



Herencias Contextualistas: J. Levinson y N. Carroll

Mariano O. Martínez Atencio

UNMdP – UBA – Conicet

El Historicismo-Intencional: Jerrold Levinson

La alternativa historicista, en la formulación de Levinson, comparte con el programa dantiano 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. 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. De este modo 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.

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 –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 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 vehicule un obra de arte (Levinson, 1979, p. 38).

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. Se trata del problema 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 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).

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. De acuerdo a la primera de las estrategias 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. 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 retrospectiva 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.

La posición historicista asume la presencia de determinadas acciones y actividades 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.

Narrativismo Histórico: Noël Carroll

Para Carroll 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.

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. De este modo, se propone 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.

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 es integrarla al interior de una tradición en la que la misma deviene cada vez más inteligible, respetando la forma de un relato o narrativa histórica.

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 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 clasificatoriamente 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.

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). 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. 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. 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.

El medio de toda narrativa 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 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. Se encuentra, entonces, 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.

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 resultado a modificarlo de acuerdo a vivos y reconocibles propósitos de la práctica.” (Carroll, 2001, p. 113).

Herencia Contextualista

Más allá de las distintas críticas que puedan ensayarse contra estas posiciones, mi interés es 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*. Si bien promueven diferencias respecto de Danto, 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* 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.

Referencias bibliográficas

- Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, USA, Routledge.
- _____ (2001), *Beyond Aesthetics*, New York, Cambridge University Press.
- Danto, A. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.
- _____ (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.
- _____ (1986), *Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press.
- 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.
- _____ (1989), "Refining Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, N° 1, pp: 21-33.
- _____ (1993), "Extending Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, N° 3, pp: 411-423.