

Mariano Martínez

Universidad Nacional de Mar del Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas/Universidad de Buenos Aires

¿Contextualismo o esencialismo? Un dilema en torno a la filosofía del arte de Arthur C. Danto**Resumen**

La filosofía del arte de Arthur C. Danto ofrece una unidad plagada de matices que refleja sus propios esfuerzos por resolver diferentes demandas. Su búsqueda de una definición del arte satisfactoria halló motivación en un problemático y particular esencialismo. Sin embargo, el planteo general de su programa defiende al mismo tiempo un modelo estructural de características contextuales cifrado en el concepto de *artworld*. El objetivo de este trabajo es recuperar el contexto teórico que ronda a este concepto a fin de devolverle visibilidad y primacía explicativa en su caracterización del fenómeno artístico por sobre el esencialismo.

Palabras clave

Filosofía analítica del arte – definición del arte – mundo del arte – ontología de las obras de arte –cognitivismo

Contextualism or essentialism? A dilemma around Arthur C. Danto's philosophy of art**Abstract**

Arthur C. Danto's philosophy of art offers a unity full of hues that reflect his own efforts in order to solve many different demands. His quest for a successful definition of art found motivation in a problematic and particular kind of essentialism. However, the general proposition of his program defends, simultaneously, a structural model of contextual features encrypted on the concept of *artworld*. The aim of this paper is to recover the theoretical context around this concept in order to restore visibility and explanatory primacy in its characterization of the artistic phenomenon over the alleged essentialism.

Keywords

Analytic philosophy of art – definition of art – artworld – ontology of artworks – cognitivism

Recibido: 01/05/2015. Aprobado: 24/07/2015.

El programa filosófico de Danto en materia de arte buscó, entre otras cosas, ofrecer una respuesta satisfactoria al cuestionamiento histórico por su naturaleza. Al hacerlo, la configuración estructural de su planteo asumió la forma de una articulación de instancias conceptuales en lo que se conoce como su *historicismo, esencialismo y pluralismo*; donde cada una de ellas permite, a la vez que fuerza, el vínculo con las restantes y supone tanto su causación como su consecuencia. Pese a tal convergencia, el análisis crítico que aquí se prevé hará foco en las dos primeras instancias de su programa –*historicismo y esencialismo*–; o mejor, en algunas consecuencias que se siguen de ambos momentos. En especial, en el armado explicativo de aquello que caracteriza y ronda al concepto de *artworld* y el núcleo definicional de su planteo en torno a sus candidatos a esencia: *aboutness* y *embodiment*. La trama que liga ambos momentos de su planteo, y que asume el predominio del segundo por sobre el primero es lo que será puesto en cuestión a fin de restituir visibilidad al *artworld*, entendido aquí como *contextualismo*. La defensa, pues, tendrá que ver con asumir una crítica al esencialismo dantiano tomando en consideración elementos propios de su explicación y es, por ello, orgánica e interna a su planteo y desarrollo.

En un primer momento me detendré en la configuración de este segmento *contextualista*. La tarea, aquí, será la de desmontar el entramado estructural que ronda el concepto de *artworld* en los tempranos escritos de Danto. Una segunda instancia hará lugar a la con-

figuración y análisis de la posición esencialista propiamente dicha tal como ha sido expuesta por el propio autor. Por último, el tramo final de esta presentación se ocupará de analizar críticamente el sostenimiento de ambos enfoques, sus consecuencias y sus posibles derivaciones.

CONTEXTUALISMO

El *contextualismo*, según la lectura que aquí se desarrolla, representaría el segmento teórico que mayor tensión supone respecto del esencialismo dantiano. De este modo, señalaría al concepto de *art-world* y la extensión de la que el mismo es abarque. Vale decir, la serie de elementos estructurales que forman parte de su configuración. En este sentido, son elementos configuradores del *artworld* la “matriz de estilos” y los “predicados del arte” que interactúan siempre sobre un trasfondo de conocimiento o manejo histórico (algún grado de conocimiento de la historia del arte) y el desarrollo de una atmósfera teórica afín (teoría artística desarrollada) en la que participan la *crítica* y la *filosofía del arte* como instancias de identificación y dación de sentido. Estos serían los elementos que, sumados a los candidatos a esencia, favorecen la correspondiente identificación e interpretación de toda obra de arte por parte de alguien.

Según se indicó, la intención principal de este escrito es la de mostrar cierta tensión existente entre los núcleos teóricos propios del *art-world* y aquellos conducentes a argumentar en favor del esencialismo al interior del programa dantiano. Lo que se pretende poner en evidencia es cierta conveniencia explicativa del *artworld* por sobre el pretendido esencialismo. Es decir, mostrar cómo la aparente superación o solución que debía introducir la captura de la esencia del arte (en caso de ser correcta) no hace sino iluminar enfáticamente el trasfondo contextual del *artworld*.

1. Identificación, atmósfera teórica y conocimiento histórico

La primera nota de interés en el enfoque dantiano recupera la irreductible unidad que comporta toda producción artística a instancias de su identificación y reconocimiento. El ejemplo en el que piensa el autor es la conocida *cama* de Robert Rauschenberg. La obra se presenta como una “cama” consistente, precisamente, en el tipo de mueble utilizado para descansar sólo que manchado de pintura, pendiendo de una pared. *Bed* (1955), la obra, 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 a descuidos o a determinados defectos de fabricación. No obstante, cualquiera de estas lecturas sería errónea. La obra de arte que encarna “*Bed*” no debe considerarse 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], en Lamarque & Olsen 2004: 30)

Así, lo que interesa a Danto es un particular uso del *es* propio de la identificación en arte. Tal uso del verbo en su función dadora de sentido supone el establecimiento de relaciones de identidad entre elementos disimiles. 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*”. Distintas identificaciones de una misma obra se excluyen, ‘dan lugar a’ y fuerzan nuevos reconocimientos. En tal caso, dos obras en apariencia iguales pueden

dar lugar a identificaciones diferentes y determinar así cuál de sus partes pertenece o se excluye de su configuración.

El planteo sostiene la compatibilidad existente entre dos tipos de oraciones de identidad: “Esta *a* es *b*” y “Esta *a* no es *b*”. Dicha 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 misma “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 “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 que ronda cada ejemplo en arte. Así, tomar las ralladuras y las manchas de pintura que se encuentran en la obra *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] en Lamarque & Olsen 2004: 30)

Ahora bien, no toda identificación de una obra de arte es correcta según Danto. Existen identificaciones “sin sentido” que escapan a toda asignación aceptable. Al parecer, tales identificaciones 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 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 destacar 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 al tratarse de objetos o cosas indiscernibles de sus pares extra-artísticos. Es desde tal habitualidad en el trato y reconocimiento de las obras de arte que cobra relevancia el “*es*” de la identificación en cuestión. 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 disponga de tal capacidad de identificación será alguien “entrenado” en cierto tipo de práctica, 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 indubitable de la materialidad de las obras. Así, alguien puede ver sobre el lienzo, al mismo tiempo, *Don Quijote* o una mancha. Es ésta 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] en Lamarque & Olsen 2004: 32)

Con esto Danto introduce las dos condiciones de aparente necesidad para el reconocimiento de algo en tanto arte: a) una *atmósfera de teoría artística* y b) cierto *conocimiento de la historia del arte*. Ambas consolidan la noción de *artworld* 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 desde el siglo XX.

2. Indiscernibilidad de distintos

En el ejemplo predilecto de Danto –la semejanza sostenida entre la Caja Brillo (James Harvey¹) y *Brillo Box* (Andy Warhol)– las diferencias existentes a nivel material (cartón para los productos comerciales y enchapado para las *Brillo Box*), no resultan relevantes para el análisis filosófico. Tampoco lo es el hecho de que los empaques comerciales hayan sido producidos bajo el procedimiento fabril de elaboración seriada y las *Brillo Box* 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 utilizado directamente

¹ James Harvey (1929-1965) fue un reconocido artista americano ligado al expresionismo abstracto y el diseño comercial. Creó, entre otras cosas, la famosa “caja Brillo” para jabones que inmortalizara Warhol en 1964.

dichas cajas y ofrecerlas al público 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 caso tiene que ver con apartar la mirada del objeto y dirigirla a ciertos elementos del entorno. Una vez hecho esto, es posible distinguir ciertas notas no manifiestas con anterioridad por hallarse todas las miradas depositadas sobre el objeto físico, soporte de la obra. Así, frente a casos de indiscernibilidad entre dos objetos –uno obra de arte, el otro “mera cosa” –, lo que otorga a uno estatuto de obra de arte no pertenece al ámbito de lo físico, no es algo que “pueda verse”. Por ello, la fábrica encargada de producir y empacar los productos comerciales Brillo no crea obras de arte por mucho empeño que deposite en su elaboración; mientras que 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 permite distinguir al menos dos elementos que llaman la atención sobre el contexto: 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* 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 que por entonces podían verse apilados en las filas de los supermercados y tiendas comerciales. Ambas diferencias suponen y se asientan en elementos de índole institucional 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 transitan. 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] en Lamarque & Olsen 2004: 32-33)

La serie de prácticas lingüísticas y extralingüísticas que dan forma al *artworld* hallan fuertes restricciones históricas para la realización de determinados eventos. No todo es posible siempre en su interior. A menudo hace falta que determinadas categorías teóricas emerjan para establecer las correspondientes vinculaciones o legitimaciones hacia eventos de la práctica. Tal es el *historicismo* inherente al programa dantiano. Una vez acaecido, el resultado consolida un marco teórico (atmósfera teórica) común sobre el que determinadas acciones, producciones, discursos y demás estrategias de creación artística encuentran especificidad. Éste ilumina las distintas prácticas y desarrollos otorgando sentido a cada acontecer. Fuera de él, las acciones permanecen “meras acciones” y las cosas “meras cosas”.

3. La matriz de estilos y los predicados del arte

Dadas dos obras pertenecientes a contextos históricos distintos las mismas pueden verse catalogadas como formando parte de un mismo estilo. La relevancia que sostiene el advenimiento y consolidación de un estilo particular se halla inscrita en lo que Danto denomina “*matriz de estilo*”. Así, toda obra del tipo y tiempo que sea –en virtud

del desarrollo teórico del arte– es potencialmente vinculable con determinado estilo artístico. A su vez, todo estilo posibilita la asignación de una serie de predicados de identidad para cualquier obra candidata a integrarlo. Tales predicados se reconocen como “*predicados artísticos*”. La identificación de toda obra con el correspondiente estilo de pertenencia supone, así, la aplicación de los predicados artísticos pertinentes. Dado el surgimiento de determinadas predicaciones nuevos estilos se forman a la vez que aumentan considerablemente las posibilidades de asignación de sentido a los elementos que componen el *artworld*. Por lo tanto, el surgimiento de estos nuevos predicados se asume como ganancia en el desarrollo teórico que lo sostiene; del mismo modo en que la conformación de un estilo en la historia del arte enriquece sustancialmente a la misma. La potencialidad latente en la formulación de nuevos y viejos predicados, ligados a determinada estructura categorial, 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 esta *matriz* reside en la posibilidad de asignar a cada obra un lugar más o menos específico en la trama histórica del arte. Es decir, 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 aún sin haber sido advertido por sus contemporáneos. Incluso el propio autor de la misma puede desconocer buena parte de sus propiedades latentes, sólo puestas de relieve con posterioridad en el desarrollo del arte (véase Danto [1997] 2006: 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 modi-

ficación. 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.

Lo decisivo, bajo la óptica de la *matriz de estilo* y la renovación constante de los *predicados artísticos*, 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, aún pertenecientes a épocas y contextos diferentes. 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, representaría 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)*. Puesto que la interpretación de toda obra acaba constituyéndola, 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 *artworld* como miembro de lo que el propio Danto denomina una suerte de “comunidad *orgánica e ideal*” (véase Danto [1997] 2006: 188). La idea detrás del concepto supone la permanente interrelación entre obras como lazo que permite su identificación, valora-

ción, y examen. Ambos elementos completan, de algún modo, y re-significan 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 [1997] 2006: 188-189)

4. El contextualismo dantiano

El andamiaje conceptual que acompaña la caracterización del *artworld* especifica un marco sólido desde donde pensar el arte. En su intento por caracterizar el fenómeno apartándose del sustrato objetivo de las obras –y que culminará con la formulación de lo que se conoce como su núcleo esencialista– la propuesta dantiana abriga lo que algunos denominan una definición de tipo *externalista*. Es decir, una propuesta cuya dimensión explicativa es alcanzada por fuera de los objetos/cosas vehículos de toda obra de arte. Esta posición *externalista* o maniobra de alejamiento respecto de la cosa supone, entonces, la captura de las notas propias del contexto en cuestión (*artworld*). Tal es lo que denomino su *contextualismo*. Esto es, el modo en que su planteo teórico halla contenido explicativo para el fenómeno del arte en el trasfondo que excede la particularidad de cada obra, legitimándola; cuando dicho trasfondo se halla inscripto en la estructura del *artworld*.

La conformación de un bloque explicativo como este hace posible un primer esbozo teórico de valor filosófico. El abrigo de una concepción tal, desafectado aún de esencias definicionales, es estimado aquí positivamente en tanto recurso argumental capaz de sortear gran cantidad de contraejemplos que complican a las anteriores definiciones históricas de cuño esencialista. De este modo, si aún puede verse en torno al contexto general que supone el *artworld* dantiano la es-

estructura en cuyo seno interactúan la *matriz de estilo*, los *predicados del arte*, la *atmósfera teórica* y la particular *identificación* de algo como producto del arte, entonces se hará evidente su sesgo “contextual”. Desde ella, algo es arte por referencia a un contexto de especificidad. En otras palabras, el arte es el contexto del arte.

ESENCIALISMO

La confluencia sobre la que se asienta el programa filosófico de Danto –*historicismo, esencialismo y pluralismo*– en torno al arte tiene lugar precisamente con el arribo de éste a un supuesto final en su progreso evolutivo cifrado en la sentencia sobre el “*fin del arte*”. De acuerdo a ésta, el ejercicio artístico que consagrara su evolución a la conquista de un saber de sí (*autoconciencia*) cada vez más ajustado –de cuyo desenlace se obtendría su definición–, no logra tal cometido. En su afán por comprenderse a sí mismo el arte únicamente habría arrojado la forma correcta del preguntar acerca de sí, mediante la indiscernibilidad de sus objetos (obras de arte): *¿qué diferencia a una obra de arte de algo que, aunque indiscernible de ésta, no participa de tal status categorial?* (véase Danto 1986: cap. V y [1997] 2006). Incapaz de responder dicho interrogante, cede la tarea a la filosofía. Es ésta, ahora, la que bajo la captura de las propiedades o requisitos necesarios y suficientes para que algo sea una obra de arte brindará la respuesta y con ella la definición de sí.

Con esto su *historicismo* encuentra salida en un *esencialismo* de notas particulares. Una vez alcanzada la definición, el flujo de producción de obra artística se halla abierto a un potencial infinitamente extenso de combinaciones instanciando el famoso *dictum* dantiano de que “todo es posible” en arte –*anything goes*–, y de que cualquier cosa puede devenir obra de arte. Dicho de otro modo, y si la definición es correcta, la misma se encuentra inmunizada contra posibles contra-

ejemplos históricos: independientemente de las formas asumidas por las obras de arte en cualquier momento histórico las mismas serán tales por participar de la definición en cuestión. La habilitación que se desprende de tal apertura no supone otra cosa que el *pluralismo* propio en que se encuentra el arte hoy. Así, cuando su impulso progresista por lograr un conocimiento acabado de sí llega a su fin (*historicismo*), la filosofía arroja su definición bajo condiciones de necesidad y suficiencia (*esencialismo*), habilitando un campo potencialmente infinito de ejecuciones prácticas (*pluralismo*).

En lo que sigue recuperaré el trazado argumental que motivó el núcleo esencialista de la propuesta dantiana. La constatación del rol participativo de sus candidatos a esencia permitirá, luego, alumbrar ciertas tensiones evidentes en contraste con la instancia argumentativa que ronda su *contextualismo* tal como ha sido caracterizado aquí.

1. *Aboutness* (contenido)

Según Danto, 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 [1981] 2004: 202-203). La posesión, para toda obra de arte, de un *contenido* es lo que el autor llama su “ser acerca de” (*aboutness*). Así, 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 específico 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 [1981] 2004: 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. Ocurrencias 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. 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 de Loran es el diagrama de un cuadro. La de Lichtenstein, una obra que muestra el modo en que cierto pintor percibía el mundo (véase Danto [1981] 2004: 209).

La diferencia entre casos tales parecería deberse a lo que Danto denomina *historias diferenciadas*. Esto es, 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 esta manera, el nexa que articula determinado objeto con su contexto histórico ayudaría a establecer la presunta diferencia entre contenidos. Sin embargo, una vez más, esto no parece tratarse del tipo de cosas relacionadas con esencias. Es decir, se acerca

más al planteo dantiano del ajuste respecto de un contexto históricamente determinado como es el del *artworld*, que a la sujeción de propiedades necesarias y suficientes².

2. *Embodiment* (sentido encarnado)

Dejando en suspenso –por ahora– este 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 mismo es posible dada una supuesta diferencia en la utilización que en ambos casos se hace del *medio* –modo de presentación–, según la cual éste deviene la forma en la que se transmite un determinado mensaje y no el mensaje mismo. Si Danto no equivoca, ésta parecería ser una segunda diferencia entre toda obra de arte y cualquier otra cosa. 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 responderse 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 [1981] 2004: 213).

De acuerdo con esto, el segundo candidato a esencia propuesto por Danto es el *sentido encarnado* (*embodiment*) que configura toda obra.

² 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. Véase Goodman [1968] 1976: 232-33; [1978] 1990, cap. 4 y [1984] 1995: 207-211).

Tal característica supone la utilización de un medio que tradicionalmente no es considerado como artístico pero 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 de una crónica policial o un informe periodístico.

La cuestión radica 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, además de referirse al contenido al que de hecho refieren, estarían refiriendo a su vez al modo en que lo hacen. Es decir, lo que harían es tematizar el modo en que encarnan un contenido dado:

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 [1981] 2004: 216)

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 pre-

sentación de forma tal de promover o expresar algo a partir de dicho uso. Consecuentemente, al utilizar el medio en tanto recurso estilístico la obra de arte espeja, de algún modo, ciertas características circundantes de su entorno más inmediato. 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 [1981] 2004: 234-237).

La definición esencialista involucra, pues: *i)* un *contenido* y *ii)* un *sentido encarnado*. Toda obra de arte es, en la terminología dantiana, “contenido encarnado” [*embodied meaning*]. Tal núcleo esencial permite que dichos elementos se vean representados por distintas cosas, en distintos momentos. Sin embargo, el sustrato común subyacente a cada obra de arte supondrá siempre la presencia de *i)* y *ii)* como fundamento de su artisticidad. La propuesta tiende a sostener, de tal modo, una definición de lo artístico que puede aplicarse sin restricciones temporales o de lugar, asumiendo un compromiso tanto con la extensión como con la intensión de sí.

Si a lo anterior se suma el componente participativo que supone la interpretación en torno a una obra en tanto constitutiva de la misma, parecería cerrarse el círculo abierto sobre 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: 9). Por lo tanto, toda obra se halla envuelta en la necesidad de contar con un entorno de teoría artística históricamente contextualizado (*artworld*) y, a su vez, 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 *i)* y *ii)*; o al menos parece

seguir llamando la atención acerca de la relevancia de aquél sobre estos.

CRÍTICA DEL ESENCIALISMO

Recuperando el ejemplo entre los homólogos “caja Brillo” y *Brillo Box*, sorprende que la diferencia en cuestión venga dada por las nociones de *contenido* y *sentido encarnado*. Esto es, llama la atención que tales puedan ser los candidatos a esencia. La sorpresa, aquí, es resultado de una lectura de sentido común según la cual dichos candidatos, lejos de corresponder privativamente al ámbito de lo artístico, parecen asimismo encontrarse en otros dominios. Es decir, no sólo una obra de arte poseería un *contenido* y estaría *encarnando su sentido*, sino que, del mismo modo, un objeto común a menudo cumple con la participación de ambos requisitos. De este modo, si el parámetro o criterio que traza las diferencias en el reconocimiento es lo suficientemente amplio como para incluir tanto obras de arte como no-obras-de-arte, entonces sencillamente no sirve a los pretendidos efectos.

El objetivo de este segmento se compromete con el análisis crítico de los candidatos dantianos. El mismo, así como el tratamiento dado por Danto frente a posibles señalamientos y objeciones, ayudará a evaluar el grado de acierto y la efectiva correspondencia de tales candidaturas. Sobre el tramo final del apartado se apuntarán una serie de consecuencias derivables respecto del programa *contextualista* según ha sido caracterizado anteriormente.

1. La candidatura cuestionada

Brillo Box (Warhol) desafía los límites del parecido. La “caja Brillo” (Harvey) asume, por su parte, la presentación comercial de un pro-

ducto 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. El empaque comercial, originariamente pensado para promover el consumo sobre el producto en cuestión (pastillas de jabón), no supone desafío alguno al entendimiento ordinario acerca de la publicidad y sus objetos. La búsqueda por captar la diferencia entre ambos llevó a Danto a suponer que aquello que en última instancia distingue 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, no resulta del todo claro que la “caja Brillo” carezca de contenido a la vez que lo desencarne. De hecho, parecería que tal producto –ideado para satisfacer algunos requisitos de la propaganda y el mercado–, también asume la propiedad de encarnar su significado. De este modo, su “ser acerca de” se hallaría 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 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, apelando a una retórica visual manifiesta en la tematización de los materiales y con especial cuidado y detenimiento en su apariencia estética. Esto debería poner en cuestión la supuesta exclusividad artística de los candidatos dantianos. Si algo como la “caja Brillo” posee asimismo contenido encarnado (*embodied meaning*), entonces dicho parámetro no es suficiente para contar en tanto diferencia exclusiva del arte. Su esencia, si la tiene, no responde 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: 132-141). Éste parece cuestionar la pretensión dantiana de ser al mismo tiempo *esencialista e historicista* respecto del arte. Por un lado, destaca, 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, 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: 85)

Consecuentemente, Vilar descrece del poder explicativo ostentado por el esencialismo dantiano. Para él 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. 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. Lo que Danto no estaría viendo con claridad es 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: 88). Esto conecta su crítica acerca del significado con su denuncia en torno al pretendido esencialismo. La resolución vendrá dada, según Vilar, por la defensa del concepto de “mundo del arte” entendido como un *discurso de razones* dentro del cual la crítica adecuada del arte desarrolla un papel predominante y relevante en la construcción de toda comprensión. Frente a ello, la cuestión de la esencia carece de sentido o se encuentra mal planteada por el propio Danto.

La construcción de significado para toda obra de arte se sostiene, entonces, a partir de la articulación de los mundos *objetivo, subjetivo y social* sobre los que parece descansar. Así, su denuncia frente a los candidatos a esencia estaría señalando el carácter diverso que entraña toda comprensión³. El mundo *objetivo* supone la pertenencia de toda obra al conjunto de materialidades que la soporta y vehiculiza posibilitando su descripción y reconocimiento en tanto “cosa”. El *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 *subjetivo* estaría apuntando al sesgo individual y privado que asume el arte al interior del artista, sus intenciones y cada uno de los espectadores en tanto dadores de valoración y sentido. El contacto con una obra de arte tendría que ver, de esta manera, con la captación del modo en que estos mundos se vinculan.

³ 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 intención. [...] 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: 133).

Si esto es así, como parece razonable que sea, entonces la mejor explicación nuevamente indica que la respuesta a la pregunta por el ser del arte señala al *artworld* antes que al contenido encarnado 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 atmósfera común sin necesidad de esencias. Identificar como tal una obra de arte supone, pues, la captación del sentido que ella asume al interior de una trama cultural que responde tanto a elementos objetivos como subjetivos de significación. 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.

2. La obsesión por el parecido: tres cajas Brillo

El ataque a los candidatos dantianos a esencia del arte también ha sido expuesto por Noël Carroll (véase Carroll 1997). 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 respecto a la diferencia específica 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 segmento 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 [2000] 2003: 25)

Si las cajas Brillo son casos de un ejemplo insatisfactorio Danto aún debe encontrar la diferencia en cuestión, incluso frente a la acuciante duda respecto de la posibilidad de indexar los productos comerciales bajo la denominación de “arte comercial”⁴. El cuestionamiento aquí se supone acerca del segundo de los candidatos propuestos 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 obstan-

⁴ La desconfianza acerca de la identificación de cualquier producto comercial con una obra de arte parece desprenderse lógicamente de cualquier consideración de sentido común. Nadie parecería inclinado a aceptar dicha identificación de manera implícita, precisamente porque los productos comerciales suelen ser justamente eso: productos comerciales ideados para el consumo, pero de ningún modo obras de arte.

te, no la invalidaría como tal. Sin embargo, al igual que *Brillo Box* de Warhol hace un uso estilístico de un medio no artístico –gráfica publicitaria, diseño gráfico, etc.– pero cuyo resultado, contrario a aquella, no deviene esta vez en 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, del mismo modo, podría 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 que suponen el marco contextual de museos y galerías, deja de publicitar lo mismo que cualquier empaque comercial del supermercado.

Más allá de esto, la salida de Danto consiste en ahondar aún más el sentido paradójico de sus ejemplos hasta proponer una tercera “caja Brillo” como paradigma de la diferencia. La cuestión ahora es dirimir entre aquello que diferencia la “caja Brillo” de Harvey, *Billo Box* de Warhol y “*Not Andy Warhol!*” (1991) de Mike Bildo, 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 [2000] 2003: 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 de hacerlo al “arte comercial”, cosa que sí ocurre en el caso de *Brillo Box* de Warhol. Ésta, por

su parte, trata acerca de tal dominio del diseño. 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 [2000] 2003: 28)

Ambas cajas responden a distintas retóricas de fondo y, sobre todo, logran explicarse a partir de ejercicios críticos diferentes. Es decir, responden a diferentes tipos de crítica artística. Lo mismo sucede con la caja 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 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 [2000] 2003: 29)

Hasta aquí, la recurrencia dantiana en la proposición de una tercera

caja (Bildo) estaría enfatizando aquello ya evidente a través de los casos Harvey-Warhol. Esto es, que la diferencia entre las cajas descansa en la posesión de un contenido diferente para cada una de ellas; y que la posibilidad de captación de dicho contenido supone el desarrollo de la *matriz histórica de estilos* como parámetro que guía todo recorrido interpretativo. La caja de Bildo sólo pudo ser identificada como tal una vez que el nicho histórico correspondiente en la matriz se hubo configurado. Es decir, una vez que se consolidara el estilo artístico conocido como *apropiaciónismo*. La apelación a la caja de Bildo otorgó a tales supuestos mayor relieve: ahora lo que diferencia a toda obra de arte es su *significado* y éste sólo es correctamente 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 obra una crítica de arte que la ligue a determinado significado o contenido artístico específico.⁵ Ahora bien, esto es precisamente lo que Danto quería decir cuando sostuvo que el arte no es algo que el ojo pueda ver. Esto es, que la diferencia se encuentra dada 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 relaciona de modo particular la cuestión del *aboutness* de toda obra con lo anteriormente dicho acerca de la naturaleza de sus *historias diferenciadas*.

Si, finalmente, aquello que marca la diferencia entre homólogos –o entre cualquier cosa y una obra de arte– es su *significado* (contenido, *aboutness*), y para conocerlo es necesario el concurso de la información contextual que ligue su devenir histórico en tanto obra con el

⁵ En un artículo posterior Danto conecta estas ideas respecto de las diferencias entre las tres cajas con la cuestión del *estilo*. (véase Danto 2005b). En la introducción a su obra “*El Abuso de la Belleza*”, también hace mención a la *estética* de la “caja Brillo”. Véase: Danto, 2005a: 35-51.

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 que pertenece. Frente a esto, el rol de los candidatos dantianos parecería antes subsidiario que esencial. Ellos servirían, en todo caso, como guías para la búsqueda de aquellas relaciones que fundamentan la legitimidad de una obra particular.

La aparente obstinación dantiana por dar con la esencia del arte sigue respondiendo a su convicción acerca de la transhistoricidad de los parámetros con los cuales medir el grado de artisticidad de algo (Danto 1996a: 2). Sin embargo, ¿por qué ha de pensarse el 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 la esencia de toda obra?, 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. 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 sta-

tus. Y tal disposición, más que comprometerse con la existencia de una esencia transhistórica del arte abriga una lectura de sí que entiende su devenir de práctica diversa, no siempre similar y a menudo inaprehensible.

3. Prevalencia y utilidades

Cuestionado el esencialismo de los candidatos *aboutness* y *embodiment*, una última observación acerca del modo en que ambos conceptos articulan al interior del corpus filosófico de Danto merece atención aquí⁶. Más allá de la inadecuación que experimentan, ambas nociones pueden aún desempeñar un importante rol en la identificación de toda obra de arte. Me explicaré.

Dado que la explicación acerca de por qué algo es una obra de arte parece señalar hacia la estructura del *artworld*, y que parte importante en dicha explicación tiene que ver con el acto interpretativo a partir del cual accede uno a la captación de su significado particular, parecería que la noción de *aboutness* desarrolla un papel destacado después de todo. La singularidad de toda obra está dada a partir del contenido que la misma posee y éste se relaciona de manera directa con el trasfondo operativo del *artworld*, su estructura interna y su funcionamiento. Existiría, entonces, la intención de identificar el significado de toda obra y, para hacerlo, la necesaria apelación al *artworld* como fundamento que abriga una multiplicidad de estilos, discursos, teorizaciones y obras en tanto vínculo que permitiría dicha captura⁷.

⁶ Agradezco a mi colega Pablo Olvera Mateos por el profuso intercambio de opiniones respecto de estas cuestiones y por haber iluminado, desde la sugerencia, el fundamento que estructura este apartado.

⁷ Pueden rastrearse interesantes continuidades con este enfoque que se sigue del planteo dantiano en las propuestas teóricas de N. Carroll y J. Levinson, además de la

La identificación misma de tres “cajas Brillo” (Harvey, Warhol, Bildo) requiere, pues, la constatación de que cada una posee un contenido particular distinto. Ahora bien, la existencia de un supuesto interpretativo tal según el cual toda obra es portadora de un contenido a ser descifrado es lo que vincula de manera (probablemente) decisiva al *artworld* con los candidatos a esencia dantianos. La captura de dicho contenido, posibilidad del reconocimiento de diferencias e identidades, requiere la configuración pretérita del *artworld*, o de alguna parte de éste. De acuerdo a esto, es posible hallar en ambos candidatos ya no la esencia del arte sino útiles herramientas para la identificación de obras 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.

La existencia de aparentes requerimientos en torno a los candidatos dantianos a esencia de lo artístico pone al descubierto tan sólo el papel que dichos candidatos desempeñan al interior de su relato después de todo. Éstos asumen una participación necesaria según el desarrollo de su programa filosófico. Sin embargo, 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 identificar una obra de arte. Colaboran, pues, con el esquema argumentativo en el que se ven insertos. No obstante, no parece que contribuyan con la pretendida satisfacción de candidaturas para esencia de lo artístico.

reconocida influencia de aquél en el desarrollo de la Teoría Institucional del arte de G. Dickie. Tanto el *narrativismo histórico* de Carroll como el *historicismo intencional* de Levinson comparten, junto a Danto, la presunción de que la posibilidad de identificar y validar algo como una obra de arte sólo es posible si se recupera el recorrido interpretativo que liga el candidato en cuestión con todo un trasfondo de legitimación pretérita. Véanse Carroll 1999, 2001; Dickie 1974, 1984 y Levinson 1979, 1989, 1993.

CONCLUSIONES

La convergencia que articula los distintos momentos de configuración del programa dantiano en torno al arte pone al descubierto cierta tensión conceptualizada aquí como un conflicto entre *contextualismo* y esencialismo. Según su sentido, el *esencialismo* responder a la continuidad de un relato histórico del arte que entiende la culminación de su desarrollo progresista bajo la necesaria captura de la esencia artística. Fue precisamente este momento particular el que se buscó problematizar aquí.

El análisis de los postulados y de la pretendida candidatura de los conceptos de *aboutness* y *embodiment* como esencias del arte puso en claro ciertas tensiones aparentemente irreconciliables con tal enfoque. Sin embargo, allende sus propias debilidades, fue posible reconocer alguna utilidad en los candidatos mencionados. Esto es, el señalamiento hacia el concepto de *artworld* y sus fundamentos estructurales como mejor argumento explicativo para el fenómeno del arte. Tal seña aparente hacia lo conceptualizado aquí como *contextualismo* confirmaría, de algún modo, la relevancia que este segmento del programa filosófico supone respecto del pretendido esencialismo. Este último, en caso de no asumirse erróneo o insuficiente, no estaría sino arrojando luz sobre aquél. La explicación, entonces, acerca de por qué algo es o no una obra de arte volvería sobre la originaria presunción que vincula el acontecer del arte con el *artworld* entendido, ahora, como “contexto del arte”. Es así que la defensa de dicho concepto asume un carácter “interno”, ya que la misma se llevó a cabo a partir de la estructura de su propio planteo y desarrollo.

Probablemente sea éste el aporte más significativo de la propuesta de Danto: la vinculación del estatuto artístico de algo con el cúmulo de

teoría, práctica, tradición e historia que ronda el ejercicio de su producción y consumo. Tal recurso teórico supone y sostiene la naturaleza *externalista* de su argumentación. A ella, finalmente, respondió la motivación de este escrito por salvaguardar el planteo en torno al *artworld*, incluso frente a sus propias derivaciones, bajo la concepción de un *contextualismo* del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Bozal**, Valeriano (ed.) (1996), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, (Madrid: Visor).
- Carroll**, Noël (1997), "Danto's new Definition of Art and the Problem of Art Theories", *British Journal of Aesthetics*, 37: 386-392.
- Carroll**, Noël (1999), *Philosophy of art, a contemporary introduction* (USA: Routledge).
- Carroll**, Noël (2001), *Beyond Aesthetics* (New York: Cambridge University Press).
- Danto**, Arthur C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61: 571-584.
- Danto**, Arthur C. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, (New York: Columbia University Press).
- Danto**, Arthur C. (1992), *Beyond the Brillo Box*, (California: University of California Press, Ltd.).
- Danto**, Arthur C. (1996a), "Work in Progress: Art and the Historical Modalities", *Canadian Aesthetics Journal*.
- Danto**, Arthur C. (1996b), "Art, Essence, History, and Beauty: a Reply to Carrier, a Response to Higgins", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 3: 284-287.
- Danto**, Arthur C. (1996c) "From Aesthetics to Art Criticism and Back", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 2: 105-115.
- Danto**, Arthur C. (2001), *Philosophizing Art: selected essays* (California: University of California Press).
- Danto**, Arthur C. [2000] (2003), *La Madonna del futuro*, traducción de Gerard Vilar (Barcelona: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [1981] (2004), *La Transfiguración del Lugar Común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [2003] (2005a), *El Abuso de la Belleza. La estética y el concepto del arte*, traducción de Carlos Roche (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. (2005b), "Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo", en Danto, Chateau y otros (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, (Madrid: Antonio Machado) 19-40.
- Danto**, Arthur C. [1997] (2006), *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, traducción de Elena Neerman (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. (2013), *Qué es el arte*, traducción de Iñigo García Ureta (Buenos Aires: Paidós).
- Danto**, Arthur C. [2009] (2011), *Andy Warhol*, traducción de Marta Pino Moreno (Madrid: Paidós).
- Dickie**, George (1974), *Art and the Aesthetic: an institutional analysis* (Ithaca: Cornell University Press).
- Dickie**, George (1984), *The Art Circle* (Evanston: Chicago Spectrum Press).
- Goodman**, Nelson [1968] (1976), *Los lenguajes del arte*, traducción de Jem Cabanes, (Barcelona: Seix Barral).
- Goodman**, Nelson [1978] (1990), *Maneras de hacer mundos*, traducción de Carlos Thiebaut (Madrid: Visor).
- Goodman**, Nelson [1984] (1995), *De la mente y otras materias*, traducción de Rafael Guardiola (Madrid: Visor).
- Lamarque**, P. & Stein Haugom Olsen (ed.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition* (Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd.).
- Levinson**, Jerrold (1979), "Defining art historically", *British Journal of Aesthetics*, 19: 232-50.
- Levinson**, Jerrold (1983), "Refining art historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1: 21-33.
- Levinson**, Jerrold (1993), "Extending art historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 3: 441-23.
- Rollins**, Mark (2003), *Danto and his Critics* (Cambridge: Blackwell).
- Vilar**, Gerard (2005), *Las razones del arte* (Madrid: Visor).