

## archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*Objetos de la crítica*

nº 7

nov.2010

semestral

Secciones y artículos [1. Relecturas de Kant]

La atención estética en los objetos en  
Kant

Marita Soto



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

**Abstract**

Kant abre, a partir de sus escritos sobre el juicio, la posibilidad de reflexionar sobre las relaciones de gusto (agrado /desagrado) entre un sujeto y cualquier tipo de objeto; es decir que se trataría de una relación que se establece excediendo el hecho de que los objetos sean la naturaleza o la obra de arte.

Algunas de sus relecturas contemporáneas -entre las que se cuentan las de Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer y antes, Nelson Goodman- habilitan la inclusión de ciertas prácticas llevadas a cabo en la vida cotidiana dentro del campo de las experiencias estéticas.

**Palabras clave**

experiencia estética – vida cotidiana

**Abstract en inglés****Esthetics attention on the objects in Kant's texts**

Starting from his texts on judgment, Kant opens the possibility of reflection on the relationships between taste (like / dislike) and any kind of object; namely a relationship established beyond the fact that the objects should belong to nature or to art work.

Some of Kant's contemporary re-readings –Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer and, before that, Nelson Goodman- allow the inclusion of certain practices in daily life within the field of aesthetic experiences.

## Palabras clave

aesthetic experiences – daily life

## Texto integral

### Kant y la minucia

#### 1. La atribución de cualidad estética a objetos de la cotidianidad

- 1 Un conjunto de reflexiones sobre el campo estético –algunas de ellas canónicas– serán interrogadas aquí desde la pregunta de si es posible –o, si ya se ha hecho, y, en tal caso, cómo– atribuir la cualidad estética a ciertas prácticas en la cotidianidad. Pero no sólo eso. Las fuentes y los documentos revisados permitirán circunscribir, además, una serie de instrumentos útiles –redefiniciones, categorías, conceptos– para continuar con el análisis (abordar y describir).
- 2 Por otro lado, se describirá brevemente la escena polémica actual acerca del lugar del arte y la relación con los discursos de legitimación de lo artístico porque creemos que el consecutivo reemplazo de las nociones de lo bello por el de hechos artísticos y luego, por el de experiencia estética, resulta eficaz cuando se lo transpone a la reflexión sobre algunos de los fenómenos que se presentan en la vida cotidiana.
- 3 Los aspectos estéticos presentes en la vida de todos los días no resultan novedosos si se los piensa tanto a partir del interés despertado en las disciplinas estéticas, como en las facetas conmovedoras y sorprendentes develadas por investigadores y artistas. Sólo que han ocupado un lugar no central en el campo de la reflexión manteniéndose en los márgenes o en el fondo de las preocupaciones estéticas o bien, en las recreaciones artísticas.
- 4 No es posible no referirse a *La crítica del juicio* de Kant si se trata de revisar la tradición del pensamiento sobre el gusto, o más genéricamente, sobre los juicios estéticos. Cualquier campo problemático en relación con un concepto moderno de estética se enraíza en su obra; más aún sus reflexiones abren aún hoy polémicas en relación con el estatuto de lo bello en el arte.
- 5 Si recordamos que el sistema kantiano puede ser esquematizado –tal como lo hace el propio autor en la tercera Crítica, Figura 1– (Kant [1790] 2005: 42), sabemos que el entendimiento es el que posibilita el conocimiento teórico de la naturaleza mientras que "la razón es legisladora *a priori* para la libertad y su propia causalidad" (Kant [1790] 2005: 39); en este sentido, la razón incide en las leyes prácticas y está absolutamente separada del conocimiento teórico de la naturaleza.
- 6 La facultad de juzgar, en cambio, opera como mediadora entre ambas zonas, la del entendimiento y la de la razón.

<i>Conjunto de facultades psíquicas</i>	<i>de</i>	<i>Facultades de conocimiento</i>	<i>de</i>	<i>Principios a priori</i>	<i>Aplicación</i>

Facultades de conocimiento	de Entendimiento	Legalidad	a la naturaleza
Sentimiento de agrado y desagrado	de y Facultad de juzgar	Idoneidad	al arte
Facultad apetecer	de Razón	Fin último	a la libertad

Figura 1. Esquema kantiano que describe el funcionamiento de las facultades psíquicas

7 En relación con el campo específico de aquello que se denomina "estético", es decir con la facultad de juzgar, es frecuente <sup>[1]</sup> que se resuma la posición kantiana – desarrollada en la "Analítica de lo bello– a partir de la enumeración de los cuatro factores que intervienen en el sentimiento de placer o displacer:

8 Primer factor: "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello" (Kant [1790] 2005: 53).

9 El primer factor, que señala el carácter desinteresado de todo juicio estético, es definitorio a la hora de delimitar el campo del juicio de gusto separado de otros, como por ejemplo el de las sensaciones (juicio de lo agradable, placer por lo que gusta a los sentidos) o el de los juicios morales (placer por lo bueno).

10 Segundo factor: "Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente" (Kant [1790] 2005: 62). El juicio de gusto comparte con el juicio de conocimiento la pretensión de universalidad, pero la diferencia que define el comportamiento del juicio estético es que se trata de una universalidad que no está mediada por un concepto.

"En realidad, el juicio de gusto se formula siempre totalmente como un juicio singular del objeto. El entendimiento puede hacer un juicio universal mediante la comparación del objeto, en punto a placer, con el juicio de otros, por ejemplo: todas las tulipas son bellas; pero entonces ya no es un juicio de gusto, sino uno lógico, que convierte en predicado de las cosas de cierta clase la relación de un objeto con el gusto, y sólo aquello que me hace encontrar bella, con validez universal, una tulipa particular dada, es decir, el placer que ella me causa, es lo que constituye el juicio de gusto." (Kant [1790] 2005: 133-134)

11 "El que experimenta placer por la contemplación del objeto sabe que ese placer es ajeno a todo interés, y por eso considera que cualquier persona puede experimentarlo también, con lo que presupone que el sentimiento es universal" (Figueiroa y otros 2007: 1).

12 Se han discutido los riesgos que comporta la contradicción entre la pretensión de universalidad (que supondría propiedades objetivas) y el carácter subjetivo adjudicado al juicio de gusto. Tanto Schaeffer como Genette –entre otros– sostienen que Kant enunció de manera rápida este factor movido fuertemente por el temor a la lectura relativista del carácter subjetivo del juicio estético.

"Una vez más creo que esta argumentación, bastante engañosa, no es más que un intento desesperado de soslayar la consecuencia inevitable de la evidencia, que es, una vez más, la relatividad del juicio estético." (Genette [1997] 2000: 83)

13 Tercer factor: "Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin representación de un fin" (Kant [1790] 2005: 79).

14 Se entiende por *finalidad sin fin específico*: "la uniformidad experimentada por el sujeto en la contemplación estética es del orden de la forma. El fundamento del juicio de gusto es la conciencia de la forma de la finalidad de un objeto. Como el sujeto no puede encontrar ningún concepto al que atribuirle la uniformidad experimentada en el

[2]

objeto la remite a sí mismo" (Figueiroa y otros 2007: 6).

- 15 Cuarto factor: "Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de un placer necesario" (Kant [1790] 2005: 84).
- 16 Al sumar la universalidad a la necesidad del juicio estético queda a resguardo el carácter subjetivo: "cada cual juzga bello lo que le gusta (y feo lo que le disgusta) de un modo desinteresado, y después de la hipótesis tranquilizadora de que hay una identidad de gustos en los hombres" (Genette [1997] 2000: 83).
- 17 En la discusión de la naturaleza de esos cuatro factores implicados en la definición de lo bello, reside buena parte de las polémicas actuales sobre la estética kantiana, especialmente el relacionado con el tercer factor (finalidad sin fin específico).
- 18 A partir de los factores señalados, Kant caracteriza el juicio de gusto como aquel que presenta la particularidad de ser subjetivo, de despegarse de todo juicio de conocimiento precisamente porque no se sustenta en conceptos *a priori* y porque el placer que provoca es desinteresado.<sup>[3]</sup>
- 19 Los comentadores de Kant coinciden, y Schaeffer lo dice de manera explícita, en que el planteo sobre el juicio estético de Kant es relacional, "no tiene entonces la intención de establecer el carácter autotético de la obra de arte (como sucede en el caso de Schiller y el romanticismo). No conduce tampoco a la definición de una esfera ontológica de objetos específicos, los objetos bellos (realismo estético). Esta insistencia sirve sobre todo para distinguir la *relación estética* de las otras relaciones con el mundo: el mismo objeto puede inducir a actitudes diversas según las orientaciones de las facultades humanas" (Schaeffer [1992] 1999: 28-29).
- 20 La pregunta que en nuestro caso le hacemos a Kant es la de si cabe incluir dentro del territorio de los juicios de gusto una serie de afecciones relativas a los objetos de la vida cotidiana que además pudiera distinguirse de lo propuesto para lo bello natural y la obra de arte.
- 21 Cuando se revisa el desarrollo de su reflexión se puede observar que Kant utiliza en sus ejemplificaciones objetos de muy distinto tipo y que no se incluyen dentro la esfera naturaleza ni dentro del conjunto de las obras de arte. Tomamos algunos:

"En la pintura, escultura y aun en todas las artes plásticas, arquitectura, jardinería, que sean bellas artes, el dibujo es lo esencial, y en él, la base de toda edificación del gusto es, no lo que agrada a la sensación, sino simplemente lo que gusta por su forma." (Kant [1790] 2005: 68)

"Aun los llamados adornos ('parerga'), es decir, aquello que no pertenece a la representación cabal del objeto como elemento intrínseco integrante, sino sólo como aditamento extrínseco, acrecentando el placer del gusto, lo logran únicamente gracias a su forma, como los marcos de los cuadros, el ropaje de las estatuas o el peristilo de un edificio suntuoso. En cambio, si el adorno no tiene una bella forma, si, como un marco de oro, sólo se emplea para procurar con su atractivo un aplauso al cuadro, se llama simplemente aderezo y repugna a la auténtica belleza." (Kant [1790] 2005: 69)

"También cada cual espera y requiere de todos el respeto por la comunicación general, como si dimanara de un contrato originario dictado por la humanidad misma, y así, cosas que inicialmente son sólo atractivos, por ejemplo, colores para pintarse (el cadmio de los caribes o el cinabrio de los iroqueses), o flores o veneras, plumas de bellos colores y con el tiempo también bellas formas (en canoas, vestidos, etc.) que no implican deleite alguno, es decir placer de goce, acaban notoriamente por adquirir importancia social revistiéndose de gran interés, hasta que, por último, la civilización llegada a su punto culminante las considera casi obra principal de la afición refinada, y sólo considera valiosas las sensaciones en la medida en que son susceptibles de comunicación general, de suerte que, aunque el agrado que cada cual siente por ese objeto sea insignificante y de por sí sin interés notable, la idea de su comunicabilidad universal amplía su valor casi hasta el infinito." (Kant [1790] 2005: 147)

- 22 Tal como lo observa Schaeffer es un aspecto a considerar el hecho de que Kant, en numerosos momentos de su obra, se refiera a objetos sin discriminación alguna acerca

del tipo en el cual pudieran incluirse, naturales o artificiales. (Estamos dejando de lado la complejidad del tercer párrafo citado en el que se suma a la problemática de lo bello la dimensión de la comunicabilidad y del valor social de dicha comunicabilidad).

- 23 Y es Schaeffer el que encuentra un pasaje que sintetiza no sólo el carácter vincular del juicio de gusto, sino que también nos permite extender la noción de bello o agradable a cualquier tipo de objeto.

"A la pintura, en sentido amplio, sumaría yo además la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados, que sólo sirve a la *vista*; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura que, como las propiamente así llamadas (que no tienen por propósito *enseñar* historia o conocimiento de la naturaleza), está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el libre juego con las ideas y ocupar, sin un fin determinado, *la facultad de juzgar estética* [el destacado es nuestro]. La fabricación de todo este ornato podrá siempre ser, mecánicamente, muy diferenciada y demandar muy diversos artistas, pero el juicio de gusto sobre lo que sea bello en este arte está, en tal alcance, determinado de un único modo, a saber: juzgar sólo las formas (sin atención a un fin) tal como se ofrecen al ojo, individualmente o en su combinación, según el efecto que ellas hacen en la imaginación." (Kant en Schaeffer [1992] 1999: 29-30)

- 24 Enfatiza Schaeffer ([1992] 1999: 30) "[...] el predicado estético se refiere esencialmente a una actitud receptiva y que, por esto, ninguna diferencia de esencia separa una obra artística de un arreglo visual compuesto ni, puede agregarse, de un paisaje natural".

- 25 Se arriba entonces a estas respuestas iniciales y necesarias para despejar el primer problema, el de la extensión de la potencialidad de juzgar estéticamente a cualquier objeto.

- 26 No habría entonces desde los textos kantianos ningún impedimento para aplicarlo a cualquier objeto, se trate éste de un mobiliario, un florero, un arreglo de varios elementos, una combinatoria de textura o una elección de color.

- 27 Una segunda cuestión es la de determinar qué tipo de juicio de gusto es posible cuando se trata de estos objetos distintos de los naturales o de los bellos artísticos. Queda claro que los objetos artificiales corren el riesgo de no ser susceptibles de provocar un juicio de gusto puro.

"La finalidad objetiva es la externa, o sea, la utilidad, o la interna, o sea, la perfección del objeto. De los dos capítulos anteriores se desprende suficientemente que el placer provocado por un objeto, por el cual calificamos a éste de bello, no puede basarse en la representación de su utilidad, pues, en caso contrario, no sería un placer directo por el objeto, condición esencial del juicio sobre la belleza." (Kant [1790] 2005: 70)

"Pero la belleza de un hombre (y, dentro de la misma especie, de un varón, mujer o niño), la de un caballo, de un edificio (iglesia, palacio, arsenal, quinta), presupone un concepto del fin a que está destinado, de lo que la cosa debe ser, y, por ende, un concepto de su perfección, siendo, por consiguiente, belleza adherente. Pues bien, al igual que la unión de lo agradable (de la sensación) con la belleza que propiamente afecta sólo a la forma, enturbiaba la pureza del juicio de gusto, también la enturbia la unión de la belleza con lo bueno (en virtud de la cual, lo diverso es bueno para la cosa misma, según su fin)." (Kant [1790] 2005: 73)

- 28 Como para Kant el juicio de gusto es independiente de toda idea de perfección y libera al objeto bello de toda sujeción a un concepto, se puede sostener que en la vida cotidiana muchos de los objetos que forman parte de ella son evaluados, seleccionados y dispuestos en relación con la adecuación y el cumplimiento de su funcionalidad (concepto y perfección). No queremos decir con esto que en la cotidianidad sólo encontremos objetos de los que se pueda predicar un juicio de gusto impuro; por el contrario, en el espacio cotidiano conviven objetos artificiales, naturales y obras de arte, comportándose de manera diferenciada en relación con la predicación estética.

## 2. La herencia kantiana en la discusión contemporánea sobre el arte y los discursos artísticos

- 29 Incluimos un breve apartado sobre la polémica acerca del estatuto de la obra de arte en el momento actual, en primer lugar, porque la propia perspectiva de este trabajo, es decir, el hecho mismo de problematizar la inclusión de cierto conjunto de prácticas cotidianas dentro del campo de la experiencia estética, es deudora del nuevo escenario conceptual constituido en torno a los fenómenos artísticos, resultado de las discusiones y revisiones que vienen desarrollándose en ese espacio.
- 30 Este es un trabajo que viene después. Después de las vanguardias, después de las neovanguardias y posvanguardias,<sup>[4]</sup> después de las discusiones acerca del vínculo entre arte y política,<sup>[5]</sup> después de la disolución de los relatos sobre el arte, después del fin del arte<sup>[6]</sup> (o el comienzo...), después de haber incorporado el *efecto de corpus* (o de la serie) para poder pensar las obras artísticas, en el marco de la todavía no resuelta polémica entre estética evaluativa y estética analítica, después de la propuesta de los museos interactivos, del arte por el arte y del arte relacional.
- 31 Después también de la pérdida del efecto tranquilizador de las metodologías narrativas en la historiografía del arte.<sup>[7]</sup> Por lo tanto, este trabajo se inscribe dentro de un conjunto de textos que abordan campos problemáticos vinculados con la modificación que se produce en el estatuto de la obra de arte a partir de los cambios artísticos operados durante el siglo XX, cuando han pasado ya los fenómenos que van quedando en la literatura del arte como las rupturas del siglo: abandono de la narrativización, abandono de la representación, de la centralidad de la composición, de la trasgresión en términos del uso de los materiales, de la utilización del propio cuerpo, del pasaje de los símbolos a los índices artísticos, de los enfrentamientos con las instituciones del arte, con la participación del espectador (incluido ahora en los hechos artísticos), y del combate librado entre trasgresión y sujeción frente a las instituciones.
- 32 En otras palabras, a uno de los territorios del arte le han sucedido desde las neovanguardias hasta el arte numérico, desde las instalaciones hasta los *flashmobs* su memoria en la red. Los proyectos, antes grupales, han pasado a un desarrollo individual mientras caen las utopías de transformar el mundo a partir de los hechos artísticos.
- 33 Pero también, otro de sus territorios se ha transformado en un campo revuelto y polémico: la crisis de las narrativas del arte legitimadoras de sus espacios y de sus valoraciones hace tambalear el sistema del arte. Si recorremos las promesas de algunos de los títulos decisivos en el campo de las discusiones sobre qué es arte y qué no lo es durante las últimas dos o tres décadas, encontramos un preanuncio del estado de situación: *Maneras de hacer mundos* (y su capítulo, "¿Cuándo hay arte?"), *Después del fin del arte*, *La obra del Arte*, *La transfiguración del lugar común* (título de ficción, por otra parte<sup>[8]</sup>), *Subversión y subvención*, *Perdre le sens commun*, *El abuso de la belleza...* Una retórica<sup>[9]</sup> de la polémica en la que no se juegan la asertividad y la confianza (parece no creerse en ellas) sino los matices adverbiales o las pequeñas partículas, con la apertura y asunción de la diversidad de los plurales, transformando la convocatoria en metadiscurso del arte y del discurso.
- 34 Ambivalencias del lenguaje metaforizando las ambivalencias de la posición de los discursos sobre el arte. Esta retórica de la polémica da cuenta de un giro en el desarrollo del arte y de los discursos del arte y, abre, de esta manera, campos antes inexplorados. La experimentación en distintos niveles de la producción –sea ésta del orden de lo claramente plástico, o de la incorporación de materiales y dispositivos nuevos, o de la dimensión de los contenidos o de las dislocaciones en la exhibición y puesta de las obras– permite la expansión y proyección de lo artístico a nuevos campos de producción.
- 35 La posibilidad de reflexionar sobre las estéticas de la vida cotidiana apropiándonos del concepto de *experiencia estética* se encuentra anclada en una historia en la que se ha producido un desplazamiento en la búsqueda de lo bello y del arte, un corrimiento

que ha permitido incorporar las obras artísticas a un conjunto más amplio y diverso de productos culturales.

- 36 La valorización de la experiencia estética diferenciada de los hechos artísticos y más aún, del arte, es resultado de la discusión contemporánea, es decir que proviene de la polémica que puso por delante la situación crítica de las manifestaciones artísticas, cuando el escenario del arte tornó ambivalente y difuso los límites entre unas y otras.
- 37 De alguna manera son fundacionales para esta polémica <sup>[10]</sup> los números de la revista *Esprit* en los comienzos de la década del noventa (iniciados con el Nro. 179 en febrero de 1992) sobre la situación del arte contemporáneo. Es posible sintetizar en tres grupos de problemas los debates sobre la situación del arte contemporáneo que se suscitaron a partir de ese momento.
- 38 Por un lado, una buena parte de la bibliografía (Rainer Rochlitz, Hal Foster, Nelson Goodman, Hans Belting, Arthur Danto, Gérard Genette, Jean Marie Schaeffer, Yves Michaud, entre otros) retoma, desde diferentes lecturas de Kant, la discusión sobre el estatuto de *obra de arte*. Se trataría, como dice Schaeffer, <sup>[11]</sup> de volver sobre una contradicción del propio pensamiento kantiano, en el que, por un lado, se describen los rasgos de la conducta estética (placer y apreciación subjetiva) y, por otro, se mitifica esa conducta estética bajo la forma de una utopía comunicacional. Estos autores restringen su discusión al campo filosófico y cuestionan la clase de estética que puede tener lugar hoy, después de los avatares del arte y de los discursos sobre el arte.
- 39 Otro grupo de autores se ocupa del vínculo entre arte y política, y por lo tanto problematiza no sólo el destino de un "arte comprometido" sino también el espacio – hoy cuestionado y en el centro de la escena– de las instituciones del arte: museos, galerías, crítica y críticos. Los trabajos de Jacques Rancière se ubican en este campo. <sup>[12]</sup>
- 40 Por último, un tercer grupo da cuenta de las producciones artísticas desde la década del noventa en el esfuerzo de dejar un testimonio de lo ocurrido en los últimos años. Los trabajos de Catherine Millet y de Marc Jimenez pertenecen a este tercer grupo.
- 41 Quedan demarcadas zonas de la reflexión estética en la que se sigue tomando partido, argumentando y discutiendo acerca de algunos párrafos kantianos: uno de ellos, el de la universalidad de los juicios de gusto –sobre el que no parece haber acuerdo– trae una vez más la puesta en cuestión o la defensa de criterios legitimadores de aquello que es considerado, o puede serlo, arte.

## 2.1. Estética descriptiva / estética evaluativa

- 42 En la escena polémica aparecen entonces delimitados dos territorios: el de una estética evaluativa en busca de criterios para definir una obra de arte versus una estética descriptiva, que defiende definiciones relacionales en relación con los productos artísticos. Se trata entonces, en el campo de esta discusión, de defender y sostener si los discursos de legitimización son internos a la obra de arte y, del otro lado, si cabe una definición condicional de la obra de arte <sup>[13]</sup> que niega cualquier criterio estético preestablecido.
- 43 Rainer Rochlitz (como exponente de la estética evaluativa) defiende y proclama la necesidad de la vuelta a una "estética racionalista", en la que tome la escena la coherencia y la validez interna de la obra. En su crítica a la desaparición de todo criterio normativo en el arte contemporáneo sostiene que la desacralización del arte, su condicionalidad (definición condicional del arte en Goodman), despojan al arte de su "capacidad de maravillarse"; y considera que la perspectiva descriptiva renunciaría a la crítica filosófica. La aproximación a la obra de arte debe ser evaluativa. La evaluación permite caracterizar el acierto con el que las obras de arte articulan la subjetividad del creador y la comprensión universal. Este punto defendido por Rochlitz se opone al pensamiento de Schaeffer, quien sostiene que ponerse de acuerdo



es sólo posible cuando se trata de pobres cosas, ya que el concepto de comprensión universal es contrario a la noción de síntoma, siempre singular, particular.

- 44 Sintetizando: mientras Rochlitz defiende la vuelta a una validez interna de la obra de arte, la reconstitución de un universo de valores y de criterios de verdad,<sup>[14]</sup> Genette y Schaeffer (estética descriptiva) sostienen la importancia de la consideración de la noción de efecto estético, en su carácter singular y contingente.

## 2.2. La pregunta de Nelson Goodman

- 45 Goodman, en el conocido (y polémico) artículo, "¿Cuándo hay arte?" plantea la pertinencia o no de la pregunta ¿qué es el arte?

"[...] parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros [...] el cavar un hoyo y el rellenarlo pueden funcionar como una obra de arte en la medida en que nuestra atención se dirija hacia esas acciones en tanto símbolos ejemplificadores." (Goodman [1978] 1990: 98).

- 46 Goodman parte de la problematización de la capacidad de simbolización de la obra de arte: simbolizar es tanto referenciar como reenviar a otra cosa (en este segundo sentido es similar a la definición de signo, es decir, la capacidad de sustituir algo por otra cosa). Ahora bien, si se acepta la capacidad de simbolización, se abre una nueva pregunta sobre la definición y jerarquización de los valores extrínsecos e intrínsecos que determinan la dimensión obra de arte. Esto quiere decir que es necesario despejar el lugar que ocupan las cualidades referenciales o los valores plásticos en la cualidad artística de una obra.

- 47 Después de un razonamiento por el absurdo (tensionando la posición purista, aquella que sostiene que son los valores plásticos los determinantes de la dimensión de obra de arte) concluye que la capacidad de simbolización funciona tanto en el arte figurativo como en el no figurativo (a condición de que el objeto del que se trata referencie, transmita sentimientos –exprese– o tenga densidad plástica). A lo largo del desarrollo de su trabajo encuentra "claves" (síntomas) que describen esa capacidad de simbolización: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud, complejidad, pluralidad referencial.<sup>[15]</sup>

- 48 Si bien en este artículo se describen cinco síntomas para explicar el funcionamiento simbólico de la obra de arte,<sup>[16]</sup> el autor enfatiza sobre los límites de su descripción presentada como no exhaustiva.<sup>[17]</sup>

- 49 El primer síntoma, la densidad sintáctica, es la cualidad por la cual una mínima diferencia en el significante revela una diferencia entre símbolos; es decir que esa diferencia se torna "plenamente significativa" (Genette [1997] 2000: 43).

- 50 El segundo, la densidad semántica, es la cualidad por la cual una variación mínima en algunos aspectos del significado determina símbolos diferentes. La incidencia de esta variación proviene del "carácter continuo del significado" (Genette [1997] 2000: 43) en la que todos sus aspectos cuentan.

- 51 El tercer síntoma, el definido como plenitud relativa (o saturación sintáctica),<sup>[18]</sup> es la cualidad por la cual en un símbolo determinado interviene un mayor número de rasgos en el significante; esto quiere decir que este síntoma trata de revelar y relevar la presencia múltiple de rasgos significativos en el significante.

- 52 El cuarto, la ejemplificación, se explica de la siguiente manera: "[...] que un objeto simbolice en el modo ejemplificación [quiere decir que refiere] a las propiedades que posee, como una muestra refiere a una o varias propiedades suyas [...]" (Genette [1997] 2000: 43).



"Los tres primeros, como hemos visto, se refieren al modo de funcionamiento de objetos tomados como símbolos denotativos. Por lo tanto, conciernen sobre todo a las artes de función denotativa, como la pintura figurativa o la literatura, pero no debemos olvidar que cualquiera puede denotar convencionalmente cualquier cosa, incluso cuando un objeto ya denotativo es utilizado para denotar algo bien distinto [...]" (Genette [1997] 2000: 48).

"La densidad sintáctica y semántica y la saturación sintáctica relativa son, pues, unos indicios relativos de función denotativa, pero que pueden afectar a cualquier sistema simbólico, entre ellos a cualquier práctica artística. De todos modos, creo percibir una diferencia de condición entre los dos primeros y el tercero, que está muy próximo al cuarto (la ejemplificación)." (Genette [1997] 2000: 49-50).

"En suma, los hechos de saturación pueden ser el resultado de una convención objetiva, cuando se dotan explícitamente de una función denotativa, o de otro modo simbólico, cuando no existe dicha convención ni dicha función." (Genette [1997] 2000: 51).

- 53 La *ejemplificación* es el "síntoma por excelencia" para Genette. Su "[...] eficacia se debe al hecho de que las muestras (y otros 'ejemplos' corrientes) se utilizan de acuerdo con unas reglas semióticas, explícitas o implícitas, conocidas por ambas partes de la transacción [...]" (Genette [1997] 2000: 54). Sin embargo, el autor advierte la superposición de dos modalidades de la *saturación sintáctica*:

"Así pues la 'saturación sintáctica' funciona a veces de forma denotativa (con una convención explícita), y otras veces como ejemplificación, y creo que es en el segundo caso cuando puede constituir un síntoma de relación estética. De hecho, al menos para mí, el síntoma por excelencia es la ejemplificación, y la saturación, por su ambigüedad, es de alguna manera transitoria entre los dos modos simbólicos [entre los dos primeros síntomas que son denotativos y el de la ejemplificación]" (Genette [1997] 2000: 53).

- 54 Y más adelante:

"Dicho de otra forma, los valores denotativos sólo son libres *antes* de la convención, y los valores de ejemplificación sólo se determinan *después* de la especificación" (Genette [1997] 2000: 55).<sup>[19]</sup>

- 55 Si atendemos a la manera en que Genette reelabora los síntomas formulados por Goodman, podemos pensar que las propiedades exhibidas por los objetos –*ejemplificación, muestra*–, son tales en relación con alguna convención que las especifica, es decir con una *especificación* que proviene de las características particulares del emplazamiento de esas propiedades. Ahora bien, el primer problema con el que se encuentra es el de que "[...] nunca podemos saber *a priori* cuál de las propiedades ejemplifica un objeto" (Genette [1997] 2000: 55); es decir que no podemos saber de antemano qué es lo que determina la propiedad exhibida. Si se tratara, en extremo, de una *ejemplificación* clara y rápidamente decodificable estaríamos en presencia de uno de los tipos posibles de funcionamiento, el de una *ejemplificación* altamente convencionalizada.

- 56 De esta primera observación se deduce que "ejemplificar las propiedades que posee" parece establecer sólo un rango de posibles, rango dado por las "propiedades que el objeto [efectivamente] posee o que no".

- 57 Por otro lado, la vida y circulación de los textos modifica la percepción de las obras; en este sentido es interesante la cita que toma Genette de Catherine Elgin (colaboradora de Goodman)

"Los rasgos que ejemplifica un objeto – dice acertadamente Catherine Elgin– dependen de las categorías que subsumen. Las ocasiones de ejemplificar aumentan cuando se inventan nuevas categorías. Algunas de ellas sólo se revelan más tarde. Cuando Cézanne expuso sus obras por primera vez era imposible, por razones obvias, considerarle un precursor del cubismo. Hoy sus cuadros piden a gritos esta interpretación, pues ejemplifican de un modo evidente el cariz que iban a tomar los acontecimientos." (Elgin 1992, p. 53 en (Genette [1997] 2000: 57-58).

- 58 Por lo tanto existirían dos tipos de *ejemplificación*: la "cerrada" en la que la convención marca las propiedades que son ejemplificadas y la "estética", "más abiertas, al estar indeterminadas, y [en las que] el principio de saturación se basa en esta indeterminación" (Genette [1997] 2000: 58).

- 59 Genette propone para el campo estético vincular el tercer síntoma con el cuarto, es decir articular la *saturación sintáctica* y la *ejemplificación*.

"La saturación sintáctica, en cambio, está de acuerdo con la ejemplificación, pues favorece (o revela) el paso de la atención de lo denotativo (o, en general, de lo funcional) a lo ejemplificativo, es decir, a las propiedades aspectuales; de aquello para lo que sirve un objeto a lo que es, o mejor dicho, a lo que encontramos [...]" (Genette [1997] 2000: 60).

- 60 La *ejemplificación* es un tipo de referencia, pero funciona en *contrario* "del objeto al predicado", es decir que la trayectoria simbólica no se interrumpe sino que se invierte. Se trata de un cambio de dirección en el funcionamiento simbólico.

"Pero esta simple inversión es percibida por el sujeto estético, espontáneamente y en la práctica, como una auténtica suspensión del tránsito, que le disuade, al menos momentáneamente, de dirigirse al objeto en busca (y en provecho) de su función, simbólica o de otro tipo, y le induce a considerarlo de manera desinteresada y, como dice Stolnitz, 'sólo en sí mismo'" (Genette [1997] 2000: 61-62).

- 61 Estas consideraciones revelan algunos aspectos importantes en lo que atañe a la superposición de funciones –en nuestro caso, para los objetos de la vida cotidiana– cuando se incorpora la noción de "objetos semiopacos":

"[...] los valores de ejemplificación no suprimen los valores denotativos (cuando los hay), sino que se les suman [...]. Lo mismo sucede, *mutatis mutandis*, con las posibles funciones prácticas, que la atención prestada a las propiedades del objeto no tiene por qué ocultar [...]" (Genette [1997] 2000: 63).

- 62 Finalmente Genette vincula la atención estética con las definiciones de *función poética*, entre ellas la de Roman Jakobson, acentuando la característica de intransitividad del mensaje. Por otra parte, es interesante recordar la comparación de Jakobson entre las funciones poética y metalingüística, ya que nos ayudan a la comprensión del funcionamiento de la primera y su carácter intransitivo:

"La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. [...] Si se objeta que también el metalenguaje hace un uso secuencial de unidades equivalentes al combinar expresiones sinónimas en una oración ecuacional:  $A=A$  ('*Yegua es la hembra del caballo*'), diremos que la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia" (Jakobson [1960] 1985: 360 - 361).

- 63 El quinto síntoma, "referencia múltiple y compleja" es definido como aquella por la que "un símbolo ejerce diversas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción, algunas de las cuales son directas y otras están mediadas por otros símbolos" (Goodman [1978] 1990: 100). Este síntoma queda directamente ligado a la ambigüedad como atributo decisivo en todo mensaje poético.

- 64 La pregunta acerca de "¿cuándo hay arte?" (en lugar de "¿qué es el arte?") desplaza el problema hacia otros territorios, suprimiendo la pregunta esencialista sobre las obras artísticas. Se trataría entonces de sentar las bases para la descripción del funcionamiento de las obras de arte. Por lo tanto, deberíamos contentarnos con definiciones condicionales de los objetos en tanto "obras de arte".

### 3. De lo bello en el arte a las experiencias estéticas en la vida cotidiana

- 65 Se ha visto en el trabajo de Kant la preocupación por despejar, en los sentimientos de agrado y desagrado, la particularidad del vínculo entre el sujeto y el objeto, cuando media el placer en el juicio de gusto. De hecho, no se preocupa por las cualidades de los objetos sino de esta particular relación.

- 66 Las preocupaciones de Schaeffer, Goodman o Genette, tramada en extensos trabajos, se han centrado, en cambio, en el comportamiento y la clasificación de los objetos en tanto objetos estéticos o artísticos. De distinta manera, han abordado la pregunta acerca de las características de esos objetos dados a la contemplación.
- 67 En primer lugar reconsideran y reinstalan el placer estético como medida de un especial vínculo de los individuos con cierto tipo de objetos, tanto sean ellos producidos por el hombre como si fueran objetos naturales. Este placer ocuparía el lugar de una suerte de verificación individual de esa cualidad, de esa particularidad que aquí llamamos *exceso*, presente en lo cotidiano.
- 68 Gérard Genette definió dos conceptos para el campo de la literatura que luego desplazó y desarrolló para las obras de arte en general, ellos son la "literalidad constitutiva" y la "literalidad condicional". Literalidad constitutiva se aplica a aquellos textos que institucionalmente pertenecen a una categoría de actividades con finalidad estética. Por literalidad condicional, en cambio, se entiende la capacidad/cualidad estética de un texto investido de esa capacidad por el lector, aunque dicho texto no pertenezca a una categoría institucionalmente artística.<sup>[20]</sup> Estas capacidades que separan el campo de los rasgos de las obras de la intervención en recepción abre a dos regímenes estéticos diferentes, intencional y atencional: "el primero compete a una creación con miras estéticas y el segundo a una recepción estética que se puede ejercitar aun en ausencia de una creación correspondiente"<sup>[21]</sup> (Schaeffer [1992] 1999: 470-471).

"[...] la relación estética en general consiste en una respuesta afectiva (de apreciación) a un objeto atencional cualquiera, considerado en su aspecto, o mejor dicho: a un objeto atencional que es el aspecto de un objeto cualquiera." (Genette [1997] 2000: 264)

"Dicho objeto puede ser natural o 'producido' por el hombre, es decir, resultado de una actividad humana de disposición y/o transformación. Cuando el sujeto de esta relación, con razón o sin ella, y en el grado que sea, considera que el objeto es un producto humano y atribuye a su productor una 'intención estética', es decir, la búsqueda de un efecto o la 'candidatura' a una recepción estética, el objeto es recibido como una obra de arte y la relación se concreta en relación, o función, artística. Cuando no se percibe el carácter artístico o *articialidad* de la relación estética con una obra de arte (que generalmente solicita muchas otras), puede tratarse de una simple relación estética, como las que suscitan muchas veces los objetos ordinarios, naturales o producidos por el hombre." (Genette [1997] 2000: 264)

- 69 Con la reflexión de Genette queda despejado el problema del funcionamiento de los objetos de la vida cotidiana (a los que ya desde los textos kantianos habíamos incluido en relación con la posibilidad de provocar un juicio de gusto) a partir de la intervención de un receptor que pudiera mantener una relación estética con el objeto, separada de la artística. Esta *actividad* en recepción incluye a los actores que invisten de cualidades estéticas a cualquier objeto, con independencia de las intencionalidades de los productores (incluso, en grado extremo, cuando transforman en placer estético un efecto no deseado por su creador).

"Las cosas se complican todavía más debido a que el régimen estético puramente atencional se subdivide. En efecto, decir de un funcionamiento estético que es atencional puede significar dos cosas diferentes: podemos referirnos al hecho de que el receptor inviste estéticamente propiedades que no resultan de ninguna consideración estética por parte del creador (por ejemplo, un arado cuya forma –estéticamente placentera, al menos para mí– obedece a consideraciones puramente funcionales), pero que derivan no obstante de *técnicas intencionalmente ejecutadas* por el 'productor'; sin embargo también podemos referirnos al hecho de que el productor inviste estéticamente o bien elementos de un producto humano que escapa de todo control intencional (así en Japón los aficionados a la cerámica otorgan un gran valor estético a ciertos 'defectos' debido a los azares de la cocción), o –caso más familiar– un objeto natural." (Schaeffer [1992] 1999: 472-473)

- 70 Desde estas nuevas lecturas tomamos la redefinición de Genette, para quien el juicio de gusto es una "atención aspectual orientada a una apreciación":

"Lo que denomino atención estética (atención aspectual<sup>[22]</sup> orientada a una apreciación<sup>[23]</sup>) fue definido, o por lo menos calificado, por Kant dentro del apartado más genérico de lo que una vez llama 'juicio estético', y más a menudo 'juicio de gusto' (*Geschmacksurteil*)." (Genette [1997] 2000: 19)

"[...] el juicio de gusto es 'estético' (subjetivo) como el juicio de agrado y, a diferencia de este último, es 'desinteresado' o 'contemplativo': Estos dos rasgos bastan para definirlo, digamos en términos normativos, con el género próximo (subjetividad) y la diferencia específica (contemplatividad)." (Genette [1997] 2000: 23)

- 71 Los actores hacen, deciden, componen, ordenan para lograr algo que no es la función utilitaria (por ejemplo que el lugar sea agradable y no sólo que el espacio sirva para desarrollar determinadas actividades). Cuando escuchamos "lo compré porque me gustó el color", "la casa quedó más linda", "cambié de lugar este mueble porque antes no me gustaba como quedaba", "busqué colores más divertidos, más alegres, más vivos", son ejemplos de fragmentos de discurso, de "lenguaje ordinario" que se refieren a la búsqueda de un efecto. De ese efecto podemos decir que es *intencional* en tanto efecto buscado. De ninguna manera estamos diciendo que sea o no el efecto del resultado (la sensación de frustración puede darse en el propio actor cuando pasa de productor a receptor). Pero puede ocurrir que otro receptor encuentre un efecto estético allí donde no se lo buscó; en este caso, extendemos la noción de atencional también a los resultados de prácticas en recepción.
- 72 Desplazamos entonces la condición estética a las prácticas, es decir a un conjunto de acciones (selección, adquisición, ubicación en el espacio interior) que tienen como motivación y finalidad un juicio de gusto, es decir, que buscan un efecto (intencional) estético (agrado/ desagrado).

"Esto es tanto más importante por cuanto es imposible determinar de manera abstracta qué actividades humanas son susceptibles de convertirse en campo de investidura de un arte, o sea, de una producción y una recepción estéticas. Así, la ceremonia del té o el arreglo floral han sido artes mayores en el Japón igual que la poesía o la pintura. El caso de la ceremonia del té es particularmente revelador, pues muestra que también una actividad humana de las más humildes y triviales puede estilizarse en un arte complejo capaz de procurar una experiencia de placer muy refinado.

"Se comprende también por qué la distinción entre artes mayores y artes menores es a la vez inevitable e inestable: depende esencialmente de la importancia estética que una sociedad dada otorga a un tipo de objetos o actividades específicas. [...] el jardín seco del budismo zen es un objeto de diferenciación formal y de meditación hermenéutica no menos intenso de lo que pueden ser en Occidente los poemas de Höelderlin, el teatro de Shakespeare o la pintura de Cézanne" (Schaeffer [1992] 1999: 474).

"[...] el valor estético (atencional) de un objeto no artístico (producto 'puramente' utilitario u objeto natural) puede ser mayor, lo hemos dicho, que el de una obra de arte intencional. La decisión depende del objeto individual (cualquiera sea la categoría a la que pertenezca), pero también de la sensibilidad de quien lo aborda desde una perspectiva estética." (Schaeffer [1992] 1999: 476)

- 73 Las prácticas estéticas son tales porque parten (son motivadas por) de un juicio de gusto (mayoritariamente impuro) para llegar a un juicio de gusto (mayoritariamente impuro). Se parte de la atribución de "agradable" a algo, *intencionalmente*, y se actúa para llevar ese efecto "agradable" al ámbito cotidiano, *atencionalmente*.
- 74 En nuestro recorrido por diferentes autores y disciplinas, podemos observar que aquello a lo que no se ha atendido es a la consideración de una serie de prácticas cotidianas –llevadas a cabo por los individuos en la vida de todos los días– como susceptibles de ser consideradas estéticas.
- 75 Al haber privilegiado el territorio artístico, el del arte, el de las obras de arte, el de lo bello, no se ha circunscrito el ámbito cotidiano como espacio para discutir la pertinencia y la aplicación de nociones tales como la de "experiencia estética".
- 76 Si nos centramos en la discusión sobre el estatuto del arte contemporáneo, la estética evaluativa (estética racionalista), en la defensa del retorno de criterios de validación y legitimación (Coherencia o desenlace, Apuesta, Originalidad) para la condición artística de las obras, no ha tenido en cuenta, o mejor dicho, no ha dejado un espacio posible para pensar el desplazamiento de la consideración de la dimensión estética a otro territorio que no fuera el del arte.
- 77 Su crítica a cualquier definición relacional del arte, lo mismo que su rechazo al carácter singular y contingente de los fenómenos estéticos, no habilita la reflexión sobre la experiencia estética cotidiana.

- 78 La antropología, la historia del arte y las obras mismas (nos estamos refiriendo a los géneros artísticos que tomaron la vida doméstica como objeto de su hacer), en cambio, nos ofrecieron conceptos, nociones, maneras de aproximación a aquello que constituye nuestro foco de atención.
- 79 Nada más útil y sugerente que la definición de *bricolage* de Lévi-Strauss, que presenta la particularidad de brindarnos un término descriptivo para la observación de un tipo de operaciones, pero también, dada su capacidad metafórica, nos permite integrar las observaciones en nuevas preguntas. Lo mismo ocurre con las nociones de "exceso" y "excedente".
- 80 Los momentos semióticos de algunas descripciones (tanto en antropólogos como historiadores) contribuyeron a la definición del problema y a la reflexión sobre la metodología apropiada para el acercamiento al fenómeno.
- 81 Al propio Kant –una vez más– se le debe la apertura hacia una estética relacional, aquella que trata de dar cuenta de una especial relación de los actores con su mundo. La estética descriptiva, en su relectura de Kant, aporta una perspectiva que amplía el rango de los objetos a los que se les puede aplicar el atributo de "estético" y clarifica algunas definiciones que permiten discriminar ese tipo de vínculos en la diversidad y heterogeneidad cotidiana: *atención*, *intención* y *apreciación* en Genette, *ejemplificación* y *activación* en Goodman, *teoría especulativa* en Schaeffer.



## Notas al pie

[1] Dice Genette ([1997] 2000: 78) al respecto: "Una vez definido el juicio estético por lo que tiene en común con el juicio de agrado (la subjetividad) y lo que lo distingue de él (el interés exclusivo por la forma), podemos afirmar que la estética kantiana ha enunciado en diez páginas todo lo (bueno) que tenía que decir, y que todo lo demás sólo es una suerte de apéndice facultativo, algo redundante y a veces sofisticado". Schaeffer cuando sintetiza "La analítica de lo bello" también se centra en esas páginas iniciales (Schaeffer [1992] 1999: 7-17).

[2] Figueiroa y otros resumen: "Finalidad conforme a un fin: relación causal entre el concepto y el objeto [...] Por eso puede decirse que la finalidad sin fin (la causalidad sin concepto o la intencionalidad sin intención) es subjetiva/interna. De esto se desprende que el juicio de gusto es ajeno a incentivos o emociones. Y en virtud de esto, Kant distingue dos tipos de juicio de gusto: impuros o empíricos, y puros" (Figueiroa y otros 2007: 6).

[3] "El juicio de gusto no es en modo alguno determinable por argumentos, tal como si sólo fuera meramente subjetivo." (Kant [1790] 2005: 132). "Por consiguiente, no hay ningún argumento empírico para imponer a nadie el juicio de gusto" En segundo lugar, menos posible es aún que una demostración *a priori* determine según reglas precisas el juicio sobre la belleza." (Kant [1790] 2005: 133). "Ahora bien, este juicio meramente subjetivo (estético) del objeto, o de la representación por la cual es dado, precede el placer que se toma en él, y es fundamento de este placer por la armonía de las facultades cognoscitivas; mas en aquella universalidad de las condiciones subjetivas para juzgar los objetos se funda únicamente esta validez universal subjetiva que asociamos con la representación de objeto que calificamos como bello." (Kant [1790] 2005: 60-61). "Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente." (Kant [1790] 2005: 62).

[4] Hacemos referencia aquí a la polémica actual acerca de la legitimidad de ciertas producciones artísticas contemporáneas. Se trata de la aceptación o no de las novedades (posteriores a los años setenta) incluidas dentro de la denominación "posmodernismos".

[5] Podemos mencionar los trabajos de J. Rancière, por ejemplo, *Sobre políticas estéticas*, en el que analiza la relación arte y política en el momento presente, relación controvertida en el arte y en el discurso del arte durante el siglo XX.

[6] Danto ([1997] 1999) *Después del fin del Arte*, Barcelona, Paidós. En la introducción explica extensamente el motivo que da origen al título de la obra y la situación del arte y de la crítica hacia finales del siglo XX. En el mismo sentido, el trabajo de Hans Belting ([1983] 1989) señala que cuando se discute sobre el fin del arte se trata del abandono de los modelos comprobados que sirven a la presentación histórica del arte.

[7] Por ejemplo, los métodos iconográficos e iconológicos (escuela de Warburg, Saxl, Panofsky y aún con divergencias, Gombrich) se construyen sobre la base de una secuencia narrativa. La descripción de los primeros niveles de la obra de arte concluyen con la llegada a un punto explicativo, no de la obra sino de su lugar en el mundo.

[8] "En la novela de Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie* aparece un personaje

–la Hemana Helena de la Transfiguración, otrora conocida como Sandy Strager, una adolescente de Glasgow, discípula aventajada– a la que se describe como autora de un libro llamado *La transfiguración del lugar común* (*The Transfiguration of the Commonplace*). [...] Por casualidad, los acontecimientos del mundo del arte que provocaron las reflexiones filosóficas de este libro eran de hecho sólo eso: transfiguraciones del lugar común, banalidades hechas arte” (Danto 2004: 13).

[9] Usamos el término retórica en el sentido de configuración del texto, en este caso se trata de la construcción de los títulos.

[10] Por ejemplo, de las actuales relecturas de Kant, Jean Marie Schaeffer ([1992] 1999: 467-468) dice: “Esta objeción está ligada a un problema más general abordado por Kant, pero olvidado por la teoría especulativa del Arte: el de la distinción entre los hechos estéticos y hechos artísticos. [...] En un primer momento se podría decir que la noción de arte se refiere a una conducta humana productora de objetos o sucesos específicos –siendo el problema, evidentemente, saber en qué consiste esta especificidad–. En cuanto al campo de la estética, podría decirse que es el de una actitud emotiva y valorativa: podemos adoptar esta actitud frente a obras de arte, pero también frente a otras fuentes de estímulo perceptivo e intelectual. Esta distinción podría prolongarse con la distinción entre el juicio estético (que se refiere a un estímulo independientemente que se tome en cuenta su estatus intencional o ‘natural’) y el juicio artístico en el sentido fuerte del término (que implica tomar en cuenta la intencionalidad con su objeto) [...]”.

[11] Jean Marie Schaeffer (1996), *Les celibataires de l'Art*, Paris, Gallimard.

[12] Jacques Rancière (2005: 17-19) dice: “El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre sí a dos regímenes de sensibilidad. [...] Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. [...] La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política [“creación de disensos”] y la , es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en sus reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular [...] [Ambas posiciones, la que deriva de lo sublime o la relacional] “se inscriben en la misma lógica: la de una del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial.”

[13] La referencia a Nelson Goodman es inevitable. Su famoso ejemplo –citado y criticado por algunos– del Rembrandt transformado en un trozo de tela para tapar una ventana exagera –con humor– la posición relacional.

[14] El criterio para juzgar lo bello: se trata de poner en juego una racionalidad interna obedeciendo a una regla que explicita el autor (ligado a pretensión de sinceridad, justeza...). 1- *Coherencia o desenlace*: está ligado a la forma y a su inteligibilidad. En este sentido la forma es autónoma y debe evitar tres callejones sin salida: idiosincrasia, documental, amateurismo 2- *Apuesta*: remite a la complejidad de significación que pretende comunicar. 3- *Originalidad*: se trata de un atributo diferente al de innovación de las vanguardias.

[15] Puede seguirse una revisión de estos síntomas en Genette ([1997] 2000: 41-69).

[16] Goodman aclara en nota 5 al pie de la página 99 que sumó un quinto “como resultado de las conversaciones mantenidas con los Profs. Paul Herandi y Alan Nagel de la Universidad de Iowa” (Goodman [1978] 1990: 98). Genette dice al respecto “En 1968 eran cuatro, el quinto se le sumó en 1977, y todos remiten al sistema particularísimo de la semiótica goodmaniana, que no aplica únicamente a los objetos estéticos, y se elaboró en la teoría de la notación (y de la fijación de medidas) expuestos en los capítulos IV y V de *Los lenguajes del arte*; de ahí su carácter aparentemente impropio en el ámbito de la teoría estética.” (Genette [1997] 2000: 43).

[17] Aclaremos algunos términos usados por Goodman. Sintáctico: referido al significante, a lo “aspectual” (tal vez se trate de una densidad o atenuación retórica). El par de atributos opuestos que califican el aspecto sintáctico son denso – articulado. Semántico: se refiere al significado La atribución que determina su cualidad de síntoma es denso – articulado. Se habla de “articulado” en los casos en que funciona una alta convencionalidad a partir de la presencia de códigos. Los sistemas articulados son poco densos. En el tercer síntoma la atribución se despliega entre los valores de saturación – atenuación.

[18] En Genette el tercer síntoma es denominado “saturación (sintáctica) relativa” (Genette [1997] 2000: 44) y en Goodman en *Languages of art*, “syntactic repleteness” (Goodman [1976] 1984: 252).

[19] A lo largo de esta discusión Genette desarrolla la articulación de estos dos síntomas y aclara que “[...] como Goodman construye toda su teoría de la ejemplificación alrededor del caso de las muestras debidamente especificadas (aunque sólo sea por el uso), acaba atribuyendo esta especificación a toda ejemplificación, incluso, al parecer, en el orden estético, que no le concierne” (Genette [1997] 2000: 55).

[20] Gérard Genette (1990) *Fiction et diction*, Seuil, p.11 y ss. en Schaeffer ([1992] 1999: 468).



[21] La cita completa es: "Genette vincula la distinción entre literalidad constitutiva y literalidad condicional a dos regímenes estéticos diferentes: un régimen intencional y un régimen atencional, el primero compete a una creación con miras estéticas y el segundo a una recepción estética que se puede ejercitar aun en ausencia de una creación correspondiente: nadie puede prohibirnos leer la Fenomenología del espíritu como una novela (un tanto abstracta, es verdad) o sumergirnos con deleite en la prosa de Bousset (aun si la fe cristiana que el obispo de Meaux propaga en sus escritos nos sea extraña). Lo mismo vale no sólo para una fotografía científica, sino también para productos de uso corriente que atrapan nuestra atención estética: un cántaro de leche, un arado, etc." (Schaeffer [1992] 1999: 470-471).

[22] Genette ([1997] 2000: 15) denomina aspectual a las características de un objeto que se ponen en juego en la relación estética.

[23] La apreciación es una relación subjetiva con un objeto atencional (actitud contemplativa) que motiva un juicio de gusto.

## Bibliografía

- Belting, H.** (1983) *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Danto, A. C.** (1997) *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- (1981) *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
  - (2005) *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós, Colección Estética.
- Danto, A. C., Chateau, D., Reed-Tsocha, K., Alcaraz, M.ª J., Lafferty, M., de Azúa, F., Jarque, V., Goehr, L., Vilar, G., Pérez Carreño, F. (ed.), Costello, D., Jaques, J.** (2005) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Machado Libros.
- Ferreiroa, C. et al.** (2007) "Revisión de la 'Analítica de lo bello' de Kant". Informe para el proyecto UBACyT S802 "Performance y vida cotidiana" y *La puesta en escena de todos los días II*, IUNA.
- Genette, G.** (1992) *Esthétique et Poétique*. París: Éditions du Seuil.
- (1997) *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
  - (1997) *La obra del arte II- La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Goodman, N.** (1976) *Languages of art, An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- (1990) "¿Cuándo hay arte?", en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
  - (1992) "L'art en action", en Cometti, J-P., Morizot, J., Pouivet, R. (2005) *Esthétique contemporaine*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Jakobson, R.** (1963) "Lingüística y poética", en *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Kant, I.** (1790), *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Rancière, J.** (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Server de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Schaeffer, J. M.** (1987) "La problemática del arte", en *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- (1996) *Les célibataires de l'Art*. Paris: Gallimard.
  - (1992) *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte de Ávila Editores Latinoamericana, 1999.

## Autor/es

**Marita Soto** se dedica a la investigación de fenómenos de entrecruzamiento entre los campos del arte, los medios y la vida cotidiana. *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días* reúne las reflexiones sobre dicho campo. Es profesora y directora de proyectos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA y en IDAES - UNSAM.

[soto.marita@gmail.com](mailto:soto.marita@gmail.com)



**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**