, Barcelona, G. Gili.
- \_\_\_\_\_ (2007), *La Historia del Arte*, 3° edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Goodman, N. (1968), *Lenguages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Co.
- \_\_\_\_\_ (1972), *Problems and Projects*, USA, Bobbs-Merrill Company, Inc.
- \_\_\_\_\_ (1976), *Los Lenguajes del Arte*, Barcelona, Seix Barral. [es traducción de: (Goodman, 1968)]
- \_\_\_\_\_ (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Co.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Of Mind and Other Matters*, USA, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Maneras de Hacer Mundos*, Madrid, Visor. [es traducción de: (Goodman, 1978)]
- \_\_\_\_\_ (1995), *De la Mente y Otras Materias*, Madrid, Visor. [es traducción de: (Goodman, 1984)]

- Goodman, N. y Elgin, C. (1986), "Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?", *Critical Inquiry*, Vol. 12, N° 3, pp. 564-575.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, USA, Hackett Publishing Company, Inc.
- Graw, I. (2013), *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Bs. As., Mardulce.
- Greenberg, C. (1993), "Modernist Painting", en: *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Affirmation and Refusals 1950-1956*, John O'Brian (ed.), University of Chicago Press.
- Gutierrez, E. (1999), "Imaginación y autonomía estética en la Crítica del juicio de Kant", *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense Madrid, pp. 169-176.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Indagaciones Estéticas*, Bs. As., Altamira.
- Hegel, G. W. F. (2007), *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal.
- Heidegger, M. (2005), *Arte y Poesía*, México, duodécima edición, Fondo de Cultura Económica.
- Holt, J. (2010), "Providing for Aesthetic Experience", *Reason Papers*, pp. 75-91.
- Jauss, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós Ibérica s.a.
- Kant, I. (2005), *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada.
- Kelly, M. (1998), "Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 30-43.
- Kennick, W. (1958), "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, 67, pp. 317-34.
- Kivy, P. (1968), "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities", *The Journal of Philosophy*, Vol. 65, N° 4, pp. 85-93.
- \_\_\_\_\_ (1975), "What makes "Aesthetic" terms aesthetic?", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 36, N° 2, pp. 197-211.
- Kivy, P. Ed. (2004), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd.
- Kosuth, J. (1969), "El Arte Después de la Filosofía", Revista "*Studio Internaiconal*".
- Kosuth, J. and Siegelau, S. (1991), "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, Vol. 57, pp. 152-157.
- Laddaga, R. (2010a), *Estética de la emergencia*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, s.a.
- \_\_\_\_\_ (2010b), *Estética de laboratorio*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, s.a.
- Lamarque, P. (2002), "Work and Object", *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, Vol. 102, pp. 141-162.
- Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts, Blackwell Publishing Ltd.

- Levinson, J. (1979), "Defining Art Historically" en: Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts, Blackwell Publishing Ltd. pp: 35-46.
- \_\_\_\_\_ (1980), "Aesthetic Uniqueness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, N° 4, pp. 435-449.
- \_\_\_\_\_ (1989), "Refining Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, N° 1, pp: 21-33.
- \_\_\_\_\_ (1990), "Philosophy as an Art", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 24, N° 2, pp. 5-14.
- \_\_\_\_\_ (1993), "Extending Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N° 3, pp: 411-423.
- \_\_\_\_\_ (1994), "Being Realistic about Aesthetic Properties", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, N° 3, pp. 351-354.
- \_\_\_\_\_ (1996), *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford University Press.
- Livingston, P. (1998), "Intentionalism in Aesthetics", *New Literary History*, Vol. 29, N° 4, pp. 831-846.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford University Press.
- Longoni A. y Bruzzone E. (comp.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni A. y Mesman M. (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Mandelbaum, M. (1965), "Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, pp. 219-228.
- Margolis, J. (1961), "Describing and Interpreting Works of Art", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 21, N° 4, pp. 537-542.
- \_\_\_\_\_ (1999), *What, after all, is a work of art?*, USA, The Pennsylvania State University Press.
- \_\_\_\_\_ (2009), *The Arts and the Definition of the Human*, California, Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2010), *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism*, USA, Columbia University Press.
- Masotta, O. (2004), *Revolución en el Arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Bs. As., Edhasa.
- Mercadé, B. (2008), *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Bs. As., Libros del Zorzal.
- Mitchell, W. J. T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, USA, University of Chicago Press.



- Morton, B. (1974), "Beardsley's Conception of the Aesthetic Object", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, N° 3, pp. 385-396.
- Mukarovský, J. (1977), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona: Talleres Gráficos Ibero-Americanos.
- Oliveras, E. (2012), *Estética. La cuestión del arte*, Bs. As. 3° edición, Emecé.
- Ortega y Gasset, J. (2007), *La Deshumanización del Arte*, Madrid, 14° edición, Espasa-Calpe s.a.
- Parselis, V. (2009), "El Final del Relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto", *Dianoia*, Vol. LIV, N° 62, pp. 91-117.
- Pérez Carreño, F. (2001), "<Institución-arte> e intencionalidad artística", *Enrahonar*, 32/33, pp. 151-167.
- Presas, M. (2009), *Del Ser a la Palabra. Ensayos sobre Estética, Fenomenología y Hermenéutica*, Bs. As., Biblos.
- Rancière, J. (2005), *El inconsciente estético*, Bs. As., del estante editorial.
- \_\_\_\_\_ (2007), *El Desacuerdo. Política y Filosofía*, Bs. As. Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (2010), *El espectador emancipado*, Bs. As., Ediciones Manantial SRL.
- \_\_\_\_\_ (2011), *El malestar en la estética*, Bs. As., capital Intelectual s.a.
- Rollins, M. (Ed) (1993), *Danto and his Critics*, Wiley-Blackwell
- Safranski, R. (2012), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Bs. As., Tusquets Editores.
- Sartre, J. P. (2005), *Lo Imaginario*, Bs. As. Losada.
- Sartwell, C. (1990), "A Counter-Example to Levinson's Historical Theory of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, N° 2, pp. 157-158.
- Sclafani, R. J. (1971), "Art, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, N° 3, pp. 333-341.
- \_\_\_\_\_ (1973), "Art as a Social Institution: Dickie's New Definition", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, N° 1, pp. 111-114.
- \_\_\_\_\_ (1975), "What Kind of Nonsense is This?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, N° 4, pp. 455-458.
- Seel, M. (1998), "Art as Appearance: two comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*", *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 102-114.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Estética del aparecer*, Bs. As. Katz Ed.
- Sibley, F. (1959), "Aesthetic Concepts", *The Philosophical Review*, pp: 421-450.
- \_\_\_\_\_ (1965), "Aesthetic and Nonaesthetic", *The Philosophical Review*, pp. 135-159.
- Silvers, A. (1976), "The Artwork Discarded", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, N° 4, pp. 441-454.
- Smith, R. A. (1984), "The Aesthetics of Monroe C. Beardsley: Recent Work", *Studies in Art Education*, Vol. 25, N° 3, pp. 141-150.
- Sperber y Wilson (1994), *La Relevancia*, Madrid, Gráficas Rogar.

- Tilghman, B. R. (1966), "Aesthetic Perception and the Problem of the "Aesthetic Object"", *Mind*, pp. 351-367.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*, trad. Salvador Rubio Marco, Universidad de Valencia.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays*, USA, Ashgate Publishing Co.
- Tozzi, V. (2007), "Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles", *Revista de Filosofía*, Vol. 32, N° 2, pp. 109-126.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La historia según la nueva filosofía de la historia*, Bs. As., Prometeo Libros.
- Vigo, E. A. (1970), *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar, ensayo (1969)*, La Plata, Diagonal Cero.
- Vilar, G. (2000), *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, s.a.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Las razones del arte*, Madrid, Visor.
- Walton, K. (1977), "George Dickie's Art and the Aesthetic", *Philosophical Review*, 86, pp. 97-101.
- Warhol, A. (2012), *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Bs. As., 1° edición en argentina, Tusquets Ed.
- Weitz, M. (1956), "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 27-37.
- Wimsatt, W. K. y Beardsley, M. C. (1946), "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, Vol. 54, N° 3, pp. 468-488.
- Wittgenstein, L. (1992), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós Ibérica s.a.
- Wittgenstein, L. (2002), *Investigaciones Filosóficas*, trad. A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica.
- Wölflin, H. (1945), *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Wollheim, R. (1970), "Nelson Goodman's Languages of Art", *The Journal of Philosophy*, Vol. 67, N° 16, pp. 531-539.
- \_\_\_\_\_ (1972), *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, s.a.
- \_\_\_\_\_ (1978), "Are the Criteria of Identity that Hold for a Work of Art in Different Arts Aesthetically Relevant?", *Ratio*, 20, pp. 29-48.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Art, Interpretation, and the Creative Process", *New Literary History*, Vol. 15, N° 2, pp. 241-253.
- \_\_\_\_\_ (1991), "The Core of Aesthetics", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, N° 1, pp. 37-45.
- Wolstertorff, N. (1976), "Worlds of Works of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, N° 2, pp. 121-132.

- \_\_\_\_\_ (2003), "Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching and Crying", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 1, pp. 17-27.
- \_\_\_\_\_ (2005), "Beardsley's Approach", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, N° 2, pp. 191-195.
- Wreen, M. (2010), "Beardsley's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/beardsley-aesthetics/>.
- Zenobi, E. "El mundo del arte: de Danto a Dickie y vuelta atrás.", en: (Agüero, G; Urtubey, L y Vera Murúa, D. ed., 2008, pp. 469-476).
- Ziff, P. (1951), "Art and the "Obkect of Art"", *Mind*, New Series, Vol. 60, N° 240, pp. 466-480.
- \_\_\_\_ (1953) "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review*, Vol. 62, pp. 58-78.
- \_\_\_\_ (1971), "Goodman's Lenguages of Art", *The Philosophical Review*, Vol. 80, N° 4, pp. 509-515.