

**UNA**  
**Área Transdepartamental de Crítica de Artes**  
**Licenciatura en Crítica de Artes**  
**Asignatura: Trabajo de Campo II**

Cátedra: María Silvina Tatavitto - Nicolás Bermúdez

Ciclo lectivo: 2º Cuatrimestre 2016

Alumno: Alberto Stabile

---

**Intervenciones críticas**

**Entregable 1:** Conferencia

***Tres categorías en crisis a raíz de las prácticas del arte contemporáneo***

---

*Abstract: En el presente trabajo se analizan contrastivamente los problemas que las prácticas de la llamada "expansión de los límites del arte" por parte del arte contemporáneo plantean al uso descriptivo de las categorías "artefactualidad", "esteticidad" y "artisticidad."*

**Introducción**

El objetivo de este trabajo es realizar una introducción problemática a dos ejes conceptuales tenidos en general inercialmente por obvios, por ende no problematizables, en ciertos discursos sobre la obra del arte. Por un lado, el par conceptual artefacto/objeto estético parece adolecer de una operatividad cuanto menos lisiada en la aplicación a ciertas obras del arte moderno, postmoderno y contemporáneo, de modo ostensible con la sola percepción de algunas de ellas. Por otro, el par artístico/estético aparecen conmutados indistintamente como si ambos conceptos perteneciesen a un mismo paradigma semántico. Claro está que esta confusión se debe en parte a la polisemia de ambos términos y en parte a una suerte de inercia que transforma inconscientemente el término "estético" en un epíteto tautológico de "artístico", no distinguiendo, por ende, la artisticidad de la esteticidad de un objeto. De modo que, a mi entender, en ciertas prácticas del arte moderno/ postmoderno/ contemporáneo se ha operado un giro poiético que pone en crisis:

- 1).- el modelo artefactual de la obra de arte<sup>1</sup> y
- 2).- la condición de instaurar enunciativamente por medio de ella una función estética.

Tal vez la palabra recién utilizada ("poiético/a"), como sustantivo tanto como adjetivo, ayude a mejor diferenciar los límites y las intersecciones de ambos ámbitos en relación al hacer artístico por oposición a "estético/a" como cierto tipo específico de apreciación.

Estos problemas de operatividad analítica de categorías en cierto modo anquilosadas, por ende, naturalizadas, se pusieron en rotunda evidencia, entonces, a partir de las prácticas artísticas del siglo XX, desde Dadá hasta el arte contemporáneo, siempre insuficientemente definible. Éste se caracterizó y se caracteriza no sólo por hacer de su "esencia/estatuto" una cuestión temática y enunciativa de su propia práctica (retórica) artística, sino también por descentralizar espasmódicamente el vértice gravitacional de su campo de acción, amén de las consabidas mixturas, pastiches, plagios consentidos (apropiaciones legales), *revivals*

estilísticos y, ante todo, la indiscernibilidad objetiva de sus productos (tema dantonesco) y la indiscernibilidad subjetiva de sus acciones, aspecto este último central en mi postura. La expansión (sea provocativa, sea contestataria, sea, en fin, publicitaria, esnobista o filistea) de sus límites, más allá de aceptar con ello la vigencia de ciertos límites identificatorios, representa el slogan identitario más vulgarizado de sus actuales heteróclitas prácticas. Natalie Heinich ha titulado uno de sus estudios sociológicos sobre el tema *El triple juego del arte contemporáneo*<sup>2</sup>. El arte contemporáneo (hipostasiado, suponemos metodológicamente, como una unidad artificialmente homogénea), las instituciones del arte (no necesariamente contemporáneo) y el público del arte (al parecer, un sujeto indiferenciado a no ser por ser anacrónico en su propia época artística) juegan un juego de inclusión (las instituciones) y de exclusión (el mero público prosaico, reaccionario contumaz) de cuya dialéctica resulta una permanente recategorización de los dominios feudales del arte que aspira a instalar un vasallaje, no siempre crítico y, en general, complaciente, por parte de la "institucionalidad", que invierte la relación de beneficio. Dar cuenta del arte contemporáneo es, entonces, dar cuenta de un juego único (no es triple el juego, tan sólo son tres las tipificaciones de los jugadores) cuyo reglamento se hace con la práctica y cuyo árbitro, en consecuencia, legitima en función de una suerte de jurisprudencia futura (valga la *contradictio in adjecto*) que, a su vez, no pretende generar jurisprudencia acumulada. Del sesentoso "todo es arte" (lo cual habilita que nada lo sea específicamente) se llegó al "todo vale" (no en el sentido de que todo está permitido –este sentido expansionista ya lo comprende la primera aserción–, sino en el sentido de que todo "da igual"). Muy sin embargo, sea cual fuere la extralimitación operada, el funcionamiento autónomo (*campo artístico, Artworld, teoría institucional*) de la esfera del arte (pero nunca autárquico, en el doble sentido de autosuficiente y de soberano) como campo de desempeño social determinado no parece haber perdido vigencia ni, incluso, validez. Por ello, mientras estas prácticas sigan decantándose como "artísticas", sean cuales fueren los variopintos discursos legitimadores, una revisión de las categorías señaladas se torna indispensable o, más modestamente, potable.

Dado el carácter aporético<sup>3</sup> a que conduce la identificación llana de todo lo artístico con lo estético, para llevar adelante este trabajo introductorio, me detendré, como caso paradigmático que admite variantes de grado, en la reducción más típica y unívoca de estos conceptos dada por el esquema operativo de Genette y en las objeciones implícitas que plantea el arte conceptual a estas teorizaciones. La exposición del concepto de "artefactualidad" en Dickie, en la antípodas teóricas de Genette, permitirá deslindar cómo operan en los extremos sus dos sentidos básicos. En segunda instancia, formularé un problemático modelo categorial alternativo que cubra *prima facie* las insuficiencias del anterior. En tercer lugar, puesto que la operatividad de un modelo categorial se asienta ante todo en las definiciones nominales de las variables que constituyen sus objetos, trataré de deslindar el abanico de equívocos posibles que conllevan los conceptos tratados a fin de determinar su eventual utilidad analítica en relación a diferentes concepciones de lo artístico.

## El modelo de Genette

Para Genette la intención estética es una *condición suficiente* de la función artística de la obra de arte:

"Lo **propio**<sup>4</sup> de las obras de arte es la función estética intencional, o función artística; dicho en términos más subjetivos: lo que confiere a un objeto, visto por su receptor, la condición de obra de arte, es la sensación, fundada o no, de que

dicho objeto ha sido producido con una intención estética, por lo menos en parte." (Genette 2000:8),

"(...) es **específico** y, por tanto **definitorio** de las obras de arte el hecho de proceder de una *intención* estética, y desempeñar dicha función, mientras que las otras clases de objetos sólo pueden causar un *efecto* estético meramente atencional." (Genette 2000:7),

"La diferencia entre «simple» relación estética y relación artística estriba, una vez más, en la ausencia o presencia de un factor intencional, y de sus inevitables efectos de toda clase que dan toda su complejidad a la segunda (...)" (Genette 2000:9).

"(...) la función estética es la **finalidad (principal)** de la obra de arte, la obra está, como todo medio, al servicio de su fin y esa subordinación indica una gradación de importancia (...)" (Genette 1997:12)

"(...) el adjetivo *estético* no es «disposicional», sino resultante: el objeto no es el que da la relación estética, sino ésta la que da el objeto. (...) **a menos que dicho objeto sea una obra de arte, y que (sólo) las obras de arte se consideren dotadas del privilegio de ser permanentemente y constitutivamente, aunque no haya atención, objetos estéticos.**" (Genette 2000:18).

Esta última afirmación, aun cuando la circunscriba a un aseveración "polémica", cierra la simbiosis enunciada en la primera oración del libro: "En este volumen se aborda la relación estética con las obras de arte, que también llamaré de forma más breve (...) *función artística* (...)" (Genette 2000:7), de modo que para que haya lugar a una función artística (con independencia del concepto de "artista" o "autor") hubo de haber habido previamente lugar a un función estética de la obra que, si bien no es la única, es la específica. La definición de la obra de arte agrega a esta condición estética la condición necesaria de artefactualidad:

"Definición (...) hipotética o provisional [que, en Genette 2000: 257, es declarada "definitiva"]: *una obra de arte es un objeto estético intencional* o, lo que equivale a lo mismo, *una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética*. Estas dos fórmulas son equivalentes, porque un objeto intencional ha de ser por fuerza un artefacto humano (...)." (Genette 1997:10).

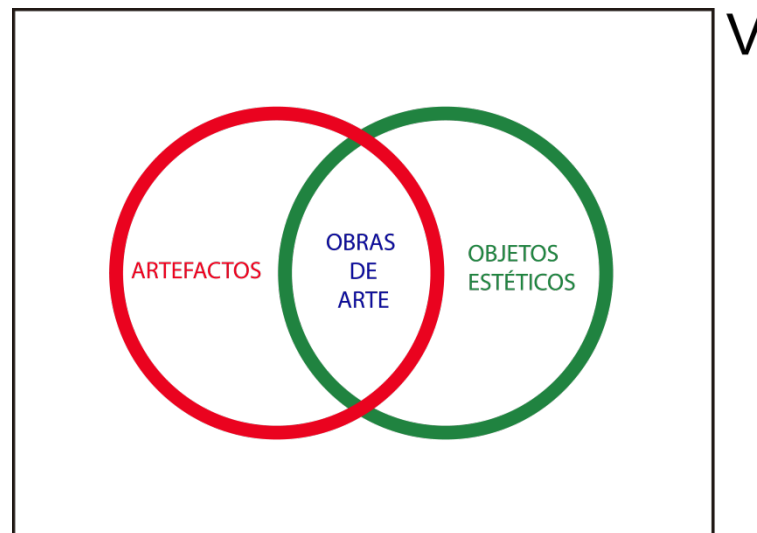
"Equivalentes también porque *objeto estético* significa «objeto en situación de producir un efecto estético» y *función* significa «efecto intencional». Se podría considerar redundante la copresencia de *artefacto* y *función*, ya que no hay artefacto sin función (el ser humano no produce nada sin intención funcional)." (Genette 1997:11).

Amén de no estar eternamente seguro de que "el ser humano no produce nada sin intención funcional" <sup>5</sup>, el estatuto estéticamente intencional (en producción) y atencional (en recepción) de la obra de arte conduce la distinción entre lo sustancial y lo funcional a un equilibrio inestable, tanto para el soporte teórico de las estéticas subjetivistas, como para el tipo de subjetividad legitimante en las estéticas antirrelativistas. Pero lo más llamativo es que "intencional" no es ya sólo el efecto percibido en recepción o la finalidad mediatizada en producción, sino la condición del mismo "artefacto" artístico, pues, siendo, para Genette "artefacto" y "función" redundantes, se cae nuevamente en el equilibrio teórico inestable que ya se mencionó. Por otro lado, "artefacto" se equipara aquí a "producto humano" sin mayor determinación, lo que involucraría tanto los entes técnicos (los únicos en términos aristotélicos o kantianos, para ser plural, estrictamente "artificiales"), los entes prácticos

(morales, sociales, políticos) y los procesos naturales (tan producto humano es fabricar anticonceptivos como reproducirse). Volveremos sobre este asunto.

De todo ello, concluye Genette, lo que grafica con el diagrama que aquí se reproduce:

"las obras de arte no son un caso particular de artefactos ni tampoco de los objetos estéticos: las dos categorías están en relación de intersección sin prelación lógica de una sobre la otra" (Genette 1997:11).



Genette distingue en el anterior diagrama, en primer lugar, los *artefactos en general* de los *objetos naturales*. Éstos quedan comprendidos en el *Universo de Discurso (V)* y, parcialmente, en la categoría de *objetos estéticos*, pues hay objetos naturales que son, aunque no intencionalmente, bellos. En segundo lugar, los *objetos artísticos*, por definición, no son objetos naturales, sino artefactos, pero artefactos con función estética. De este modo, una *obra de arte* participa inclusivamente de modo íntegro de la categoría de ser artefactual (no natural) y de portar constitutivamente una candidatura estética (intencionalidad). En este modelo no existe ninguna obra de arte que no sea *a la vez* un artefacto y un objeto estético, en tanto hay artefactos que no son objetos estéticos y se dan objetos estéticos que no son artefactos (necesariamente los objetos naturales bellos). *Pero, sin embargo, tampoco existe ningún artefacto considerado aspectualmente (sólo atencionalmente estético) que no sea también a la vez una obra de arte*. En efecto, anteriormente había afirmado:

"Así, pues, hay –en relación de inclusión progresiva– tres grados de objetos estéticos: los objetos estéticos en general, los artefactos con posible efecto estético y los artefactos con efecto estético, o función, intencional, estética, que serían las obras de arte propiamente dichas." (Genette 1997:11).

De modo que, si "**lo que confiere a un objeto, visto por su receptor, la condición de obra de arte, es la sensación, fundada o no, de que dicho objeto ha sido producido con una intención estética**" (Genette 2000:8), cualquier artefacto sin intención estética (en producción) sería una obra de arte si en recepción se le confiere atencionalmente dicha función. Por tanto, los artefactos sólo bajo atención aspectuales estéticas no tienen *su* lugar en el diagrama, ya que las obras de arte deben ser *intencionalmente* estéticas. Todo objeto artificial no puede ser estético sin ser una obra de arte. Se invierte aquí la relación de predicación antes enunciada: no existe ningún objeto artificial estético que no sea *a la vez* una obra de arte. Lo

intencional ("las obras de arte propiamente dichas") y lo aspectualmente atencional ("los artefactos con posible efecto estético") no quedan específicamente diferenciados. El origen de la falacia reside en que "los tres grados de objetos estéticos" no están ni pueden estar nunca "en relación de inclusión progresiva". Si se efectúan tres círculos concéntricos con diferente radio cada uno, el círculo mayor estaría conformado por "los objetos estéticos en general", el intermedio, por "los artefactos con posible efecto estético" y el último, por "las obras de arte propiamente dichas", como se podría graficar con el diagrama siguiente:



Amén de confesar que hay "obras de arte propiamente dichas", la incompatibilidad entre los dos diagramas es palmaria, pues el segundo diagrama incluiría lo que el primero (más lógico, por cierto) rechaza: puesto que el círculo interior y el intermedio agrupan en su totalidad el universo de los artefactos en general (sin consideración de su efecto estético), no queda otra posibilidad que el círculo mayor esté comprendido por el conjunto de los objetos naturales (como queda claro en el primer diagrama), con lo cual, los artefactos en general y las obras de arte en particular constituirían en este último diagrama de "inclusión progresiva" un subconjunto de los objetos naturales, lo que significa una patética contradicción en los términos: los objetos artificiales son una clase de los objetos naturales. Tampoco, finalmente, contempla el segundo diagrama la distinción (en este caso siempre atencional) entre objetos naturales en general y objetos naturales con posible efecto estético en particular.

El modelo categorial de Genette resulta ser lógicamente inconsistente y operativamente insuficiente, pues no contempla al menos dos conjuntos y superpone contradictoriamente otros tantos. La hipótesis que propondré no sólo apunta a disolver esta falacia, sino a dar sobre todo cabida a una descripción más precisa de un tipo de obra de arte que, a mi entender, escapa de la condicionalidad de la artefactualidad y de la intencionalidad estética.

### **¿Dos modalidades de obras de arte no artefactuales?**

#### *Quimeras de la artefactualidad en el arte conceptual*

Genette y Buchloh encaran la caracterización del arte conceptual desde puntos de vista bien disímiles. El primero se centra en las determinaciones teóricas y en los procesos perceptivos e intelectuales que conducen a caracterizar las operatorias de un régimen de

inmanencia conceptual, “puesto que el funcionamiento conceptual de una obra es siempre en parte *atencional*” (Genette 1997:171). Buchloh, muy en cambio, toma el camino de análisis de la evolución y de las filiaciones históricas de las obras artísticas y de sus metadiscursos teóricos para caracterizar una pluralidad de tipos de proto-conceptualismo (minimal, pop art) y de conceptualismo (ready-made, lingüístico) que van alterando los modalidades de producción, exhibición y circulación de las obras respecto de lo que él llama “estética de estudio”.

*Arte conceptual* puede tomarse, según Genette, como designación del *género* con que culmina la tendencia autorreferencial de la modernidad o como un *régimen de inmanencia* (estado conceptual) de cierto tipo de obras. Genette se propone explícitamente ampliar el adjetivo *conceptual* para definir el régimen de inmanencia de ciertas obras en las que se opera una reducción del objeto (la materialidad como su régimen de inmanencia) al acto (gesto) de ser expuesto (o definido) por alguien y, de este acto, a la idea. Las obras conceptuales consisten, entonces, en aquellas en las que su sistema de inmanencia es un concepto cuya manifestación puede consistir en una definición o en una ejecución, de modo que esta reducción conceptual, al ser una operación mental, implica que la individualidad física del objeto (su régimen de inmanencia), *reducida conceptualmente*, se agota en ser un género, sin ulteriores sub-géneros que lo especifiquen. Esta consecuencia se deduce del análisis diferencial respecto de las obras alográficas (literatura, música). En éstas la reducción alográfica conduce del objeto material a su idealidad singular (del libro editado al texto leído aquí y ahora). Sin embargo, la idealidad del concepto no es idéntica a la de una obra alográfica tradicional: ambas reducciones (la alográfica y la conceptual) son distintas. El concepto al que se reduce el objeto no tiene nada de individual, pues es un género sin determinaciones internas (v. gr., de la lectura singular del género narrativo, especie novela, se pasa al género lipograma como régimen conceptual de inmanencia). Siempre que se dé la reducción de una obra a *un* género y no a una actualización singular de la obra, se trata de una reducción conceptual, de allí la designación de *régimen hiperalográfico* para designar el hecho de que su objeto de inmanencia (el concepto) no es sólo ideal, sino genérico y abstracto.

Buchloh pareciera querer conciliar una lectura formalista con otra historicista del arte moderno. Enumera una serie de “estéticas” concretas (históricas), cada una de las cuales parece ir acumulando líneas evolutivas que, al modo de la evolución acelerada de las especies biológicas, cristalizan en “logros estéticos”. Partiendo de un corte que inicia con la “estética de estudio” o “especular” (formalismo expresionista abstracto), pasa revista a los antecedentes proto-conceptuales de la “estética de la producción y el consumo” (minimal y pop art) y de la “estética de la indiferencia” (Ruscha y otros) que retoman el legado de Duchamp/Cage y concluyen en la “estética de la administración”, una definición nominalista de disposiciones legales –convenciones lingüísticas contractuales– e institucionales del arte que remite al poder del “acto de habla” del artista: “«Esto es una obra de arte porque yo lo digo»” (Buchloh 2004:175). Frente a la “estética especular”, el “logro” del arte conceptual fue someter los últimos restos del anhelo artístico de trascendencia al ordenamiento y jerga implacables de la “estética administrativa” y, frente a la “estética de la producción industrial y el consumo”, purgó la producción artística de la aspiración a un colaboración positiva y positivista con las fuerzas industriales en una sociedad de consumo.

Los conceptos de “acto de habla” de Buchloh y de “gesto-acto-reducción” de Genette son analogables o equiparables en tanto conceptos descriptivos y operativos del estado conceptual, con lo cual, parecería ser que, en la base misma del *género arte conceptual*,

estaría funcionando siempre la operatoria del *estado conceptual* descrita por Genette. Estas definiciones, cuyo fin es dar cuenta justamente de las prácticas artísticas que escapan a los modos tradicionales de hacer arte ("estética de estudio" o de taller), representan, al menos en el caso de Genette, cierta confesión de la insuficiencia operativa de las categorías objeto de nuestro análisis. Pues la eventual o supuesta artefactualidad de un gesto o de una declaración guarda, evidentemente, pocas notas definitorias en común con la artefactualidad entendida como producto de una pericia técnica (sea ducha o no) por poco que ésta se destaque en términos artísticos.

### *Artificación asistida en Dickie*

Dickie disputa con la teoría, de tradición wittgensteiniana, de la indefinibilidad del arte representada por Morris Weitz. El arte no es definible, sostiene Weitz, por ser, como todo "juego lingüístico", un "concepto abierto", esto es, un concepto en el que siempre puede aparecer un caso (una práctica, un uso) que ensanche su connotación y, paradójicamente, su denotación (extensión). Además, resulta indefinible por no detentar las propiedades comunes que pudieran hallarse en los diversos objetos reputados de artísticos, *incluido el presunto estatuto de artefactualidad*, más que meras "semejanzas familiares", en vez de encarnar las condiciones necesarias y suficientes exigibles para una definición que habilite la clasificación de dichos objetos. Dickie, en cambio, sostiene la definibilidad del arte, aun cuando esta definibilidad no implique categorizaciones esencialistas deducidas de eventuales propiedades perceptibles inherentes a tales objetos. Siguiendo a Mandelbaum, Dickie postula que una definición del arte debe tener sustento en las *propiedades no perceptibles*, aunque compartidas, de los objetos. En esto han errado tanto los wittgensteinianos, que no han visto en los juegos relaciones, como la teoría tradicional mimética o la teoría expresionista, pues han considerado esenciales las que no eran más que propiedades relacionales de los objetos artísticos (Dickie 2004:10).

La negación de Weitz de la *categoría artefactualidad* como propiedad necesaria del objeto artístico, dando como contra ejemplo un objeto natural encontrado en la playa con apariencia de bella escultura (un trozo de madera contorneado por la deriva) representa para Dickie el primer argumento por refutar, pues en su definición del arte la artefactualidad constituye la primera condición necesaria (el género próximo) de la categorización (estatuto) del objeto artístico (Dickie 2004:14). Para lograrlo, Dickie distingue tres sentidos de la expresión "obra de arte":

- 1).- el sentido *clasificadorio*, "que indica simplemente que algo pertenece a una categoría dada de artefactos" (Dickie 2004:16),
- 2).- el sentido *evaluativo*, donde la expresión "significa simplemente que su referente posee cualidades preciosas" (Dickie 2004:15) y
- 3).- el sentido *derivado*, por el cual se considera algo obra de arte "porque se asemeja a una obra de arte paradigmática o porque comparte propiedades con varias obras de arte paradigmáticas", las cuales "son por supuesto siempre artefactos" (Dickie 2004:14).

El tercer sentido, tomado de Sclafani, significa que "hay un sentido primario, paradigmático, de la expresión «obra de arte» (mi [= de Dickie] sentido clasificadorio) y un sentido derivado o segundo, del que dan cuenta los «casos de madera de deriva»" (Dickie 2004:14). Ahora bien, el hecho de que una madera de deriva pueda considerarse "una bella escultura" (Dickie 2004:13), no prueba para Dickie lo que Weitz dice probar, esto es, que la artefactualidad no es una propiedad necesaria de las obras de arte en el sentido primario de clasificación, pues "escultura" ya connota de modo primario (clasificadorio) una referencia

paradigmática al arte: "la dirección que seguimos nos conduce de obras paradigmáticas (artefactuales) al «arte» **no artefactual**" (Dickie 2004:14). Este sentido clasificatorio de la expresión "obra de arte", según el autor, raramente se usa, pues "se trata de una noción tan fundamental" que "en general sabemos inmediatamente si un objeto es una obra de arte" (Dickie 2004:16). Sin embargo, en "**ciertos desarrollos recientes del arte, como ser la escultura hecha a partir de desechos y el arte que utiliza objetos encontrados, imponen a veces el empleo de tal tipo de enunciado**" (Dickie 2004:16).

Después de haber desarrollado completamente la definición de arte, vuelve a considerar la artefactualidad de un eventual objeto natural devenido objeto de arte, al que "ninguna intención humana lo hubiera «tocado»": "los objetos naturales que llegan a ser obras de arte en el sentido clasificatorio del término **son transformados en artefactos** sin la ayuda de útiles —**la artefactualidad es conferida al objeto más bien que ser el resultado de un trabajo realizado en él**" (Dickie 2004:29). Esto es así porque la propiedad de artefactualidad adquirida por objetos naturales "les es conferida al mismo tiempo que el estatuto de candidato a la apreciación". Acepta, a continuación, que para ciertos lectores el concepto de "artefactualidad conferida" en vez de "elaborada" pueda resultar extraño, tan extraño como, pensamos, una vez considerado extraño, se insiste en sostener su extrañeza.

Si considerar artístico un objeto no fabricado/producido/creado por nadie presupone una referencia por semejanza a una obra paradigmática (un candidato ya bautizado por la consagración institucional) o una referencia a un conjunto compartido (referencia adquirida, por supuesto) de propiedades de obras paradigmáticas, y si estas eventuales referencias por el sólo hecho de referir asociativamente y de modo inconsciente a lo que todos comprendemos inmediatamente que se trata de arte confieren la propiedad relacional<sup>6</sup> de artefactualidad a un objeto natural, una de dos:

- o bien la condición de artefacto de cualquier objeto (sea el que fuere) no es necesariamente una consecuencia de un proceso productivo técnico (en el sentido de pericia técnica, sea artesanal, industrial o artística, como Dickie sostiene), en cuyo caso tendremos un artefacto que no es un ente artificial o, lo que es lo mismo, un artefacto que no es un artefacto,
- o bien el carácter derivado de la artefactualidad como propiedad no exhibida por parte de un objeto natural sería una consecuencia contingente de cierta asociación por semejanza<sup>7</sup>, en cuyo caso se daría la situación de un objeto natural que no es meramente un ente natural, sino que sería un objeto natural artificial.

¿Por qué, además, las obras de artes paradigmáticas habrían de ser "por supuesto siempre artefactos"? Parecía que se trataba de demostrar que Weitz no demostraba nada con su contra ejemplo respecto de la no necesidad de la artefactualidad en la obra de arte y no de dar "por supuesto" y "para siempre" lo que hubiese debido ser demostrado. Si la noción de obra de arte es de tal modo fundamental (parece que Dickie hubiera pensado más bien "obvia") que todos reconocemos de modo inmediato cuándo estamos ante una obra de arte, el problema de determinar el estatuto de la obra de arte (v. gr., vía definición institucional del arte) se desliza al problema de la rarísima excepción de quien no lo reconozca inmediatamente (y, ¿por qué no?, tampoco mediatamente) o al problema (que sería su solución) según el cual si algo no es reconocido para siempre como artefacto ni inmediatamente como obra de arte es, sencillamente, porque no lo es. Con esto último, la segunda parte de la definición de arte, el criterio institucional, según el cual "una o varias personas que actúan en nombre de una cierta institución social (el *Artworld*) han conferido el estatuto de candidato a la apreciación" (Dickie 2004:22) es, o bien innecesario, o bien inoperante, pues habría que demostrar que ya



ha operado de modo necesario cuando cualquiera reconoce "inmediatamente" algo como obra de arte. Es posible que al menos desde la obligatoriedad de la escuela primaria la presencia y la presión superyoica de la informal "institución arte" esté operando una inmediatez naturalizada donde sólo hay un constructo histórico, lo que no sé con certeza es si esta operación operó siempre y en todo lugar. De no ser así, la definición institucional del arte que artifica confiriendo a la vez artefactualidad y candidatura a la apreciación, no detenta el alcance transhistórico y transcultural que Dickie pretende lograr con ella.

Finalmente, ni en general, ni inmediatamente, ni "a veces", parece el arte contemporáneo, como se ataja insuficientemente Dickie, presentar sin más ni más de modo obvio sus credenciales de obra de arte, pues en esto consiste precisamente "su" juego, de manera que el sentido clasificatorio del término "obra de arte" que se usaría para referirse a él no es suficiente, pues no se dispondría en ese caso de un referente artístico concreto paradigmático del cual derivar un nuevo sentido paradigmático y así *ad infinitum* (si de franquear las fronteras del arte se trata), ni, me temo, tampoco necesario, pues si estas transgresiones imponen "a veces" el uso del enunciado clasificatorio, es porque:

- por un lado, su adscripción no es inmediatamente evidente y por eso hay que aclararla y,
- por otro, porque el enunciado clasificatorio vigente no las contiene en la connotación de su definición y por eso hay que ampliarlo,

con lo cual el concepto de arte es, como quería Weitz, un concepto abierto, al que siempre y sin previo aviso le aparecen casos que exceden el área de juego vigente, esto es, extienden sus límites: conclusión contraria a la que Dickie hubo debido probar. Ahora bien, en la oposición entre contrarios, a diferencia de la oposición entre contradictorios, los dos contrarios no pueden ser simultáneamente verdaderos, pero sí falsos, de modo que queda abierta la posibilidad de que ni Dickie ni Weitz estén en lo cierto y que el concepto de arte no sea ni cerrado sin más y para siempre (definible) ni abierto sin ningún tipo de límites (indefinible) <sup>8</sup>.

### ***Consecuencias***

De la exposición de las posturas adversas de Genette y de Dickie, sacamos las siguientes conclusiones semánticas generales:

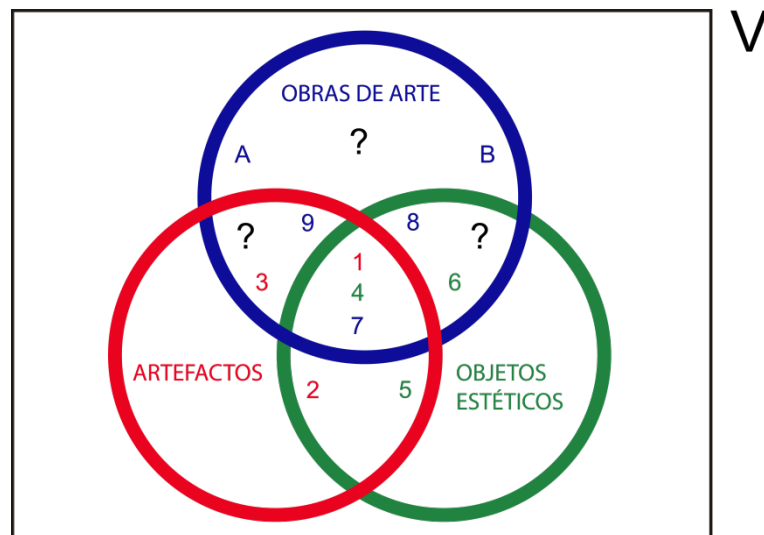
- Genette piensa la ambivalencia del término "arte-facto" a partir del sema /técnico/, de allí el acento sobre la función (final) de un artefacto como medio/instrumento (en el caso del "arte propiamente dicho", la función estética),
- Dickie, en cambio, lo piensa desde el sema /artisticidad/, de allí la ***exclusividad artificante*** que otorga a la ***Institución Arte*** de conferir tal estatuto se trate del objeto que se tratare,
- sin embargo, Genette, al definir el estado conceptual, piensa el lexema /arte/ de "arte-facto" bajo el sema /artisticidad/ otorgada por un ***gesto autoral*** (al igual que Buchloh) que, dado el ejemplo que propone (el tan cacareado *Portabotellas* de Duchamp), difícilmente pueda encuadrarse como medio producido técnicamente para producir el efecto de una función estética.

### **Modelo hipotético**

La primera tríada de categorías que debemos poner, entonces, en constelación, de modo tal de involucrar con ellas la consideración (comprensión) de las prácticas artística anexionistas de territorios hasta el entonces de cada caso histórico reputados de extra artísticos, es la de

*artefacto* (categoría fundamental utilizada por Genette y Dickie como género próximo de la obra de arte, esto es, como su condición necesaria en oposición, al menos, a los objetos naturales), la de *objeto estético* (que representa para Genette la diferencia específica, esto es, la condición suficiente para la distinción respecto de los artefactos no candidateadamente bellos) y la de *obra de arte*.

### Diagrama de hipótesis



Mi propuesta opositiva y relacional es triádica, de modo tal que el solapamiento interseectivo de las clases y los campos excluyentes privativos de cada una de ellas permitan posicionar cada una de las posibilidades objetivas (u estatutarias, para no sonar demasiado ontológico) y direccionar para cada caso, sea un modelo descriptivo, sea un modelo explicativo, que opere cierta eventual legitimación de su funcionamiento en sendos campos sociales de desempeño. Bajo esta óptica, tendremos que la primera principal oposición radica en que:

- A).**- las obras de arte no se circunscribirían en su totalidad y exclusivamente a ser una especie de los artefactos, esto es, que como clase estén incluidas sin más en la clase de los artefactos.

A su vez, la segunda principal oposición reside en que:

- B).**- las obras de arte tampoco se restringirían a representar una clase incluida específicamente en la clase de los objetos estéticos.

Bajo este esquema de redistribución de ámbitos de las categorías contrastadas, quedan habilitadas la función y la operatividad, no específicas de otros géneros, de la clase "obra de arte" que pueda incluir las obras de arte expansivas de la frontera del "arte tradicional", las que, por hipótesis, no quedaban comprendidas en el anterior esquema dicotómico.

Por último, se desprenden exhaustivamente, como exigiría Hjelmslev para la descripción de una categoría, las siguientes intersecciones con sus correlativas exclusiones e inclusiones opositivas:

- 1).- hay artefactos que son a la vez objetos estéticos y obras de arte,
- 2).- hay artefactos que son sólo objetos estéticos,

- 3).- habría artefactos que serían sólo obras de arte,
- 4).- hay objetos estéticos que son a la vez artefactos y obras de arte,
- 5).- hay objetos estéticos que son sólo artefactos,
- 6).- habría objetos estéticos que serían sólo obras de arte,
- 7).- hay obras de arte que son a la vez objetos estéticos y artefactos,
- 8).- habría obras de arte que serían sólo objetos estéticos y, finalmente,
- 9).- habría obras de arte que serían sólo artefactos.

Los ítems subrayados A, B, 3, 6, 8 y 9, como su enunciación modal lo señala, son los problemáticos, en el sentido del problema por dilucidar en una investigación. Los ítems 1-4-7, 2-5, 3-9 y 6-8 no son, obviamente, más que la permutación de las funciones sujeto y predicado en el acto de predicación, sin que implique la denotación de clases distintas (señalan una diferencia mínima, pues denotan, en el sentido de Frege, la misma clase – sentido– pero con un significado diferente mínimo). Nótese, finalmente, que si el diagrama de hipótesis es leído en la perspectiva binaria de Genette, la lúnula correspondiente a la clase "obras de arte" constituiría un conjunto vacío.

### Niveles de artefactualidad y polisemia de estética/o

El desarrollo del problema implica, entonces, en base a esta reasignación categorial, que efectuemos previamente, como ensayaremos a continuación:

- 1) una elaboración más precisa de la categoría y de los posibles grados o niveles de *artefactualidad*,
- 2) una enumeración de los sentidos y usos del término *estética/o* y, finalmente,
- 3) una redistribución de las relaciones que ambas mantienen con la categoría *obra de arte*.

#### *Sentidos de "artefactualidad" en el campo de desempeño artístico*

*Definición general:* se llama "artefacto" a todo efecto resultado de una actividad productiva ejecutada en base a una pericia adquirida. De este modo, "artefacto" se refiere a todo aquello cuya existencia material no remite a causas naturales, sino a técnicas artificiales que procesan materialidades naturales o derivadas de materiales naturales. Esta definición general nominal encierra la ambigüedad madre de todas las confusiones en tanto se tome el lexema /arte/ de "arte-facto" como sema /técnica/ o como sema /artisticidad/.

En función de los conceptos de los diversos autores ya expuestos y de los vigentes en la *dóxa* del campo, podemos efectuar un catálogo tentativo de los usos artísticos de la categoría "artefactualidad" y constatar, a la vez, que *nunca la clase queda definida unívocamente*:

- a) ▪ el efecto de la transformación de un material tangible externo al agente por medios técnicos (caso de las disciplinas artísticas plásticas tradicionales, pero excluiría el operar de modo semejante de un cocinero de fonda o de un alfarero de tejas musleras);
- b) ▪ toda actividad realizada por medio de un adiestramiento técnico:
  - α) - sea una realización performática inmanentemente corporal (no transitiva en sus efectos) en base a técnicas de movimiento (v. gr.: ballet, danza, mimo, performance,

pero excluiría actividades deportivas, que no son consideradas, a pesar de ser técnicas, productos artísticos: salto en largo o en alto, natación, gimnástica, por ejemplo),

**β)** - sea una realización performática transitivamente corporal (transitiva en sus efectos) en base a técnicas de movimiento (v. gr.: canto, ejecución musical, histrionismo, ¿escritura, composición musical?, pero se excluiría todo tipo de actividades transitivas que no son consideradas, a pesar de ser realizadas en base a una técnica, productos artísticos: docente, señalizador de aeropuertos, operador telegráfico);

**c) ▪ *artefactualidad comportamental indiscernible*** toda actividad realizada por medio de un comportamiento natural o social (intencionalidad operante de Merleau-Ponty) que no implique un adiestramiento técnico diferencial al de las competencias "normales" adquiridas u habituales de cada cual, ninguna de las cuales sería catalogada de "artefacto", a no ser que comer nueces con cáscara o ser atropellado por una bicicleta sean también artefactos. Sea, por caso, los siguientes ejemplos, todos los cuales tuvieron un correlato considerado "acciones artísticas":

- prender fuego objetos, romper objetos, acumular objetos comunes (instalaciones), circundar personas, firmar personas, ser pisado por un auto, ser baleado como blanco, happenings improvisados, hacerse hacer una cirugía ¿estética, amputatoria?, robar objetos, usar tampones o hacerse crucificar, *et sic ad infinitum*;

**d) ▪ *artefactualidad ilocutoria***: gesto, definición, contrato, declaración, pero de actos de habla performativos o de actos públicos escriturales o contractuales no se deriva ninguna artefactualidad, a no ser que el matrimonio, el sacerdocio, la jura de la bandera, el estado de guerra declarado o el "dar fe" escrita de un escribano, por ejemplo, sean también artefactos;

**e) ▪ *artefactualidad perlocutoria***, conferida, efecto indirecto de estatuto instituido, pero del efecto institucional de selección y posterior consagración de un candidato al puesto aspirado por tal candidatura no se desprende ninguna artefactualidad, a no ser que conferir una presidencia, un doctorado *honoris causa* o una membrecía académica de número o, mucho más simplemente, que las influencias indirectas sobre el electorado o la opinión pública surgidas de los resultados de un sondeo publicado o de un discurso mediático sean también artefactos.

**"Estético/a" puede aludir a:**

- 1).- percepción sensible en general (en desuso, lindaría con sensación en contraposición a intelección);
- 2).- ámbito axiológico/apreciativo (¿individual, grupal, social, cultural o universal?, esta disyunción de niveles axiológicos se remonta como mínimo a la interpretación del *homo mensura* protagórico) de oposición gradual entre la belleza y la fealdad o entre la aprobación y o el rechazo (me gusta o no me gusta, diría Genette 2000: 103);
- 3).- disciplina teórica: filosofía del arte;
- 4).- disciplina teórica: teoría de la belleza, posible ámbito deontológico;
- 5).- conjunto de características que definen las prácticas, modos de hacer y resultados concretos de un movimiento, una escuela artística o un autor en singular (muy cercano al concepto de estilo, de poética o incluso de retórica, por ejemplo: la estética/estilo barroca/o, la estética futurista o la estética mallarmeana);

- 6).- tipo de actividad específica, sinónimo de artístico (sea cual fuere la jerarquía de lo artístico: bellas artes, artes decorativas, artesanías);
- 7).- derivado de 2), 4) y 6), sentido "hedógeno" (neologismo por analogía), fuente de una especie de placer, tan ambiguo como lo estético mismo, pero que connota un tipo de fruición, emoción, sensación, sentimiento, o asombro, distintos, por ejemplo, del miedo real (en el sentido de no provocado por una ficción), del hambre o de cualquier tipo de (dis)tensión fisiológica/psicológica.

Las acepciones 2), 6) y 7) conforman el margen de amplitud semántica en los textos de Genette. Aun siendo este campo teórico menos evidente que el de la artefactualidad, tampoco parece que el requisito para lo artístico de "intencionalidad estética" sea más operativo que el de artefactualidad para abordar ciertas prácticas del arte contemporáneo y moderno.

## Conclusiones

### *Relaciones con la categoría "obra de arte no artefactual"*

Muchos de los anteriores sentidos artísticos de la artefactualidad conducen a una concepción del arte en orden a convalidar como artísticos identidades de indiscernibles (Danto), pero, aun aceptada la teoría del *Artworld*, o incluso la teoría del campo artístico/intelectual (Bourdieu), el concepto de artefactualidad genera más emboscadas que salvoconductos teóricos a la hora de describir el funcionamiento y la peculiaridad del arte contemporáneo. No deja de ser, en fin, un resabio funcional del concepto canónico de arte como una conjunción necesaria de pericia técnica y de un *plus*, ese plus que resultaba tan difícil de definir otrora y que se impone hoy de modo excluyente, ya que la condición necesaria (exigencia) de pericia técnica por parte del artista ha caído hoy en rotundo *desuetudo*, y digo en *desuetudo* y no en desuso, porque la vigencia del nuevo canon artístico se cifra en muy buena medida en cuestiones jurídicas, administrativas u contractuales.

Sin embargo, el centro desatendido de la problemática del arte contemporáneo ya no pasa meramente por la identidad indiscernible del eventual objeto ordinario promovido a "objeto artístico", sino por la *identidad indiscernible del "acto o acción artísticos" mismos*. La artefactualidad ilocutoria revierte la artísticidad sobre el estatuto de la "persona" o "personería jurídica" del artista, no sobre el objeto, que, en sí, hasta diríase indiferente, y para el cual, además, su artefactualidad artística (de existir) implica una artificio de segundo grado posterior a una artefactualidad técnica anónima de primer grado. Es éste el caso típico del *ready-made* que es un arte-facto en sentido técnico (primer grado de artefactualidad) al que se superpone otro nivel en sentido artístico (segundo grado de artefactualidad). Como se ve, el concepto de "autor" no está, en este ámbito, del todo muerto, sino que es por su autoría y sólo por la "garantía" que su autoría otorga que un acto totalmente irrelevante dentro de la cotidianidad mundana se transforme en un acto extraordinario del mundillo artístico y que un objeto cotidiano, artefactualmente anónimo, sea artificado. Dickie, un contractualista desconfiado de las letras chicas de los contratos entre meras personas físicas, exige garantías más solidarias y no embargables de artificio. La artefactualidad perlocutoria mediatiza la ilocutoria o cualquier otra a través de la promoción de una candidatura artística por parte de un tercero, el universo de los escribanos institucionales que "ante sí dan fe" (¿neutralmente?) de las legítimas o legitimables credenciales del candidato. Este escribano institucional, no por informal, deja de ser perlocutoriamente influyente. La informalidad de la "institución arte", una institución sin estatutos procedimentales explícitamente codificados (salvo los concursos

y, en cierto modo, el mercado), acrecienta por ello mismo aun más su poder y eficiencia perlocutorios, ensanchando el campo de lo verosímil e instaurando la vigencia de sucesivas *dóxas* que, salvo para espectadores fuertemente anclados aún en un criterio canónico ópticamente artefactual de las "bellas artes", deja nulo espacio para que el *Artworld* vea o pueda ver a algún rey desnudo.

De este modo, las acepciones que he llamado:

- **c) artefactualidad comportamental indiscernible** (indiscernibilidad subjetiva de la acción),
- **d) artefactualidad ilocutoria** (indiscernibilidad del tipo de objetividad del objeto),
- **e) artefactualidad perlocutoria** (acciones y productos naturales o artificiales de indiscernibilidad o no objetiva o subjetiva),

cubrirían eventualmente el campo de la clase de obras de arte que no son artefactos en el sentido tradicional de las acepciones de artefactualidad dadas en **a)** y **b)**. La variable contrastada que define ambos grupos pivota sobre el *eje pericia técnica específica/no pericia técnica específica*. Tal eje es la piedra de toque a partir de la cual la aplicación de las categorías tradicionales del arte a los fenómenos del arte contemporáneo en general (reino de hibridaciones y mixturas en expansión) es problemática, pues, en principio, se fuerzan las palabras a significar lo que nunca significaron y a denotar lo que nunca denotaron sin tomarse el esfuerzo de reformularlas para que sigan teniendo cierta (convengamos, muy débil) capacidad descriptiva. El concepto de "artefactualidad" en el arte contemporáneo no refiere, entonces, ya más necesariamente a una obra de arte cuya materialidad significativa la determine en su estatuto óptico y cuyo significado ontológico implique, amén de una especificidad técnica, un plus específico. Se ha operado un giro de la artefactualidad como arte-facto tangible/perceptible a la artefactualidad como efecto enunciativo de objetos y/o acciones indiscernibles como tales a no ser justamente por este específico efecto enunciativo. Se ha operado, pues, después del giro lingüístico en filosofía, el giro lingüístico en el lenguaje artístico del arte contemporáneo.

Si, por tanto, se quiere conservar la terminología "artefactualidad/artefacto", ésta no puede no sufrir las alteraciones semánticas (en lo posible sin caer en contradicciones como en Dickie o en inconsecuencias como en Genette) que vayan a la par de las alteraciones que el arte contemporáneo mismo opera al expandir el campo del arte a las regiones de la indiscernibilidad objetiva y subjetiva. Este último tipo de indiscernibilidad en ningún momento es señalada por Genette (y, al parece, creo que tampoco por Danto). Sean cual fueren los casos concretos que interpreten o ejemplifiquen cada una de las clases definidas en el *Diagrama de hipótesis*, lo cierto es que estos tres niveles de artefactualidad (**c**, **d**, **e**) proveerían los casos de la clase de las *obras de arte a secas* (**A** - **B**) y, eventualmente, por un lado, la clase de las *obras de arte como objetos estéticos* (**6** - **8**) y, por otro, la clase de las *obras de arte con artefactualidad objetiva o subjetiva de segundo grado* (**3** - **9**).

Estos tres tipos *sui generis* de artefactualidad artística muy difícilmente pueden ser encuadrados palmariamente de modo estatutario en las acepciones **2)** y **7)** de "estético", acepciones diríamos de "grado 0" en Genette. Tildar de estético en estos sentidos el *Portabotellas* de Duchamp o una mera caja Warhold, por citar sólo los ejemplos obsesivos, o el hecho de hacerse disparar o atropellar por un auto de Chris Burden, no puede significar como máximo más que tildar de estético el artefacto mundano anónimo de primer grado o las acciones comunes que están pasivamente a la base del gesto ilocutorio, sin eventual intención estética en producción ni de atención estética en reconocimiento. Si se efectúa el planteo o la

objeción de que el ámbito de lo estético en los sentidos 2) y 7) implica respectivamente los polos opuestos de aprobación o desaprobación y de placer o displacer, cabría distinguir el uso ambiguo de los juicios estéticos positivos. En general este uso implica o indica aceptación/aprobación. Cuando se dice de algo que "es estético", se sostiene que es estéticamente bello/agradable y no feo/desagradable, como cuando se dice de una conducta que "es ética" se afirma que es éticamente correcta (deontológicamente) o buena (axiológicamente) y no incorrecta o mala. Ahora bien, esta analogía con un juicio ético permite definir la "intención" artística en el sentido de efecto enunciativo del texto artístico (en absoluto en sentido de intención psicológica). La "intención estética" como efecto enunciativo del arte contemporáneo puede ser caracterizada de *a-estética* con "a" privativa (pensemos en la crítica despectiva del arte retiniano por parte de Duchamp), del mismo modo en que se habla de amoral por oposición al eje moral/inmoral. Lo *aestético* (o, si se prefiere, *anestético*) se posiciona fuera del planteo alternativo (estético/antiestético) que pretende lo estético estatuido, del mismo modo como lo *amoral* se posiciona enunciativamente fuera de la alternativa moral estatuida convencionalmente. Reducir el gesto *aestético* a un posicionamiento "intencionalmente" antiestético<sup>9</sup> o, mucho más forzadamente, a uno estético, implica sostener que el arte contemporáneo participa o juega dentro de la lógica del funcionamiento del arte tradicional. Implica, por ende, no sólo quitarle especificidad artística, sino, sobre todo, negarle historicidad propia.

Reconsiderar las categorías puestas en discusión en este trabajo y tal como se la puso en discusión, tal vez sirva de muy poco en términos de la producción artística en sí misma (pues los "artistas" harán lo que harán sólo porque lo hacen), pero al menos debería poner en blanco y negro su precisa utilización en la producción de "discursos" y "metadiscursos" sobre el arte, de modo tal que la teoría deje de permutar indiscriminadamente las categorías "artístico" y "estético" como si fuesen *conceptos indiscernibles*. Esta necesidad, que antaño era en cierto modo innecesaria, a todas luces salió de la oscuridad con el fenómeno "arte contemporáneo", se feche cuando se feche su irrupción (y disrupción) en el transcurso del siglo XX.

## Notas

<sup>1</sup> Modelo que, para ser válido en su operatividad, implica el concepto de "pericia artística" –¿virtuosística?–, factor, al parecer, no exigible ni exigido como condición necesaria al artista moderno/postmoderno/contemporáneo.

<sup>2</sup> Artículo de circulación interna traducido por el Prof. Sergio Moyinedo para uso de su cátedra.

<sup>3</sup> Digo "aporético" porque aplicado *in extremis* nos conduce al dilema según el cual si toda obra de arte es artefactual y si todo lo artístico es estético, entonces, las obras de arte "no-estéticas" no son artísticas o no existen y las obras de arte "no-artefactuales" no son obras de arte o no existen. Si, por tanto, se da al menos una obra "considerada" obra de arte que no sea estética ni artefactual, entonces, la esteticidad y la artefactualidad no representan condiciones necesarias de la artísticidad. Probar la existencia de tal tipo de obras no significa más que mostrar su presencia en un campo de desempeño tildado de "artístico". No se trata aquí de demostrar el movimiento caminando, sino, más bien, de mostrar el caminar caminando. Pues, si tiene sentido hablar de la presencia de una ausencia, ¿por qué no lo tendría hablar de la ausencia de una presencia?

<sup>4</sup> En lo sucesivo toda negrita (sea o no bastardilla) me pertenece.

<sup>5</sup> El cartesianismo galo de un sujeto plenamente transparente para sí mismo se trasunta aquí oscuramente. De ser así, además, ¿por qué circunscribir el hecho sólo a los meros animales

humanos? En efecto, según la definición que se dé de "intencional", no sería necesariamente una "hipótesis antropomórfica", pues en un marco determinista, digamos spinoziano, el bicho humano sería tan mecánicamente instintivo como un paramecio, aunque, por cierto, un poquitito más complejo.

<sup>6</sup> Por lo demás, declarada insólitamente por Dickie, en este contexto argumentativo, en absoluto perceptiva. ¿No hay, pues, necesariamente un soporte material de todas las significaciones? Aunque relacionales, ¿no hay un significante, al menos opositivo, ya que no positivo, de las eventuales semejanzas o diferencias que habiliten la asociación? Tal vez la asociación que habilite la consideración o promoción "artística" de un objeto natural no resida en la supuesta artefactualidad asistida, sino en el carácter estéticamente bello del objeto, de modo que esté operando subrepticamente en esta asignación la identificación tan habitual entre lo estético y lo artístico. De ser así, lo que habilitaría el parecer de la semejanza para cada cual con lo artístico por parte de cualquier objeto no artificial residiría en la experiencia estética, tesis ésta totalmente contraria a la postura antiestética de Dickie. El objeto no se limitaría a parecer semejante a una *escultura*, sino a una escultura *bella*.

<sup>7</sup> Asociación sujeta a las eventuales semejanzas que posibiliten la experiencia y la historia personal del sujeto del caso y, además, pasible de las más variadas metáforas en proporción a la capacidad de función poética de cada cual.

<sup>8</sup> El funcionalismo dialéctico/estructuralista de Mukarovsky de la obra de arte como hecho semiológico (por tanto, socialmente compartido) representa una veta de estudio pertinente entre la circularidad de la definición cerrada de Dickie y la apertura sintética sin límites de "los parecidos de familia" de Weitz/Wittgenstein.

<sup>9</sup> Posiblemente, este jugar dentro de la polaridad de la norma estética, coqueteando con ella dentro de los límites que bordean con lo paradójico de un despropósito, sea el terreno del efecto enunciativo del *kitsch*.

### **Bibliografía citada**

**Buchloh, B. H.** (2004) "El arte conceptual de 1962-1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones" en **Buchloh, B. H.** (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, trad. de Carolina del Olmo y César Rendueles. pp. 175-199.

**Dickie, G.** (2004) "Définir l'art" en **Genette, G.** (éd.) (2004) *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, pp. 7-32.

**Genette, G.** [1997 (1996)] *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen, trad. de Carlos Manzano.

\_ ([2000 (1997)] *La obra del arte. La relación estética*. Barcelona: Lumen, trad. de Juan Vivanco.