

UNA

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Licenciatura en Crítica de Artes

Asignatura: *Proyecto de graduación*

Informe de investigación

Cátedra: María Silvina Tatavitto
Nicolás Bermúdez

Ciclo lectivo: 1º Cuatrimestre 2016

Alumno: Alberto Stabile

Índice:

Componente 1

Tema del trabajo	3
-------------------------	----------

Componente 2

2.1.- *Reseña de cómo ha sido estudiado el tema*

Situación del tema	3
---------------------------	----------

<i>Nota preliminar</i>	3
------------------------	----------

<i>El caso Schaeffer</i>	4
--------------------------	----------

2.2.- <i>Formulación del problema</i>	5
---------------------------------------	----------

Componente 3:

Análisis del problema:

<i>Elaboración de un análisis comparativo del tema/fenómeno estudiado</i>	5
--	----------

<i>Riegos de la Teoría institucional</i>	6
--	----------

<i>Limitaciones de la definición de arte, artefactualidad y candidatura a la apreciación en Dickie</i>	6
--	----------

<i>Del "qué" al "cuándo" del arte vía el "cómo" de lo estético: el salto inmotivado en Goodman</i>	9
--	----------

<i>El estado conceptual en Genette y el arte conceptual en Buchloh</i>	11
--	-----------

Análisis contrastivo de categorías	13
---	-----------

1).- <i>Diagrama de Genette</i>	13
---------------------------------	-----------

2).- <i>Diagrama de hipótesis</i>	14
-----------------------------------	-----------

<i>Posibles sentidos y niveles de artefactualidad y de estética/o</i>	15
--	-----------

<i>Intencionalidad/no-intencionalidad</i>	16
--	-----------

Componente 4:

- Fuentes.

4.1.- <i>Bibliográficas (las que se proyecta emplear)</i>	17
---	-----------

4.2.- <i>Fuentes primarias (si fuere necesario)</i>	19
---	-----------

Componente 5:

Ámbitos de intervención crítica propuestos (mediáticos, museísticos, educacionales, etc.)	19
--	-----------

5.1.- <i>Análisis de sus caracteres: tipo de público, rasgos estilísticos, propuesta vincular, etc.</i>	19
---	-----------

5.2.- <i>Selección del espacio donde se emplazará la propuesta de intervención crítica: análisis y justificación</i>	20
--	-----------

Componente 6:

Boceto para la producción de intervenciones Críticas y/o de Difusión	20
---	-----------

1) <i>Ponencia</i>	20
--------------------	-----------

2) <i>Cuestionario de una encuesta estructurada de preguntas cerradas por escrito</i>	21
---	-----------

3) <i>Diseño de un seminario</i>	21
----------------------------------	-----------

4) <i>Artículo de difusión para una revista de interés general</i>	21
--	-----------

Componente 1:

- Tema del trabajo.

1.1- Especificación sintética del fenómeno/tema seleccionado.

Grado de operatividad descriptiva de las estéticas subjetivistas (Genette, Schaeffer) en relación con las prácticas artísticas que han incursionado en la tónica "expansión de los límites del arte".

1.2.- Justificación de su interés para el alumno.

El tema es pertinente para las carreras de *Crítica* y de *Curaduría*, pues exige pensar los presupuestos teóricos sobre los que debería asentarse (de preferencia, conscientemente) la práctica profesional de la crítica o de la curaduría que profese sustentarse en dichas estéticas, sobre todo como herramientas teóricas de discursos legitimadores.

1.3.- Subdivisión tentativa del fenómeno (especialmente para ir aprestándose para el componente 3).

Este punto, a esta altura del curso, efectivamente, ya ha cumplido su función preparatoria. Los *Componentes 3, 5 y 6* concretan su contenido y los desarrollos proyectados.

Componente 2:

- Situación del tema.

2.1.- Reseña de cómo ha sido estudiado el tema.

Nota preliminar: Dado el carácter teórico de mi investigación, "la situación del tema" y "el análisis del problema" van muy estrechamente de la mano. Mantengo, sin embargo, una división tentativa de sus contenidos pertinentes, restringiendo los de la "situación" a los planteos de las estéticas subjetivistas. La postura de Genette, que opera como eje de mi problemática, se impone conceptualmente desarrollarla en el *Componente 3* a la par del análisis contrastivo.

Kant, como iniciador, y Genette y Schaeffer abordan la teoría del arte y, en consecuencia, la práctica artística misma, desde el punto de vista estético, ya sea como juicio de gusto, el primero, ya como relación, función o comportamiento estético, los segundos. Tales focalizaciones del fenómeno artístico lo constriñen o reducen a la descripción y/o explicación de una predicación de apreciación: "tal cosa es bella o no" o "a tal cosa llamamos bella" o a la reducción quasi filistea de Genette del "me gusta o no me gusta". Por cierto que en esta apreciación está en juego un placer, naturalmente cualificado también él de estético, pues el mismo marco teórico adoptado lo exige. Con ello, la naturaleza de este placer, ya como sentimiento en Kant, ya como afectividad en Genette o como satisfacción afectiva causalmente ligada al comportamiento cognitivo en Schaeffer (2005:37), sufre la correlativa restricción semántica y pragmática. Ahora bien, aun cuando dejen constancia de la diferencia de estatuto entre lo artístico y lo estético, al identificar, sin embargo, explícitamente en Genette, "obra de arte" con "artefacto con intención estética" y, de modo implícito, como corolario no cuestionado, "arte" con "actividad humana con intención estética" ("arte bello" explícita sin más Kant), donde la candidatura estética del artefacto es postulada como condición necesaria y suficiente de su estatuto artístico, no sólo se desdibuja la frontera de la anterior distinción, sino que, incluso, obstruiría, por hipótesis, la posibilidad de abordar ciertas prácticas artísticas modernas o contemporáneas cuyo objetivo artístico no parece, al menos *prima facie*, interpelar una emoción ni un placer de tipo estético (perceptual, emotivo, afectivo), sino otro tipo de experiencia u otro orden de relación o, lisa y llanamente, no buscan detonar placer en el espectador, sino, tal vez, un algo "otro" (no necesariamente sublime, que, al menos en Kant y en Genette, también cae dentro del ámbito estético), que el desarrollo del tema deberá descifrar.

El caso Schaeffer.

La cuestión de la satisfacción de la experiencia estética, sin que ello implique por su parte una discusión especificadora de los diversos tipos de placeres, está desarrollada por Schaeffer dentro de lo que llama "comportamiento estético". Este autor entra en los problemas de lo estético y de lo artístico por dos puertas cuyos pasillos convergen en una postura obsesivamente contraria a toda doctrina estética que funja como corolario normativo/axiológico de una teoría especulativa del arte (i. e., "filosófica" en el sentido peyorativo que la no menos filosófica doctrina analítica le otorga históricamente a la filosofía continental). El primer planteo de Schaeffer parte, no de la estética, sino de la teoría del arte para arribar al comportamiento estético. Opone lo que llama "teoría especulativa del arte" (el Arte, con mayúscula, sacralizado como sujeto de una experiencia místico-trascendente, cuyo origen apocalíptico sitúa en el movimiento romántico alemán) a la estética subjetivista kantiana, la cual suscribe en sus lineamientos generales. Kant, al operar el tránsito del privilegio de la obra al privilegio de la contemplación de la obra, diríamos, del enunciado al enunciatario, le brinda las categorías para desjerarquizar la taxonomía de las artes y la valoración de los productos artísticos, sin que ello implique la no gradación de la apreciación subjetiva individual, la cual es para él, además, inapelable e irrefutable, no porque no se la pueda apelar o refutar, sino porque tales pretensiones representan sin más un sin sentido. Sólo dentro de un determinado ámbito estético normativo y predicativo, un "juicio estético" puede ser apelado, justificado o, eventualmente, refutado, pero ya no se trata de un comportamiento estético apreciativo, que para Schaeffer (a mi entender afirmación por demás problemática) es cognitivo y no meramente perceptivo, sino de discursividades sociales circunscriptas a acotados campos de desempeño (estilísticos, genéricos, institucionales, programáticos, etc.). La segunda entrada remonta la experiencia estética para dar una definición de la obra de arte. En tanto conducta humana, la experiencia estética es un comportamiento producto de la evolución cognitiva (discriminadora, discernidora) de la neuro-biología humana (lo que llama el "carácter etológico del comportamiento estético", 2005:64) por el cual se pasa, sin solución de continuidad, de la naturaleza a la cultura ("unicidad ontológica de la biología y de la cultura", 2005:63). Siendo, entonces, la filogénesis de la experiencia estética un proceso cognitivo subjetivo (en sentido psicológico individual, ¿semiosis apreciativa?) y siendo evolutivamente, a su vez, el comportamiento humano (en un claro sentido genérico de "humanidad") un proceso adaptativo económico, i. e., producto de una maximización operativa de recursos (hipótesis ambas, a mi parecer, cuanto menos polémicas), la teoría del arte de Schaeffer no puede más que definir las obras de arte (signadas por una intencionalidad en el doble sentido de tener una función, en este caso estética, y tender hacia un correlato de conciencia representativo, en el sentido de Brentano) como "*señales de costo elevado*" (2012:73) (¿signo excedente, significante flotante?).

El campo de lo estético, entonces, definido como una actividad cognitiva de orden atencional, motivada por un índice interno de satisfacción, se integra al de una etología transhistórica y transcultural bajo el marco teórico, a su vez, de una antropología evolutiva. Esto último implica presupuestos epistémicos bien definidos, pero no asumidos textualmente. A su vez, se deslizó inadvertidamente (o cuanto menos solapadamente) en el análisis del comportamiento estético en general la extrapolación (¿meramente ilustrativa? ¿necesaria?) a lo estético artístico en particular por medio de la definición de obra de arte, lo cual nos habilita pensar que el tratamiento de lo estético en sí sólo adquiere significado diferencial (en cuanto estético) dentro de una teoría del estatuto de la obra de arte ("señal de costo elevado" en oposición, debemos suponer, a todas las otras eventuales «señales estéticas de costo económico»). De este modo, el comportamiento ante lo estético no artístico devendría una variación atencional derivada de lo estético «superfluo» (léase, la obra de arte), con lo que, sea vía Hegel o vía Pirandello, la naturaleza (o la atención estética de la naturaleza) copiaría el arte (o la actitud propia ante una obra artística).

Ahora bien, aun suponiendo con Schaeffer y justamente por ello, siguiendo así el espíritu de la senda de Genette, que no existan objetos estéticos en sí, pues sólo hay experiencia estética de

objetos (artificiales o naturales, y entre los primeros, artefactos u obras de arte -en este caso, intencionalmente estéticas-), tanto el modo y la definición de existencia de estas últimas, como el posible modo de consideración cognitiva de todos ellos, resuelven su estatuto en función y sólo en función del comportamiento estético. Con esto último podemos suponer que, si hay en la relación estética con una obra de arte una suerte de magnitud intensiva apreciativa en el sentido de y en función de una economía cognitiva supernumeraria correlativa a un objeto sígnico polisémico (i. e. semióticamente dilapidador de recursos), aunque, insiste Schaeffer, esto no pueda ni deba officiar como criterio de valor, la dificultad ya señalada vuelve a aparecer, pues el centro gravitacional de la relación subjetiva atencional con la obra de arte sigue oscilando entre el mayor o menor grado de satisfacción que produce.

2.2.- *Formulación del problema.*

¿Pueden las estéticas subjetivistas dar cuenta de ciertas prácticas artísticas que operaron u operan ya sea en la transgresión de los límites tradicionales o canónicos del arte, ya en la negación de la existencia de tales límites, cuando no del arte mismo, ya sea, sobre todo, en la emancipación del arte o de la práctica artística de la categoría "bellas artes"?

Componente 3:

- Análisis del problema: *Elaboración de un análisis comparativo del tema/fenómeno estudiado.*

En el centro del problema de las estéticas subjetivistas está, entonces, como acabamos de ver, el uso y los sentidos del uso del adjetivo "estético" y su relación con el adjetivo "artístico" y sus modulaciones, muchas veces permutados de hecho como equivalentes en el sintagma discursivo, cuando, en realidad, no pertenecen a la misma clase paradigmática.

La posibilidad o imposibilidad, entonces, por parte de las estéticas subjetivistas, de generar desde sus presupuestos teóricos descripciones y/o legitimaciones de las prácticas artísticas que jugaron y juegan con la expansión de los límites del arte, se dirime en la comprensión y, por ende, en la extensión (ambos términos en el sentido de la lógica de clases) que se otorgue al concepto "estético". Correlativamente, "lo artístico", en tanto función estética intencional del arte, queda incluido (inclusión lógica) y tamizado por el alcance que se le haya proporcionado a lo estético, pues, en efecto, bajo tales presupuestos, todo lo artístico es necesariamente estético, mas no todo lo estético, necesariamente artístico. Ahora bien, ya la anterior aseveración de "la expansión de los límites del arte" implica, al menos por parte de las prácticas que juegan en las fronteras y de sus teóricos, un preconcepto análogo en el campo del arte al de "ciencia normal" en la epistemología de Kuhn, pues no se puede ser consciente de expandir un territorio del que se ignora su frontera. Este lugar análogo a la ciencia normal lo llamaré provisional y obviamente "arte normal" y a su paradigma "teoría de la intencionalidad estética del arte", con la que pretendo denotar justamente las estéticas subjetivistas. Ahora bien, la idea (categoría supuesta como *a priori* constructivo) de que la artísticidad de un artefacto se define por la "intencionalidad" de provocar un efecto estético, ya sea en producción en tanto candidatura a ser apreciado como tal, como en reconocimiento en tanto acto de apreciar efectivamente en el artefacto candidateado dicha intencionalidad estética, es rotundamente negada tanto por la "teoría institucional del arte" de Dickie, como por la que llamaré "clínica de diagnóstico sintomatológico" del Dr. Goodman. Este subjetivismo de la intencionalidad, sea de tinte idealista en Kant, sea de tinte empirista en Genette o filogenético en Schaeffer, parece espantar tanto más a los analíticos cuanto que ven en ello, a pesar de las obsesivas insistencias en contrario de Genette y de Schaeffer, recidivas del supuesto metafísico del alma como sustancia espiritual y psíquica del animal humano. Al fin y al cabo, buenos behavioristas, la intencionalidad no es, para ellos, una conducta susceptible de ser comprobable, por tanto, no es tampoco, ya que

también son buenos positivistas, científicamente, es decir, según su paradigma del método científico, tematizable.

Si volvemos al uso del adjetivo "estético", en cuya determinación se juega el estatuto de lo artístico, notamos que, explícitamente en Kant y solapada, cuando no tímidamente, en Genette y Schaeffer, designa el efecto de la apreciación (un juicio de satisfacción como juicio de gusto) de que algo sea percibido subjetivamente y sea correlativamente calificado (ilusión objetivista) como bello o feo. Sobre este punto del eje o categoría semántica "bello/feo", en el sentido de Greimas y dicho esto en función de ciertas prácticas de expansión de los límites del arte, quedará aquí mucho por determinar, puesto que no estoy convencido de que lo contrario de lo bello en el cuadrado semiótico sea lo feo: sólo por dar un ejemplo, Kant mismo afirma (KU, § 48) que, salvo la especie natural de lo repugnante, de lo que da asco, todas las especies de lo feo pueden ser artísticamente representadas y causar placer o satisfacción estética, lo que equivale a conceder que son o, al menos, pueden ser artísticamente bellas (esta restricción, empero, a "lo feo artístico" parece representar la clave para la eventual formulación del cuadrado semiótico de esta categoría en el marco de la "estética normal"). Lo estético está, por tanto, en las teorías subjetivistas, asociado a una función subjetiva perceptual por cuya actividad se experimenta placer o satisfacción y este placer o satisfacción, a su vez, se especifica también como estético y al objeto de tal placer o satisfacción, como bello. Se da aquí, en la dialéctica entre subjetivismo vs. objetivismo, una suerte de petición de principio o de circularidad, pues, ¿dónde anclar el signo distintivo, la marca enunciativa de la intencionalidad? Si lo estético, como vimos, es detectado como efecto de una intencionalidad, entonces estamos ante lo estético artístico, frente al artefacto con intención estética, tal como define Genette la obra de arte. Ahora bien, el concepto de que el arte tenga como finalidad, de algún modo, un placer o una satisfacción tal vez encarne la categoría más contrastiva y reñida con ciertos proyectos de expansión de los límites del arte, expansión cuyo contenido bien pudiera ser justamente dejar atrás esta exigencia teleológico-normativa estética y su correlato el objeto bello-artístico.

Riegos de la Teoría institucional.

Aquí, por cierto, la teoría institucional detenta un *a priori* en su marco teórico de legitimación mucho más performable, pero corre el riesgo, y no tan sólo el riesgo, de decretar institucionalmente, en teoría, o sea, performativamente, artístico un hecho por la sencilla razón de que tal hecho es del "gusto estético", es decir por apreciación subjetiva, de cierto grupo de influencia. El alcance y el criterio aplicado por el estatuto de la institucionalidad "decretante" introduce la eventualidad, no ya sólo colectivamente subjetiva, sino sobre todo autocrática de parcialidad o arbitrariedad autocomplaciente que opera una universalización, donde en realidad sólo existe una decisión (abusiva) por sinécdoque. En términos epistemológicos, diríase que se opera, subrepticamente, una fundamentación decisionista bajo el velo de la neutralidad de una argumentación racional en base a principios teóricos autosuficientes, cuando no simplemente autotélicos. Que el árbitro, que por definición debe ser neutral, sea paradójicamente arbitrario (también es paradójica esta oposición semántica dentro del mismo paradigma morfológico) a causa de su concentración de "poder" institucional y decretal, implica que su eventual legitimación de las artes extra limítrofes se circunscriba, aquí también, a una petición de principio: "es arte lo que decretamos que es arte porque lo que decretamos que es arte es arte, ya que así lo hemos decretado".

Limitaciones de la definición del arte, artefactualidad y candidatura a la apreciación en Dickie.

En disputa con la teoría, de tradición wittgensteiniana, de la indefinibilidad del arte representada por Morris Weitz, Dickie sostiene la necesidad fáctica, pues las instituciones existen, y de derecho, pues es lógicamente formulable, de una definición del arte. Éste no es definible, arguye en cambio Weitz, por ser, como todo "juego lingüístico", un "concepto abierto", i. e., un concepto en el que siempre

puede aparecer un caso (una práctica, un uso) que ensanche su connotación (comprensión) y, paradójicamente, su denotación (extensión) y, además, 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 correcta 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,1973:10).

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, caso similar al citado por Goodman a causa del embarazo teórico en que coloca a las estéticas esencialistas el caso del "arte «encontrado»") 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,1973:14). Para ello, 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,1973:16),
- 2).- el sentido *evaluativo*, donde la expresión "significa simplemente que su referente posee cualidades preciosas" (Dickie,1973:15) 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,1973:14).

El tercer sentido, agregado por 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,1973:14). Ahora bien, el hecho de que una madera de deriva pueda considerarse "una bella escultura" (Dickie,1973:13), no prueba para Dickie lo que Weitz dice probar, esto es, que la artefactualidad no es una propiedad necesaria de las obras de arte (Dickie,1973:12) 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,1973:14). Este sentido clasificadorio de la expresión "obra de arte" 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,1973:16). 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,1973:16).

Dickie define la obra de arte del siguiente modo: "Una obra de arte en sentido clasificadorio es 1) un artefacto 2) al que una o varias personas que actúan en nombre de una cierta institución social (el mundo del arte) le han conferido el estatuto de candidato a la apreciación." (Dickie,1973:22). En función de ella, vuelve a considerar la artefactualidad de un eventual objeto natural devenido arte, al que "ninguna intención humana lo hubiera «tocado»": "los objetos naturales que llegan a ser obras de arte en el sentido clasificadorio 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,1973:29). 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, agreguemos, como, 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 óleo institucional) o una referencia a un conjunto compartido 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, por lo demás declarada insólitamente no perceptiva por Dickie, es decir, relacional, 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), 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, ($p \cdot \neg p$), cuyo valor veritativo funcional siempre es falso, cosa que a un filósofo analítico no se le hubiese debido escapar;
- 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 libre por semejanza, en cuyo caso tendríamos la fórmula: $Ex (Xp \vee Xq \vee Xf \vee Xy \vee Xz\dots)$, cuyo análisis veritativo funcional es verdadero siempre y cuando al menos una de las asociaciones por semejanza sea verdadera y no tenemos por qué suponer que una asociación, en cuanto tal, por fantástica que fuere, hubiera de ser por ventura falsa.

¿Por qué, cabría preguntarse, 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, en cambio, 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 (sin necesidad de tener conciencia de ningún síntoma de tal cuándo), el problema de determinar el estatuto de la obra de arte (v. gr., vía definición institucional del arte) se desliza al problema de la rara 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, 1973:22) es, o bien innecesario, o bien inoperante, pues habría que demostrar que 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.

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 transgresor, 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

clasificadorio, es porque, por un lado su adscripción no es inmediatamente evidente y por eso hay que aclararla y, por otro, porque el enunciado clasificadorio vigente no las contiene en la comprensión de su definición y por eso hay que ampliarlo, con lo cual el concepto de arte es, como querría 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, ambos contrarios no pueden ser verdaderos, pero los dos pueden ser 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 (definible) ni abierto (indefinible), sino que, por ejemplo, sea un concepto infinito, esto es, definido por la negativa, que es una tarea infinita, pero reformular esto requiere rumiar un poco más de espinaca para hacer el esfuerzo, como quería Hegel, del concepto y poder ver el asunto al menos con más claridad.

Notemos, finalmente, que 1) un candidato a presidente no es aún presidente, un candidato a titular de cátedra, tampoco es ya por ello titular de cátedra, y así en cualquier candidatura. Ser candidato no es más que ser un aspirante y 2) el sentido evaluativo de apreciación no sólo implica detectar la eventual posesión de "cualidades preciosas", sino la de toda la gama de matices que hay entre éstas y las "cualidades despreciables". Evaluar no es sólo valorar positivamente supuestas cualidades positivas.

La teoría de Dickie no sólo introduce un concepto problemático de artefactualidad, sino que tampoco explicita el criterio adoptado y aplicado por "el mundo del arte" y sus vicarios terrestres a la hora de determinar el pliego de condiciones para la candidatura de una obra ni el significado analítico de "apreciación", aunque se promulgue verbalmente contra la necesidad del carácter estético del objeto y contra la validez de toda argumentación sustentada en la intención estética.

La discusión efectuada aquí del tema de la artefactualidad cobrará peso y aplicación una vez se haya contrastado las variables del problema.

Del "qué" al "cuándo" del arte vía el "cómo" de lo estético: el salto inmotivado de Goodman.

Cuando opté por nombrar el modelo goodmaniano como "clínica de diagnóstico sintomatológico", el Dr. Goodman mismo me proporcionó el sustento sémico que habilitó la metáfora, pues en su artículo efectúa de soslayo la analogía con la enfermedad, los síntomas, el síndrome y el paciente (Goodman,1977:80, 1978:100). Amén de analogar el arte con una enfermedad (analogía sugestiva que no descartaría tan a la ligera), supuesto que el paciente sea la obra de arte, quedaría por identificar quién es el médico diagnosticante. No es un dato menor esta determinación, pues habilita la competencia de varios candidatos a la autoridad de ser los intérpretes competentes de los significados sintomáticos. Estos síntomas "no son sino claves" (reza la traducción castellana, Goodman:100) o "indicios" (reza la versión francesa, Goodman:80). Si fuesen claves, officiarían de llaves o cifras que abren puertas o cajas fuertes, o de un código con el cual descifrar un lenguaje cifrado, o de un signo que nos permitiría leer la tonalidad de un partitura. Siendo índices, en cambio, estaríamos ante un paradigma semiótico según el cual la relación entre el índice y lo indicado es de tipo existencial. En el primer caso, la relación es de orden convencional, artificial, no motivada y, en el segundo, lo es de orden inmediato, natural, motivado. Hablar, pues, de síntomas en este último sentido, significa, *ipso facto*, atrincherarse en un paradigma indicial de conocimiento y, desde el punto de vista del raciocinio, en un modo abductivo de inferencia. La lógica, pues, que estaría operando en el diagnóstico sintomatológico no sería una lógica inductiva dentro de un contexto de justificación (verificacionista de propiedades, v. gr.: tal objeto reputado de obra de arte detenta tales síntomas, tal otro, igual, hasta la generalización "todo objeto que detenta tales síntomas es una obra de arte"), sino una lógica del descubrimiento (heurística: la presencia de tales síntomas candidatean tal objeto a la categoría de obra de arte). En un caso, damos por supuesto que algo es una obra de arte (partimos de un *factum*) y comprobamos o no la presencia de los síntomas; en el

otro, descubrimos la presencia de los síntomas (partimos de las condiciones) e inferimos que podría tratarse de una obra de arte. Digo "podría tratarse" y no "se trata" porque las condiciones indiciales en un contexto de descubrimiento son condiciones de posibilidad y no de realidad o de irrealidad, como sería el caso en un contexto de comprobación. No queda claro en Goodman si el funcionamiento de los síntomas es condición del carácter de obra de arte del objeto que los detenta (el "cuándo" del "hay": sólo cuando funcionan los síntomas, hay arte) o si la existencia de la obra de arte pone en funcionamiento los síntomas (el "hay" del "cuándo": sólo cuando hay arte, funcionan los síntomas). La primera alternativa parece a todas luces la postura de Goodman. Sin embargo, recalca que la presencia de uno o de varios de los cinco síntomas que postula no es medida suficiente para determinar si "un objeto o una experiencia son estéticos", pues el paciente puede tener los síntomas sin estar enfermo o estarlo sin tenerlos (Goodman,1977:80, 1978:100). Yendo a lo analógico, diremos, entonces, que un objeto puede tener los síntomas sin ser una obra de arte o ser una obra de arte sin tenerlos, con lo cual podría, por un lado, haber obras de arte que no sean obras de arte (supuesto que no posean los síntomas) y, por el otro, haber síntomas de lo artístico que no sean síntomas de lo artístico (supuesto que no se trate de una obra de arte). En este punto, como veremos, el veredicto del funcionamiento depende de que actúe uno o algunos de los síntomas o que actúen todos.

Por otra parte, el inocente "o" que relaciona un objeto y una experiencia trae otra ambigüedad analítica fundamental bajo el brazo: entre nosotros domésticamente preguntaríamos si dichos síntomas son marcas de las condiciones de una gramática de producción o marcas de las condiciones de una gramática de reconocimiento, o si son huellas de dichas marcas detectadas por el analista, en nuestro caso, el médico clínico tratante.

A continuación asevera, como anticipamos, que el hecho de que los cinco síntomas pueden considerarse necesarios individual o disyuntivamente (un síntoma) y suficientes en conjunto (el síndrome), brinda la posibilidad de "volver a trazar las fronteras vagas y erráticas de lo estético". Por tanto, la presencia de todos es condición suficiente de la presencia de una obra de arte, a pesar de haber en este texto sumado un nuevo síntoma que no estaba en *Los lenguajes del arte*, con lo cual lo que antes no existía como índice individual, ahora forma parte e incrementa el número de un conjunto necesario.

Luego de desarrollar su teoría de los modos posibles de simbolización (representación/ denotación, expresión, ejemplificación), pasa a tratar las implicancias que tal teoría tiene respecto del problema designado por el título del artículo, i. e., "nuestro problema acerca de la obra de arte" (Goodman,1977:76, 1978:96). Concluye que puede haber arte sin representación, sin expresión y sin ejemplificación, pero que no puede haberlo sin alguna de estas tres formas de simbolización (Goodman,1977:77, 1978:97). Prosigue con la denuncia a la "literatura estética" que se empantana en "intentos desesperados" por responder por el "qué" constitutivo del arte, pregunta que, a su vez, suele confundir con la valorativa "¿qué es buen arte?", no pudiendo nunca dar una respuesta satisfactoria ante (y aquí asoma nuestra problemática), por ejemplo, un "arte «encontrado»", sea el caso de un piedra común y silvestre expuesta en un museo, o "el desarrollo de las formas de arte llamadas ambiental y conceptual", o de "*algo que ni siquiera es un objeto*, y que no se expone tampoco en una galería o en un museo" (la bastardilla es mía para resaltar que esta consideración de Goodman va en orden a mi tesis de la no necesidad de objetualidad física de una obra de arte) y da como ejemplo el pozo cavado y luego rellenado en el Central Park por Oldenburg.

Ahora bien, hasta aquí todo conducía a determinar por parte de Goodman la artisticidad de un objeto en función, no de su *qué es permanentemente* (tarea quimérica para un nominalista), sino en función de *cuándo funciona como arte y cuándo no*, de modo tal que el estatuto artístico de un objeto nunca es estable, al no ser nunca su artisticidad una propiedad esencial inherente. Además, la determinación de tal *cuándo-sí o cuándo-no* se mensuraba por la serie de síntomas que, para nuestra sorpresa, recalquemos ahora, no resultaron ser síntomas de lo artístico, sino síntomas de lo estético. Este salto conceptual, pues dentro del esquema goodmaniano resulta inmotivado, es, en realidad, un puente que une nuevamente arte y estética. Si el "cuándo" del arte se define, entonces, por los síntomas de lo estético y si éstos, a su vez, determinan (ambigüedad mediante), por ende, el estatuto

de un objeto u experiencia en tanto objeto u experiencia estéticos (i. e., ambos, cosas o estado de cosas indicialmente reconocibles), por tanto, toda obra de arte funciona como objeto estético y la respuesta sintomatológica termina respondiendo por el "cuándo" de lo estético y no por el "cuándo" del arte, toda vez que el arte (objeto artístico) es tal si y sólo si detenta el síndrome (completo) de lo estético. En consecuencia, se pasó de invalidar por quimérica la pregunta esencialista "¿qué es el arte?" a la pregunta relativista "¿cuándo hay arte?", que podía justificar la adscripción artística de objetos que dejaban muda a la posición esencialista, a través del *cómo del funcionamiento* de los síntomas de lo estético. "¿Cuándo hay arte?" terminó por significar "¿Cómo funciona lo estético?". Ahora bien, que lo estético funcione de acuerdo a los cinco síntomas y que si se dan los cinco síntomas en conjunto, sí o sí hay arte, implica que de una condición necesaria (aquello sin lo cual algo no se da) se pasa a una condición suficiente (aquello dado lo cual algo se da) por puro efecto de un postulado (i. e., aquello que necesito para explicar algo, pero que no puede ser explicado, aquí, que no es de hecho explicado, pues, ¿cuál es la necesidad teórica de ser cinco y sólo cinco los síntomas?) que opera como un norma (para que haya arte se deben dar los síntomas), de modo tal que del funcionamiento de la norma, se afirma la existencia fáctica de una obra de arte. Si "la literatura estética" caía en la falacia naturalista (exigir un deber ser a partir de un ser, pasar de una descripción a una prescripción), Goodman parece caer en una *sui generis* falacia anti-naturalista, pues donde dice: "lo estético tiene cinco síntomas" (Goodman,1977:79, 1978:98), una fe de erratas podría sugerir: "lo estético debe tener cinco síntomas" y cuando se da esta exigencia, hay arte. Finalmente, la falacia central en el razonamiento de Goodman se concentra a mi entender en el sentido de la palabra "cuándo". "¿Cuándo hay arte?" no tiene un mero significado temporal que reafirme la relatividad de una adscripción artística a un objeto, como decir "¿Cuándo hay vacaciones?". Significa, como cuando se pregunta (para seguir con la metáfora goodmaniana) "¿Cuándo hay enfermedad?", "¿Bajo qué condiciones (objetivas o de relaciones objetivas) estamos frente a una enfermedad?". O la pregunta "¿Cuándo hay salud?" interroga por las condiciones que determinan un estado físico y/o mental "normalmente" saludable. La pregunta "¿Bajo qué condiciones se da algo?" no exige una respuesta que tenga que ser necesariamente sustancialista o, menos aun, esencialista o atemporal. El entrecomillado de "normalmente" indica justamente la variabilidad socio-histórica del modo de fijar un estándar. Estos estándares, sabemos, de hecho varían, no sólo en lo artístico, sino en moral o económicamente o, incluso, cambian de ámbito de reconocimiento: hoy nadie respondería a la pregunta "¿Cuándo hay vicio?" con la respuesta "Cuando alguien se emborracha, fuma o es jugador, entre otras cosas que no es de buen gusto mencionar", que es como me hubiera respondido cuando era niño mi abuelita. Hoy por hoy, lo que quiere decir que mañana podemos eventualmente volver al pasado, la respuesta de mi abuela correspondería a la pregunta "¿Cuándo hay adicción, esto es, cuándo hay enfermedad?". Ahora bien, que lo que anteaer era objeto de exhibición en un "gabinete privado de curiosidades" y que ayer nomás era un objeto de ejemplificación cultural, ritual o cultural en un museo etnográfico o antropológico y que hoy es un objeto artístico de exposición en un museo de arte, como ser el arte africano u oceánico tribal, haya cambiado de estatuto ontológico o, si se quiere, haya cambiado su significado externo, no estuvo determinado intrínsecamente por cinco síntomas de sus características estéticas y, menos aun, de su funcionamiento estético, pues éstas siempre han estado y siempre han sido las mismas desde la factura del objeto (un estricto "cuando" temporal). Qué haya determinado ese cambio plural de estatuto (de funcionamiento) en las obras de las llamadas "artes primeras", la clínica de diagnóstico sintomatológico del Dr. Goodman creo que no tiene el instrumental categorial para determinarlo.

El estado conceptual en Genette y el arte conceptual en Buchloh.

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 modos de proto-conceptualismo (minimal, pop art) y de conceptualismo (ready made, lingüístico) que van alterando los modos de producción, exhibición y circulación de lo que llama la “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 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 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 una 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.

El estatuto de artefactualidad de la obra de arte, como ya vimos en Goodman, entra en crisis a partir del conceptualismo, lo cual nos llevará a poner en duda su operatividad analítica, al igual que la categoría de estético, en relación a las prácticas del arte contemporáneo.

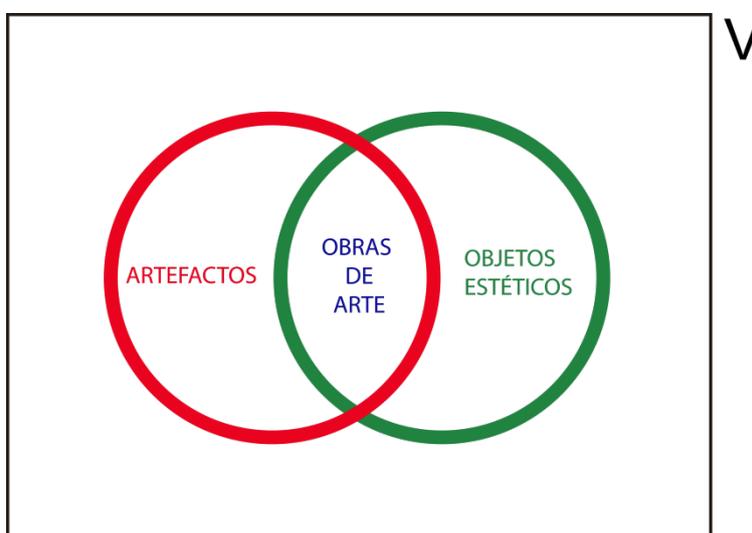
En Buchloh el significado del término “estética” oscila ambiguamente entre el conjunto de características que definen las prácticas, modos de hacer y resultados concretos de un movimiento o escuela artística (muy cercano al concepto de estilo) y su sentido de disciplina teórica (filosofía del

arte, ambigua ella también) que trata tanto sobre el arte (producción) como sus modos de circulación y recepción.

Análisis contrastivo de categorías.

La primera tríada de categorías que debemos poner 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, Schaeffer 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 la diferencia específica, esto es, la condición suficiente para la distinción respecto de los artefactos no candidateadamente bellos, pero que, como se verá, representará una condición, por así decir, semi-necesaria en relación a lo bello-artístico) y la de *obra de arte*.

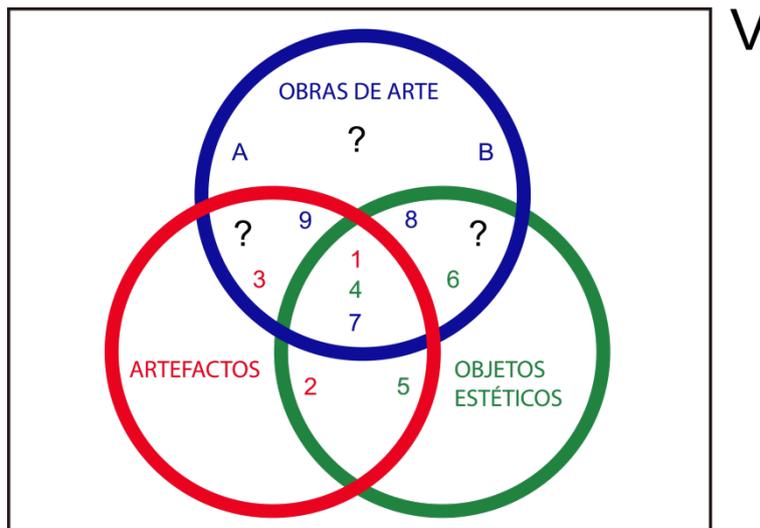
1).- Diagrama de Genette



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 el primer volumen de *La obra del arte* (1997:12), donde tematiza las categorías de trascendencia e inmanencia, formula Genette un diagrama comprendido por dos clases de objetos (artefactos y objetos estéticos) de cuya intersección resulta la clase "obra de arte" (ver diagrama 1). 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 (por caso, los objetos naturales bellos). Ciertas obras que no son para mí, por hipótesis, ni objetos estéticos ni artefactos, quedarían fuera de la posibilidad de consideración por parte de estas estéticas de la apreciación estética. (En un sentido que se deberá aclarar, pero que, como descripción provisional, apuntemos que encarnan actos u acciones que tienen que ver más con el orden de la *práxis*, en sentido aristotélico, que con el de lo técnico, entendiéndolo por "técnico" una actividad instrumental consciente de adecuación de medios a fines. Aun así va a ser necesario distinguir mucho más finamente que lo que hacen los autores comentados diferentes niveles o sentidos de la artefactualidad).

2).- 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 (ver diagrama 2). 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 específica de otros géneros, de la clase "obra de arte" que pueda incluir las obras de arte expansivas de la frontera del "arte normal", 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 la 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 2 es leído en la perspectiva binaria de Genette, la lúnula correspondiente a la clase "obras de arte" constituiría un conjunto vacío.

Posibles sentidos y niveles de artefactualidad y de estética/o.

El desarrollo del problema implica, entonces, que efectuemos previamente, como ensayaremos a continuación:

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

Definición general: artefacto es todo efecto resultado de una actividad productiva ejecutada en base a una pericia. Esta definición general encierra la ambigüedad madre de todas las confusiones en tanto se tome el lexema /arte/ de "artefacto" como sema /técnica/ o como sema /artisticidad/.

Sentidos de "artefactualidad" en el campo de desempeño artístico.

En función de los conceptos de los diversos autores ya expuestos, podemos efectuar un catálogo tentativo de los usos artísticos de la categoría "artefactualidad" y constatar, a la vez, que no siempre la clase queda definida unívocamente:

- el efecto de la transformación de un material tangible externo al agente por medios técnicos;
- toda actividad realizada por medio de un adiestramiento técnico:
 - sea una realización performática inmanentemente corporal (no transitiva en sus efectos) en base a técnicas de movimiento (ejemplo: ballet, danza, mimo, pero excluiría actividades deportivas, que no son consideradas, a pesar de ser técnicas, productos artefactuales: box, salto en largo o en alto, por ejemplo),
 - sea una realización performática transitivamente corporal (transitiva en sus efectos) en base a técnicas de movimiento (ejemplo: canto, ejecución musical, histrionismo, ¿escritura?, pero se excluiría todo tipo de actividades transitivas que no son consideradas, a pesar de ser realizadas en base a una técnica, productos artefactuales: docente, señalizador de aeropuertos, operador telegráfico);
- toda actividad realizada por medio de un comportamiento natural (intencionalidad operante de Merleau-Ponty) o social que no implique un adiestramiento técnico diferencial al de las competencias "normales" 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:
 - 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 una cirugía ¿estética? o hacerse crucificar, *et sic ad infinitum*;

- artefactualidad ilocutoria (gesto, definición, contrato, declaración, pero de actos de habla performativos no se deriva ninguna artefactualidad, a no ser que el matrimonio, el sacerdocio o la jura de la bandera o el estado de guerra declarado, por ejemplo, sean también artefactos);
- 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 membresía académica de número sean también artefactos).

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 (sostenido por Genette y Dickie como condición necesaria de la definición de la obra de arte) 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 de pericia técnica 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.

"Estético/a" puede aludir a:

- 1).- percepción sensible en general (en desuso, lindaría con la sensación en contraposición a la intelección;
- 2).- ámbito axiológico (¿individual, grupal, social, cultural, universal?) de oposición gradual entre la belleza y la fealdad;
- 3).- disciplina teórica: filosofía del arte;
- 4).- disciplina teórica: teoría de la belleza;
- 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 o de poética, por ejemplo: la estética barroca, 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, del hambre o de cualquier tipo de distensión fisiológica/psicológica.

Las acepciones 2), 6) y 7) conforman el campo semántico privilegiado en los textos de Genette y Schaeffer (no en el sentido amplio descrito aquí, sino con las orientaciones y relativizaciones de cada caso). Kant sumaría el 1), 3) y 4).

Lo estético está a su vez, en relación con lo artístico, motivado en los autores citados como su intención expresa, cuando no específica. 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.

Intencionalidad/no-intencionalidad.

En una segunda instancia analítica, el eje "intencionalidad/no-intencionalidad", por su carácter claramente dicotómico y por su tipo de oposición privativa, deberá ser puesto, distributivamente, en

correlación con las clases y las intersecciones pertinentes y sólo las pertinentes generadas por la anterior tríada y con las teorías que toman partido por uno u otro extremo de tal categoría semántica.

Cuando se dijo que la condición de objeto estético de la obra de arte para las estéticas subjetivistas representaba una suerte de condición semi-necesaria, estábamos pensando en el condicionamiento otorgado por ellas además a la categoría de intencionalidad estética para poder considerar el estatuto de un artefacto como obra de arte, tanto en producción como en reconocimiento. Por ello, la esteticidad del objeto sólo cumplimenta su adscripción a la clase de obras de arte si y sólo si tal efecto de esteticidad es experimentado como intencionado, función ésta prescindible o, lisa y llanamente, descartada por no pertinente en las teorías institucionales o, por mejor decir, "institucionalistas" del arte.

Componente 4:

- Fuentes.

4.1.- Bibliográficas (las que se proyecta emplear).

1).- Corpus de autores puestos en discusión en orden al tema y al problema planteados

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.

_ (éd.) [2004 (1992)] *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil.

Kant, M. [1948 (1790)] *La filosofía como sistema. Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Bs. As.: UBA, FFyL, Instituto de Filosofía, trad. Pedro von Haselberg.

_ [1978 (1781-1787)] *Crítica de la Razón pura*. Madrid: Alfaguara, prólogo y trad. de Pedro Ribas.

_ [1981 (1790-1793-1799)] *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, Introducción y trad. de Manuel García Morente, 2º ed..

_ [1982 (1781-1787)] *Crítica de la Razón pura*. México: Porrúa, trad. de Manuel García Morente y Manuel Fernández Núñez, 6º ed..

_ [1984 (1783)] *Prolegómenos a toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*. Bs. As.: Ed. Charcas, trad. de Mario P. M. Caimi.

Schaeffer, J-M. (1996) *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard.

_ [1996] "La teoría especulativa del Arte" en **Schaeffer, J-M.** (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Bs. As.: Biblos, 19-46.

_ [1999 (1992)] *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Caracas: Monte Ávila Editores, trad. de Sandra Caula.

_ [2004] "¿Objetos estéticos?" en **Schaeffer, J-M.** (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Bs. As.: Biblos, 49-77.

_ [2005 (2000)] *Adiós a la estética*. Madrid. Visor.

_ (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Bs. As.: Biblos.

2).- Corpus de autores de teorías parcial o totalmente contrapuestas a las de los autores en discusión en orden al tema y al problema planteados

Binkley, T. [1989] "«Pièce»: contre l'esthétique" en **Genette, G.** (éd.) (2004 [1992]) *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, 33-66.

Danto, A. C. [2002 (1981)] *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, trad. de Ángel y Aurora Mollá Román.

_ [2003 (1997)] *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Bs. As.: Paidós.

- _ [2008 (2003)] *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. B. As.; Paidós, trad. de Carlos Roche, 2º reimp. de la 1º ed. de 2005.
- _ [2013 (2013)] *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, trad. de Iñigo García Ureta.
- Dickie, G.** [1973] "Définir l'art" en **Genette, G.** (éd.) [2004 (1992)] *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, 7-32.
- _ [2005 (1997)] *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, trad. de Sixto Castro.
- Goodman, N.** [1977] "Quand y a-t-il art?" en **Genette, G.** (éd.) [2004 (1992)] *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, traduit de l'anglais par Danielle Lories, 67-82.
- _ [1990 (1978)] *Maneras de hacer mundo*. Madrid: Visor, trad. de Carlos Thiebaut.
- _ [2010 (1976)] *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós, trad. de Jem Cabanes.
- Walton, K.** [1970] "Categorías de l'art", en **Genette, G.** (éd.) [2004 (1992)] *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, 83-129.

3).- Obras de apoyo sobre historia de las ideas y de las teorías estéticas y artísticas

- Bozal, V.** (ed.) [2000 (1996)] *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: Visor, 2ª ed..
- _ [1999 (1996)] *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: Visor, 2ª ed..
- Oliveras, E.** (2005) *Estética. La cuestión del arte*. Bs. As. Ariel.
- Shiner, L.** [2004 (2001)] *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert.
- Tatarkiewicz, W.** [2001 (1976)] *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, trad. de Francisco Rodríguez Martín, reimp. de la 6ª ed..

4).- Obras de historia del arte, artículos, documentos artísticos y fuentes de fenómenos que expandieron los límites vigentes del arte

- Buchloch, 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.
- Guasch, A. M.** (ed.) (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- _ [2005 (2000)] *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 6ª reimp..
- López Anaya, J.** (2005) *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Bs. As.: Emecé.
- Stangos, N.** [2000 (1994)] *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Destino, trad. de Hugo Mariani.
- Walther, I. F.** [2005 (1999)] *Arte del siglo XX*. 2 Volúmenes. Köln: Taschen, trad. de Ramon Monton i Lara.

Comentario

El **ítem 1**) contiene propiamente los textos comentados en los *Componentes 2 y 3*, de modo que su presencia, en tanto *corpus* teórico y temático del problema planteado y como objeto discursivo mismo de la investigación, viene justificada de suyo.

Los textos del **ítem 2**) participan, también, del eje semántico de la discusión en tanto obras de referencia del campo artístico/intelectual, de modo que forman colateralmente, pero de modo necesario, parte del *corpus*, tanto por los contrastes teóricos que sustentan como por sus semejanzas, ya señalados ambos sucintamente también en los *Componentes 2 y 3*.

Las obras del **ítem 3**) cumplen la función de apoyo para la puesta en serie histórica de los conceptos en juego en la investigación. La de Bozal (ed.) y la de Oliveras llegan hasta la contemporaneidad,

incluyendo autores del ítem 2) (Danto, Dickie, Goodman). El texto de Tatarkiewicz, que presenta una historia de los conceptos y no de los autores, parece, pues acabo de descubrir el libro, por demás oportuno en relación a las variables de la investigación.

De las obras del **ítem 4)** se extraerán eventualmente los ejemplos y los análisis y comentarios de obras de arte que puedan servir de casos que cumplimenten las propiedades de cada clase particular de obra de arte en conformidad con la redistribución categorial del diagrama 2. Los textos de Guasch ocuparán, eventualmente, el papel de fuente principal de metadiscursos.

4.2.- *Fuentes primarias (si fuere necesario).*

En caso de haber registro u observación personal de alguna actividad artística expansionista durante el transcurso de la cursada, se consignará el tipo de fuente primaria del caso.

A los fines de precisar con ejemplos la autodefinición y el autopoicionamiento del artista contemporáneo, eventualmente acudiré al registro audiovisual de la charla/conferencia dada por un integrante del grupo indio Raqs y sus curadores que realicé en ocasión de su muestra en Proa durante el segundo cuatrimestre del año lectivo 2015 dentro del marco de los trabajos de la materia *Seminario específico* con el Prof. Sergio Moyinedo.

Componente 5:

- Ámbitos de intervención crítica propuestos (mediáticos, museísticos, educacionales, etc.).

Además de la **1) ponencia**, cuyo ámbito de desempeño primario es, naturalmente, el académico/universitario, en sus diversos géneros, sean *Jornadas, Congresos, Simposios*, etc., propondré tentativamente tres objetos:

2).- El cuestionario de una encuesta estructurada de preguntas cerradas por escrito dirigida a una o varias clases de actores del campo artístico (unidad de análisis segmentable eventualmente en poblaciones por roles dentro del campo), cuyo objetivo sea sondear el alcance semántico y pragmático que se otorga, *hic et nunc*, a la problemática y a las variables analizadas en la *ponencia*.

3).- El diseño de un seminario cuyo programa gire en torno a la discusión de la temática desarrollada en la *ponencia* y a los resultados de la *encuesta*.

4).- Un artículo periodístico de interés general.

5.1.- *Análisis de sus caracteres: tipo de público, rasgos estilísticos, propuesta vincular, etc.*

Las propuestas **1), 2) y 3)** apuntan a un público especialista, si no profesional, en temas teóricos de arte y estética.

El **2)** puede diferir del **1)** en función del rol que los segmentos elegibles ocupen en el campo artístico, pues, v. gr., si se opta por circunscribirlo a artistas, no sería pertinente suponer en toda la población un similar nivel de preparación teórica. Si, en cambio, se restringe a un núcleo académico/universitario (curadores, historiadores de arte, personal profesional de instituciones, docentes, críticos, etc.), tal suposición es pertinente. Hacia adentro del campo, al margen de los eventuales pesos relativos del capital de cada actor, la situación comunicativa es simétrica, del tipo "de colega a colega". El caso de la propuesta **3)** es similar ya se opte por un curso de divulgación o de un seminario de investigación, dándose en ambos casos, pero con una diferencia acentuada de grado, una situación típicamente asimétrica.

El eje temático del producto **4)** deberá virar de la problemática académica de las estéticas subjetivistas a la temática relacionada con el impacto que ciertas prácticas del arte moderno y contemporáneo causan en el público amplio -no elitista, poco habituado o no domesticado-, con el cual la distancia generada por aquéllas parece ser índice o bien de una crisis del arte (siempre es útil

y está a la mano decretar crisis), o bien de una crisis de los metadisursos de legitimación (siempre es expeditivo colocar los problemas fuera de uno), o bien de una indiferencia /displacencia del campo respecto de propuestas que mejor ponderen originalidad, pericia y amplitud de llegada, o bien de un poco de todo ello, sin dejar de lado la posibilidad siempre sugestiva de que la "avidez de novedades" en producción no coincida con "la avidez de novedades" en reconocimiento, distancia que la semiosis social cifra bajo el rótulo circulación.

5.2.- Selección del espacio donde se emplazará la propuesta de intervención crítica: análisis y justificación.

Las propuestas 2) y 3) podrían ser llevadas a cabo por el *Área Crítica de Artes*, al igual que el contexto institucional de enunciación de la *ponencia*. La segmentación de la unidad de análisis para el producto 2) podría efectuarse por *Áreas* y dentro de cada *Área* por docentes y alumnos, con el fin de obtener un mapa que releve y revele la auto-comprensión "estético/artística" de cada disciplina artística puertas adentro de la *UNA*.

El diseño del objeto 3) también podría tratarse de un *Curso*, abierto a alumnos de la *UNA*, que tenga en cuenta en su diagramación los resultados del análisis de los datos primarios obtenidos en la propuesta 2), de modo tal que el objeto mismo del curso se centre en los intereses y concepciones estético/artísticas propias de los alumnos a quienes se les imparte.

Puesto que las tres primeras propuestas conducirían a la *UNA* y puesto que todas estas iniciativas partirían a su vez del *Área de Crítica de Artes*, con su fuerte sesgo semiótico, comunicacional y de investigación cualitativa, la ejecución de los objetos la erigiría en una suerte de conciencia sincrónica del estado de situación y de los estilos discursivos prevalecientes en cada *Área* a través de sus narraciones diferenciales y segmentadoras, muchas de las cuales tal vez (hipótesis) apelen a un soporte mitológico canónico en contradicción con las concepciones contemporáneas sobre lo estético y lo artístico.

Componente 6:

- Boceto para la producción de intervenciones Críticas y/o de Difusión.

6.1.- Revisión de las decisiones de subdivisión del tema (realizadas en 1.3.)

En términos generales, la temática de la ponencia como las posibles intervenciones consignadas en la primera versión del componente 1.3 se mantienen, con el solo agregado de un cuestionario para una encuesta y el cambio de un artículo de difusión de las eventuales *Jornadas* donde officiaría la *ponencia* por un *artículo de interés general*.

6.2.- Estructura preliminar de cada producción: indicación de sus partes y de la estrategia discursiva de cada una aportando todos los desarrollos obtenidos hasta el momento.

1) Ponencia.-

Nota: en función de la extensión de una ponencia, restringiré la discusión a dos autores: Genette y Schaeffer.

Después de una *Introducción* problemática, en la que quede formulada la insuficiencia operativa del "modelo Genette", en orden siempre a las manifestaciones artísticas que exceden las prácticas del "arte normal", el cuerpo de la ponencia constaría de tres pasos: 1º) la exposición crítica de la determinación y de las relaciones de los conceptos "artefacto", "estético" y "artístico" en los autores del *corpus*, 2º) la formulación de la redistribución triádica de las clases de objetos y sus intersecciones, lo cual implicará una resignificación más específica del concepto "artefacto" aplicado a la categoría "obra de arte" y 3º) su aplicación a casos y su contrastación con el modelo

desechado. Finalmente, un *Conclusión*, también problemática, que, sobre la base de los resultados alcanzados, abra la investigación a los plurales aspectos y reajustes que quedaren pendientes.

2).- Cuestionario de una encuesta estructurada de preguntas cerradas por escrito.-

Será el cuestionario de un sondeo interno de la *UNA* orientado por *Áreas* a docentes y alumnos. Se compondrá de tres grupos de preguntas: 1º) grupo relativo a las implicancias semánticas y relacionales que le otorga el encuestado a las tres categorías de objetos señaladas, 2º) grupo relativo a las implicancias semánticas, relacionales y operativas dadas a la noción de "límites" y "transgresión de los límites" en el arte y 3º) grupo relativo a la consideración de los procesos de legitimación del arte, sus diversos tipos (teoría del campo, teoría institucional, académico, oficial, social, mercantil), y de las nociones de jerarquización y valoración.

3).- Diseño de un seminario.-

Se confeccionará el programa de un *seminario*, de un cuatrimestre de duración y de una clase semanal de cuatro horas, destinado a alumnos avanzados (definición del alcance por porcentaje de materias aprobadas) de las distintas *Áreas* artísticas sobre la temática de la *ponencia* y de la *encuesta* interna. Girará en torno a cuatro ejes temáticos: 1º) exposición, análisis y problemas que disparan los resultados de la encuesta y la confrontación eventual entre el verosímil contemporáneo de la relación artístico/estético (estilo de época) y los estilos discursivos prevaecientes en cada *Área* a través de sus narraciones diferenciales y segmentadoras, 2º) la cuestión de las duplas estético/artístico e intencionalidad/no-intencionalidad en la producción y en la recepción de obras de arte, 3º) la cuestión de los límites y de la legitimación y el tipo específico de legitimación de las prácticas artísticas y 4º) la cuestión del carácter descriptivo/performativo de las categorías analíticas operadas, de la dupla descripción/valoración y de la confusión entre lo axiológico y lo deontológico. Ya que el *seminario* estará abierto a alumnos de todas las disciplinas artísticas, será oportuno convocar a especialistas (docentes, críticos, curadores, investigadores, etc.) de cada *Área* o extra-institucionales a dar "charlas" de una o dos horas, clase por medio, sobre la problemática de su campo. Puesto, además, que tal convocatoria dependerá del área de origen de los alumnos inscriptos, su diagramación final deberá ser posterior a la programación del seminario. A diferencia de la *ponencia*, el *seminario* deberá reponer el *corpus* original de autores registrado en la *Bibliografía del Componente 4*.

4).- Artículo de difusión para una revista de interés general.-

Intervención sugerida por la cátedra con el fin de fomentar en el alumno la realización de actividades opuestas a la inercia estilística de cada cual.

El artículo será destinado a una publicación de temática miscelánea y de interés general orientada hacia un público lector socio-económico medio/medio-alto del tipo de las revistas publicadas por bancos, tarjetas de crédito, empresas de transporte aéreo, etc.. Conforme a ello, el tema central virará de los problemas teóricos de estética y teoría del arte a la cuestión del estatuto contemporáneo del arte, cuyas producciones contrastan con la expectativa y suelen dejar perplejo a un público regido por criterios identificadores del arte canónicos o del "arte normal". El tono enunciativo podrá vacilar entre irónico y displicente respecto de ciertas transgresiones del arte contemporáneo en consonancia con un eventual verosímil del lector (pienso, por ejemplo, en la mirada crítica y sarcástica dada por Sorrentino en *La grande bellezza* a las dos secuencias de prácticas artísticas contemporáneas). El cuerpo del artículo será acompañado de dos o tres ilustraciones, con paratextos amplios en información, de alguna práctica artística que haya operado de modo extremo fuera de los límites habituales del "campo artístico normal".