



Análisis Filosófico

ISSN: 0326-1301

af@sadaf.org.ar

Sociedad Argentina de Análisis Filosófico
Argentina

Martínez Atencio, Mariano O.
EJECUCIÓN, IMPLEMENTACIÓN Y ACTIVACIÓN: APORTES GOODMANIANOS
AL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN DEL ARTE EN LA ESTÉTICA ANALÍTICA
Análisis Filosófico, vol. XXXVII, núm. 1, mayo, 2017, pp. 27-53
Sociedad Argentina de Análisis Filosófico
Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=340052593002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EJECUCIÓN, IMPLEMENTACIÓN Y ACTIVACIÓN: APORTES GOODMANIANOS AL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN DEL ARTE EN LA ESTÉTICA ANALÍTICA

MARIANO O. MARTÍNEZ ATENCIO

Universidad Nacional de Mar del Plata - Universidad de Buenos Aires -
CONICET

cuatroestados@gmail.com

Resumen

La estética analítica hizo suyo, entre otros, el problema de la definición del arte y halló en el concepto dantiano de *artworld* una alternativa de solución eficiente. Motivador de subsecuentes propuestas, el costado más contextualista del programa de Arthur Danto debe aún enfrentar el reclamo de una supuesta falta de especificidad. Este escrito busca poner en diálogo dicho aporte teórico con los desarrollos hechos por Nelson Goodman en torno al arte a fin de aportar elementos de efectiva visibilidad frente a tal reclamo. Al hacerlo, se prevé analizar la diferencia introducida por este último a propósito de la *ejecución* y la *implementación* como instancias configuradoras de lo artístico de espesor y relevancia para su lectura funcionalista. La articulación de un bloque explicativo afín a ambos planteos supone, así, una alternativa novedosa para el área teórica en que se inserta al tiempo que otorga una ventaja considerable frente al marco contextualista del tratamiento del problema.

PALABRAS CLAVE: Filosofía del arte; Filosofía analítica; Estética; Definición del arte.

Abstract

Analytic aesthetic addressed the problem of the definition of art and found an alternative efficient solution in the Dantian concept of *artworld*. Nevertheless, the contextualist side of the Danto's program must face the claim of a certain lack of specificity. This paper seeks to link that with the developments made by Goodman around art in order to provide effective visible elements to such claim. In doing so, it is expected to analyze the difference between *execution* and *implementation* as central instances of artmaking according to his functionalist reading. The relation between both accounts represents, thus, an innovation over the theoretical area in which is inserted as much as a considerable advantage over the contextualist treatment of the problem.

KEY WORDS: Philosophy of Art; Analytic Philosophy; Aesthetics; Definition of Art.

El desarrollo del programa filosófico de Arthur Danto aplicado al arte supuso todo un hito para la corriente analítica en la que tuvo asiento. Su interés por dotar a la filosofía del arte de una caracterización

adecuada del fenómeno impulsó el recorrido que lo llevaría a abrigar una posición marcadamente historicista a la vez que esencialista respecto de su definición. El rechazo neowittgensteniano¹ de la mera posibilidad de tal empresa motivó, en Danto, el desarrollo de un concepto tan novedoso como efectivo: el *artworld* (Danto, 1964). A partir de este es posible configurar un marco explicativo para el arte lo suficientemente inclusivo como para hacer frente a cualquier caso problemático tanto como a posibles contraejemplos provenientes de la práctica. La filosofía analítica inauguró con esto un renovado espacio para una discusión siempre fértil que ocuparía buena parte de la segunda mitad del siglo XX. Esto es, la problemática por la definición del arte.²

La naturaleza contextual e inclusiva que se sigue de este temprano enfoque de Danto es ya un lugar revisitado por la teoría temáticamente implicada. Su impronta revivió acalorados debates y contribuyó a la configuración de planteos que acabaron asumiendo forma propia.³ Sin embargo, más allá del acierto parcial en ofrecer una explicación del fenómeno del arte sin apelación a esencias,⁴ tales posiciones son a menudo atacadas por permitir un ingreso casi irrestricto de candidatos a obras de arte. Esto es, por ser demasiado inclusivas. Al asumir que algo es legitimado como producto artístico por verse adecuadamente vinculado con el trasfondo de teoría e historia pertinente, estos acercamientos acaban incorporando todo al dominio del arte, promoviendo la consecuencia indeseable de un alcance inespecífico.

La denuncia hacia tales caracterizaciones del arte de naturaleza institucional o contextual suele asumir el reclamo de una aparente *veracidad trivial*. Esto es, el manifiesto u obvio carácter de verdad que portan. Así, sostener que algo es arte porque se halla inserto en la trama estructural del *artworld* (mundo del arte) sin más, es afirmar bastante poco, aunque cierto. Frente a tales acusaciones es que propongo pensar en una estrategia puntual que, a pesar de haber promovido un particular modo de “aplazar” el problema acerca de la definición del arte, supo

¹ Véanse Kennick (1958), Weitz (1956) y Ziff (1953).

² Para una visión general de este problema, véase Adajian, (2012).

³ Es conocida la influencia que el concepto dantiano de *artworld* ejerció en el desarrollo de la teoría institucional del arte de Dickie (1974, 2005). Pueden, del mismo modo, hallarse continuidades respecto al dominio que estructura tal concepto en las propuestas teóricas de Carroll (1999, 2001) y Levinson (1979, 1989, 1993).

⁴ Al menos en esta primera versión que ronda el artículo de 1964, dado que con posterioridad su planteo acabará asumiendo un tipo particular de esencialismo en la definición. Véase Danto (2004).

iluminar más de un costado de la problemática general. Me refiero al planteo estético de Nelson Goodman.

La estética goodmaniana responde antes a un genuino interés en conocer los modos de relacionalidad simbólica puestos en juego en cada arte particular, que en definir la naturaleza del fenómeno. Ello se advierte en la propuesta de trastocar la pregunta tradicional por el arte “¿qué es el arte?” en una que dé cuenta de su acontecer esquivo y particular: ¿cuándo hay arte? (Goodman 1990, cap. 4). Este nuevo modo de enfocar la cuestión supone, entre otras cosas, que algo puede ser tenido como obra de arte en un momento dado y no así en otro, desacreditando buena parte de las concepciones más tradicionales para las cuales el arte perdura como tal.

Según Goodman, no importa qué cosa sea una obra de arte en sentido definicional sino cuándo algo asume un funcionamiento simbólico tal. El compromiso, entonces, recupera la naturaleza simbólica de los productos del arte como fundamento explicativo. Ahora bien, el funcionamiento simbólico que instancia la posibilidad de lo artístico se encuentra signado por la participación recurrente de una serie de *síntomas* propios de lo estético.⁵ Su presencia, no obstante, no garantiza la artisticidad de algo y la falta de alguno de ellos no supone la pérdida o ausencia de tal estatuto. Pueden pensarse, como afirma su autor, *conjuntivamente suficientes y disyuntivamente necesarios* (Goodman 1976, p. 255).⁶

A pesar de no suponer una esencia para el arte, los síntomas goodmanianos marcan un campo relativamente específico de la naturaleza de las producciones artísticas. Es decir, desde ellos puede pensarse en un dominio propio del acontecer que se suscita a partir y a través de toda obra de arte. Se trata de un comportamiento simbólico particular –aquel asumido desde la participación de los *síntomas*– que delimita el momento propio del arte. Dicho de otro modo, algo es arte cuando *funciona* como tal. La estética goodmaniana encuentra en este concepto la clave desde donde pensar el fenómeno del arte: funcionamiento simbólico. Desde

⁵ La lista tentativa de síntomas propuesta por Goodman abarca: la *densidad sintáctica*, la *densidad semántica*, la *plenitud relativa*, la *ejemplificación* y la *referencia múltiple y compleja* (Goodman 1976, 1990).

⁶ Para un marco completo del programa filosófico de Goodman y la relación que el tratamiento del arte sostiene respecto de él, véanse Elgin (2001), Pérez Carreño (1996) y Giovanelli (2010). Para una referencia clara respecto al rol de la *ejemplificación*, en tanto síntoma estético, y su posible carácter necesario en el arte y las ciencias, véase Elgin (2011). Puede, asimismo, consultarse una lectura crítica respecto de este síntoma en particular en Vermuelen, Brun y Baumberger (2009).

él, es posible dotar de un espesor sensible al *contextualismo* falto de especificidad. Ambos enfoques articularían un marco más ajustado que el que puede asumirse desde el esfuerzo individual de cada una de sus propuestas, puesto que parecería que el funcionalismo goodmaniano aún requiere de un contexto legitimador.

Para justificar tal vinculación es que propongo detenerme en lo que considero un punto de conflicto en el interior de la propuesta de Goodman. Esto es, la diferencia aparente entre dos instancias configuradoras de toda obra de arte: *ejecución* [*execution*] e *implementación*⁷ [*implementation*] de la misma. La primera de ambas instancias supone el desarrollo configurativo propiamente dicho de una obra de arte, a partir de la cual se *produce* la obra en cuestión. La segunda, se halla directamente vinculada al *funcionamiento* de la obra producida. Vale decir, a la constatación de sus relaciones simbólicas, al entendimiento de qué es lo que simboliza y cómo lo hace.

Podría pensarse en ambos momentos de la elaboración de toda obra de arte desde las tradicionales instancias de *producción y recepción* a través de las cuales suele estimarse buena parte de la producción artística histórica. Sin embargo, hacerlo equivaldría a pasar por alto la relevancia que según Goodman posee la noción de “simbolización” en las artes. Aquí, la obra de arte en tanto símbolo particular promueve instancias referenciales que acaban por devolverle estatus propio según un funcionamiento específico. Este no es más que el representado por los *síntomas de lo estético*.

Ahora bien, dada la importancia y centralidad que reviste el concepto de *funcionamiento* para el tratamiento goodmaniano de lo estético, es posible sostener la siguiente observación: tanto la *ejecución* como la *implementación* instancian momentos de configuración de toda obra de arte, salvo que solo la *implementación* contempla la posibilidad del verdadero funcionamiento de algo como tal. Se argumentará, en función de lo dicho, que, puesto que hay obra de arte cuando algo

⁷ La recuperación del tratamiento goodmaniano acerca de estas cuestiones se realizará sobre la base de lo expuesto por el autor fundamentalmente en *De la mente y otras materias* (Goodman 1995, caps. IV y V). El término correspondiente a la traducción que Rafael Guardiola consideró adecuada frente al concepto utilizado por Goodman –*implementation*– en dicha obra es el de “realización”. Puesto que existe el riesgo, subyacente a la elección de etiquetas conceptuales, de sostener una lectura ontologizante del planteo goodmaniano, optaré por utilizar el concepto de *implementación*. Para más aclaraciones en torno a la posibilidad de dicha lectura inadecuada ver nota 14. Agradezco al/la evaluador/a anónimo/a de *Análisis Filosófico* las pertinentes observaciones en relación con este punto.

efectivamente *funciona* de determinada manera (simbólicamente) y dicho funcionamiento acaece con la *implementación*, solo sería correcto hablar de “obra de arte” –en sentido estricto– en este segundo momento de configuración, quedando el primero de ellos reducido al trabajo sobre determinado soporte (físico-material o no).

De alguna manera, el concepto goodmaniano de *funcionamiento* simbólico de algo como “obra de arte” se completa desde la caracterización que ambas instancias articulan con el corpus teórico en que se ven insertas. Esto exige recuperar el contexto de discusión en donde Goodman analiza las condiciones de identidad de las obras de arte y aquellas cuestiones ligadas al problema de la falsedad y la autenticidad de las mismas (Goodman 1972, cap. III; 1976, cap. III, 3 y 4; 1995, cap. IV). De este modo, el trabajo dará inicio con una caracterización de las denominadas artes *autográficas* y *alográficas* y su vinculación con los diferentes tipos de artes particulares y sus modos de producción.

Dada la relación que sostienen ambas modalidades de producción artística respecto de las instancias de *ejecución* y *implementación*, un segundo momento tendrá que ver con la caracterización propiamente dicha de estos conceptos y la posibilidad crítica de discutir el pretendido predominio del segundo por sobre el primero en la configuración de toda obra de arte. Por último, se dará lugar a la discusión de posibles consecuencias que se derivarían de tal enfoque. En este sentido, se evaluará críticamente la afirmación según la cual solo hay obra de arte cuando algo funciona como tal a la luz del desarrollo hecho por Goodman en torno a ambas nociones y en relación con el esquema general de su estética. No obstante ello, se ponderarán, al mismo tiempo, posibles continuidades que esta noción de *funcionamiento* de algo como obra de arte pueda sostener respecto de los tradicionales modos de producción y consumo artísticos destacando la conveniencia de pensar el aporte goodmaniano en relación con la argumentación de corte más contextual.

Arte alográfico y autográfico

La distinción goodmaniana entre símbolos densos y articulados, a partir de la cual cada tipo de símbolo dará lugar a determinada construcción simbólica, descansa sobre su teoría general que involucra cuerpos de caracteres gobernados por diferentes reglas sintácticas dependiendo del tipo de sistema en cuestión y correlacionados con sus referentes según ciertas reglas semánticas (Goodman 1976). Tal distinción se encuentra a la base de su caracterización de las condiciones de identidad para los distintos tipos de obras de arte.

Dadas las particularidades sintácticas y semánticas de cada sistema, los distintos tipos de arte pueden agruparse en un rango característico que va desde la notación pura —esto involucra aquellas modalidades que experimentan una perfecta preservación de la identidad entre las réplicas o ejecuciones (*performances*) de las obras— hasta los sistemas pictóricos completamente densos en los que cada obra supone un original. Los pertenecientes al primer tipo corresponden a los símbolos articulados susceptibles de ser copiados o reproducidos sin que esto altere su función representativa y no son sensibles al tipo de impresión, color, tamaño, etc. Por su parte, aquellos que se corresponden con los del segundo tipo no pueden copiarse y cualquier intento de reproducción de los mismos puede alterar su función representativa o simbólica, como es el caso de la *pintura*.

La cuestión relativa a la identidad de las obras parece entonces tener que ver con el modo en que la producción de una obra se ve incorporada en el resultado final de la misma, es decir, cuando la historia de producción de una obra (de arte) es parte integral de la misma.

Existen casos de ciertas artes en donde dicha injerencia de la historia de la producción en la obra se torna esencial a la misma, (como en pintura y otras emparentadas como el dibujo y las acuarelas) en donde se da una sola instancia o caso de la obra en cuestión. Tal situación se evidencia incluso frente a casos de artes que habilitan las múltiples instancias de una misma obra (como en las aguafuertes y la xilografía). Solo las obras producidas por el artista en cuestión —o las impresiones de las planchas originales (también producidas por el artista) en el caso de los grabados de aguafuerte, por ejemplo— se consideran originales de la obra. Cualquier otra representación de la misma es una copia por mucho que pueda parecersele.

Existen, asimismo, casos distintos en donde determinados tipos de arte tales como la literatura, el teatro, la danza, la música, la arquitectura, etc., parecen admitir instanciaciones de una misma obra independientes de la historia de su producción. Parece razonable pensar que al escuchar determinada pieza musical, aun cuando la misma sea ejecutada siguiendo una impresión reciente de una partitura clásica, uno estará escuchando una *performance* de la obra y no una copia de la misma. Goodman denomina a este tipo de artes *alográficas* por oposición a las del tipo anterior o *autográficas*:

Hablaremos de una obra de arte diciendo que es *autográfica* si, y solo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. Si una obra de arte es autográfica, también podemos

calificar de autográfico aquel arte. Así la pintura es autográfica, y la música no autográfica, o *alográfica*. (Goodman 1976, p. 124)

La cuestión acerca de la identidad de toda obra guarda relación con la capacidad de los tipos particulares de arte de permitir algún tipo de notación sistémica. En este sentido, la música y la pintura se ubicarían en los márgenes opuestos del espectro. Mientras que la primera pertenece al tipo de artes alográficas que permiten la notación, la segunda pertenece al tipo de artes *autográficas* y no admite notación alguna. La primera, pero no la segunda, exige que cada *performance* de una partitura se ajuste exactamente a la misma a fin de ser considerada una *performance* de la obra. En este caso, la obra es la clase de ejecuciones [*performances*] que se ajustan a un carácter, correspondiéndose este con la partitura de la obra (Goodman 1976, p. 215). La modificación más leve en la interpretación de tal partitura puede dar lugar a obras diferentes, aunque algunas características relevantes de toda obra musical no suponen notación tal y como sucede con las indicaciones del *tempo* o de la *cadencia* que otorgan libertad al intérprete.⁸ La segunda (pintura), pero no la primera, ni siquiera se plantea tal situación, puesto que la menor modificación del tipo que sea respecto de una obra –incluso una copia exacta o una reproducción de la misma– pertenece a la copia pero no a la obra original. Las obras de arte pictóricas pertenecen a la clasificación de *analógicas* en tanto se corresponden con caracteres pertenecientes a sistemas sintáctica y semánticamente densos: la más leve modificación en ciertos aspectos puede promover la constitución de diferentes símbolos (Goodman 1976, pp. 253-256; 1990, pp. 99-102).

A grandes rasgos, las mismas observaciones que hace Goodman respecto de la música pueden aplicarse a su análisis de la *danza* (baile). La caracterización de este tipo de arte particular busca recuperar el tratamiento ofrecido por Rudolf Laban (*labanotación*) como un interesante aporte en tanto sistema notacional para un área que no posee de hecho aún un sistema tal. La contribución de Laban apuntaba asimismo a proporcionar un método adecuado para cifrar notacionalmente cualquier movimiento. El sistema, que parece ajustarse bastante bien a los requerimientos teóricos de todo sistema de tal naturaleza, puede arrojar, a su vez, fructíferas consecuencias que

⁸ Esto parece habilitar la sorprendente y probablemente poco deseable consecuencia de que dos *performances* que suenen prácticamente igual pertenezcan, no obstante, a obras distintas y que dos *performances* que no se asemejen punto a punto en su sonido, sí correspondan a la misma obra.

Goodman inmediatamente relaciona con los campos de la psicología (experimentación) y la motorización industrial: “El que el experimentador o el sujeto repita su conducta en una segunda ocasión depende de los criterios de identidad de conducta que se apliquen; y el problema de la formulación de tales criterios es el problema del desarrollo de un sistema notacional.” (Goodman 1976, p. 222).

En lo que concierne al arte de la *arquitectura*, Goodman tiene muy en cuenta el desarrollo histórico de este tipo de arte y ello se hace evidente en la caracterización que hace de él. Considera que, debido al origen autográfico de la actividad, y aun al modo en que los edificios son construidos con vistas a su perdurabilidad más que a su reproducción –cosa que aleja su producto del de una partitura musical–, la arquitectura es un arte mixto y transicional. Los planos del arquitecto, que bien pueden funcionar como sistema de notación y constituir a la arquitectura en un arte alográfico, permiten la construcción de distintos edificios en lugares distintos –aun a pesar de poseer algunas diferencias manifiestas– como instancias de una misma obra en la medida en que se ajusten al mismo plano. Sin embargo, su lenguaje notacional no ha adquirido la suficiente autoridad que permita disociar la identidad de la obra respecto de cada uno de los casos de producción particulares (Goodman, 1976, p. 225).

En las artes *literarias* y en las *dramáticas* (teatro), que utilizan como plataforma (en la mayoría de sus casos) al lenguaje natural a fin de constituir sus obras, se dan ciertas particularidades. En ambas modalidades artísticas, y para casos tales como la producción de novelas, poemas, guiones para cine o teatro, el texto (escrito) mismo (o el guión) es un carácter en un cuerpo notacional. Sin embargo, tales artes se diferencian en aquello que cuenta como obra en cada caso. En el teatro, la obra es la serie de *performances* que se ajustan a lo establecido y estipulado en el guión. Para las artes literarias, la obra siempre es el texto (escrito) mismo; es decir, una serie de inscripciones absolutamente correspondientes entre sí, y en puntuación y ortografía.⁹

⁹ Con posterioridad, Goodman refuerza esta idea en torno al predominio del texto en tanto obra por sobre posibles interpretaciones o instancias de él. Recuperando el famoso ejemplo de Borges del *Quijote* de Menard (Borges 1944), Goodman afirma que por muy distintas que puedan ser las interpretaciones y explicaciones que buscan legitimar el *Quijote* de Menard en tanto obra diferente a la de Cervantes, el señalamiento exacto punto a punto que sostiene respecto de este último fuerza el reconocimiento de que lo producido por Menard no es sino otra inscripción del texto *Don Quijote* (de Cervantes). Esto es, una instancia de la misma obra. Véase Goodman y Elgin (1988, pp. 60-63).

Más allá de la caracterización general que Goodman traza acerca de la correspondencia entre artes *alográficas* y *autográficas* con los distintos tipos de artes particulares, su análisis llama asimismo la atención sobre otros aspectos importantes que parecen desprenderse de esto (Goodman 1995, pp. 212-217). En primer lugar, plantea la inconveniencia en identificar indistintamente tales tipologías con la clasificación que distingue entre artes *singulares* y *múltiples*. No todas las artes autográficas se corresponden con la clasificación de artes singulares –como la *pintura*–. El *aguafuerte*, por ejemplo, no deja de ser un tipo de arte autográfica por más que promueva múltiples instanciaciones.

Por otra parte, la diferencia entre artes alográficas y autográficas tampoco se define a partir de la posibilidad de falsificar determinadas obras particulares o por su imposibilidad. Aunque dicha diferencia suele trazarse a menudo sobre tal posibilidad, no es definida a partir de ella. Tampoco la posibilidad de una notación parece excluyente o privativa de las artes alográficas, aunque frecuentemente tal condición esté presente en este tipo de artes. La disponibilidad de una notación no es ni necesaria ni suficiente para definir como alográfico un tipo particular de arte. El requisito de necesidad tiene que ver con la posibilidad de que la identificación de una obra, o una instancia de la obra, sea independiente de la historia de producción de la misma.

Otro aspecto importante a ser destacado es el hecho de que no todas las artes parecen susceptibles de ser clasificadas en términos de autográficas o alográficas. Tal clasificación se corresponde con la posibilidad de identificar y contar con un criterio de identidad para una obra dada. Esto es, su aplicación se halla vinculada a la capacidad para distinguir aspectos o instancias como pertenecientes a una obra. Goodman toma como ejemplo ciertas piezas musicales de John Cage y sus sistemas simples no notacionales para dar cuenta de la dificultad en la determinación precisa respecto de qué tipo de arte instancia –singular o múltiple– dada la carencia de partitura. En casos tales, su sistema no notacional parece mucho más cercano al *bosquejo*, o incluso al *dibujo*, que a la partitura.

En lo que respecta a la cuestión sobre la identidad de una obra, Goodman reafirma la idea de que aquello pertinente a fin de lograr una identificación precisa de la misma es la determinación correspondiente sobre si un objeto o aspecto dado es una instancia de sí (misma obra). Dicha determinación puede variar considerablemente de acuerdo a la forma en que la obra sea especificada. Así, la determinación sobre si un acontecimiento particular es una interpretación de la Sinfonía n° 101 de Haydn –conocida como “El reloj”– requiere de la conformidad con

su partitura tanto como con el título y la autoría de la misma. No obstante, lo relevante al momento de distinguir las artes alográficas de las autográficas es, una vez más, si la identificación de una obra es independiente o no de su historia de producción:

Lo que distingue a una obra alográfica es que la identificación de un objeto o acontecimiento como una instancia de la obra no depende de ninguna manera de cómo, cuándo, o por quién fue producido ese objeto o acontecimiento. La inscripción de un poema, por ejemplo, independientemente de cómo se produzca, tan solo requiere que se escriba correctamente; y dos inscripciones del mismo poema solo requieren ser escritas de igual forma. En contraste, una instancia de un aguafuerte determinado debe haber sido impresa a partir de una plancha determinada; y dos instancias del mismo aguafuerte, por muy semejantes o diferentes que puedan parecer, deben ser impresiones realizadas a partir de la misma plancha. (Goodman 1995, pp. 214-215)

La acuciante cuestión acerca de la identidad y la autenticidad de las obras arroja otro interesante escollo de la mano de la singularidad o la multiplicidad de instancias para toda obra de arte. En rigor, el cuestionamiento le es elevado a Goodman a través de ciertos comentarios de R. Wollheim, quien cuestiona si una obra de arte es idéntica a sus manifestaciones físicas o algo distinto que reside, no obstante, en ellas.¹⁰ Mientras que Wollheim parece defender la última de tales alternativas, Goodman desestima ambas en favor de su concepción funcional del arte.

De acuerdo a los postulados estéticos goodmanianos, algo puede simbolizar cosas distintas en contextos diferentes. Tal podría ser el caso de un lienzo o cuadro de Rembrandt utilizado como manta o “cortina” que sirve de abrigo ante el frío que se filtra a través del vidrio roto de una ventana, o un simple trozo de madera utilizado como “garrote” (arma). La pregunta en cuestión apuntaría, entonces, a constatar si en efecto se trata de cosas idénticas o si la mera diferencia en su utilización da lugar a entidades distintas. Lo indicado, según Goodman, sería sostener que en ambos casos hay los mismos objetos físicos desempeñándose en funciones diferentes (Goodman 1995, pp. 216-217). La relevancia ante casos tales no pasa, pues, por identificar si el objeto estético en cuestión es distinto al medio o soporte físico, sino en poder identificar de manera distinta la función estética del resto de las funciones.

¹⁰ Véanse Wollheim (1970, 1978).

Como dejó ver su insistencia acerca del cambio de cuestionamiento en torno al arte (*qué por cuándo*, cf. Goodman 1990, cap. IV), es determinada función simbólica que algo promueve desde el interior de un contexto más o menos específico lo que hace que sea tenido por una u otra cosa. Recuperando el ejemplo del texto del Quijote, y la posibilidad de que existan dos obras exactamente iguales (la de Cervantes y la de Menard), Goodman propone aplicar el mismo esquema de cuestionamiento a fin de constatar *cuándo* determinado texto es el *Don Quijote* de Cervantes y *cuándo* el de Menard.

Ejecución e implementación de la obra de arte

El tratamiento sobre las cuestiones estéticas realizado por Goodman distingue dos instancias o momentos de concreción y funcionamiento para toda obra de arte, que vincula asimismo a la distinción entre tipos de arte y su posible clasificación. En tal sentido, entonces, reconoce la instancia de *ejecución* [*execution*] de toda obra —la que, a su vez, puede darse en una o dos fases— diferenciándola de la instancia de *implementación* [*implementation*] en lo que parecería un giro un tanto sorprendente dentro de su planteo estético general.

De este modo, y recurriendo a los siempre convenientes ejemplos, una poema queda terminado una vez que se concluye su escritura, del mismo modo en que una pintura se concreta al ser pintada y una obra de naturaleza dramática para el teatro al ser interpretada —y cada vez que esto acaece—. Sin embargo, el poema que yace abandonado en el cajón, la pintura que permanece oculta en el taller del artista y la obra que se desarrolla en un teatro sin espectadores, no parecen estar desarrollando su función. Hacerlo implicaría que el poema instancie determinadas publicaciones, la pintura comporte el cuadro que ha de ser efectivamente mostrado o expuesto en una galería, museo, o instancia de muestra, y la obra oportunamente representada ante un público espectador.

Si se entiende, tal como Goodman lo quiere, que la *ejecución* de toda obra responde a la configuración propiamente dicha de sí —esto es, su elaboración o producción en el sentido más literal— y la *implementación* a todo aquello que permite que la obra funcione en tanto tal —es decir, que funcione en tanto que obra de arte—, entonces, la publicación, la exhibición y la representación de las obras ante sus respectivos públicos han de considerarse medios de implementación. Medios tales cumplirían, a su vez, el rol de introducir las artes en el dominio de la cultura en un sentido general. La relación que a menudo se establece en las distintas artes particulares entre ambos momentos

de configuración de una obra suele exigir algunas diferenciaciones y comentarios adicionales, puesto que en ciertos casos dicha relación es articulada de manera algo compleja.

La diferenciación goodmaniana, no obstante, insiste en la existencia de dos momentos de configuración marcadamente diferentes. Según lo establece en sus propios términos: “Bajo la denominación de «ejecución» incluyo todo aquello que forma parte de la creación de una obra, desde el primer destello de una idea, hasta el toque final.”; y más adelante:

[...] bajo el término “implementación” incluyo todo aquello que hace que una obra funcione; y una obra funciona, según mi opinión, en la medida en que se entiende, en la medida en que se constata lo que simboliza y cómo simboliza (si por medio de la descripción, la depicción, la ejemplificación o la expresión, o a través de una ruta más larga [...]) y afecta al modo en que organizamos y percibimos un mundo. (Goodman, 1995, p. 218).

Más allá del éxito relativo en la consecución del funcionamiento de una obra, la instancia de implementación parece involucrar todos los intentos y procedimientos utilizados para promover dicho funcionamiento. Por su parte, la ejecución aparece siempre sujeta a la hechura propiamente dicha de una obra en su totalidad. A su vez, ciertos procedimientos que tienden a la implementación de una obra coartan, a su vez, determinados impulsos de la misma; y ciertos otros realzan la obra aun cuando esta permanece inalterada.

El análisis del modo en que se da la supuesta articulación entre ambas instancias es promovido por Goodman en torno a la consideración de las diferentes situaciones que atraviesa la configuración de una obra de acuerdo a las distintas artes y soportes. En primer lugar se detiene en algunos casos de artes unifásicos [*one-stage art*] y bifásicos [*two-stage art*], proponiendo como ejemplo del primer tipo la *novela* y como ejemplo del segundo el *aguafuerte*. La novela, al igual que sucede con el poema –y en rigor con todas aquellas obras que caen bajo la denominación de *literarias*–, se ve concluida con la producción del manuscrito. Esto es, la novela es *ejecutada* una vez que se concluye el manuscrito. Los restantes pasos que apuntan a su impresión, publicación y hasta promoción, son todas acciones pertenecientes a su *implementación*.

El caso del aguafuerte, por su parte, es algo distinto. Su *ejecución* no se agota en la producción de la plancha de la que han de obtenerse sus distintas impresiones sino que involucra igualmente cada uno de

tales grabados, dado que son estos quienes constituyen las instancias de la obra. Así, mientras que en el caso de la novela su impresión corresponde a un momento de su implementación y no de su ejecución, la implementación en el caso del aguafuerte tiene que ver con su fomento, distribución, enmarcado, etc., perteneciendo su impresión (o cada una de ellas) como un momento de su ejecución.

Algo similar parece darse en otros tipos de arte, sean alográficas (como la música a través de partituras) o autográficas (como en el caso de la escultura). Tales ejercicios requieren que la instancia de implementación descansa sobre la de ejecución presente en ambos momentos de su concreción. Es decir, una obra teatral o musical requiere ser representada e interpretada respectivamente, una escultura ha de ser vaciada en un molde, y hasta una obra de arte arquitectónica debe asumir su efectiva construcción a fin de existir en tanto tal. Para las artes que requieren de interpretación o artes interpretativas [*performing arts*] aquellas instancias se hallan estrechamente vinculadas.

Tal proximidad en la vinculación descansa a menudo sobre condiciones temporales. Una obra que requiere interpretación funciona realmente al tiempo que es ejecutada, interpretada o representada ante un público. Esto trastoca el ordenamiento temporal habitual que rige la configuración de la mayoría de las obras en las que la ejecución es una instancia que precede a la de implementación –al menos en los términos goodmanianos–. La presentación de una obra ante un público, considerada por lo general como un momento de su implementación, requiere en las artes dramáticas, por ejemplo, su efectiva representación al punto de que solo se da a partir de esta –algo que conviene al momento de ejecución–. Ambas instancias parecerían entrecruzarse o darse de manera simultánea.

Frente a esto, alguien podría argumentar aquí que existe, para toda obra de arte de naturaleza dramática, una serie de libretos, guiones y demás estrategias de instanciación previas a su respectiva representación ante un público y que ello bien puede corresponderse con el momento de su *ejecución*. En tal sentido, la diferenciación entre ambos momentos o instancias estaría bien marcada. Sin embargo, no es cierto que toda obra de teatro posee efectivamente un libreto o guion, como tampoco lo es el hecho de que se considere al guion (en caso de existir) la obra en sí. Más allá de que se dé el caso en el que muchas obras de la dramaturgia acaban siendo consumidas como literarias y son solo leídas aunque jamás contempladas en su representación, la obra teatral supone (y es pensada con vista a) la concreción de tal objetivo –como en el caso de la relación entre una partitura y la obra musical a la que la misma

da lugar—. Por su parte, existen distintas prácticas teatrales que solo descansan en una serie de parámetros o indicaciones generales sobre las que se proyecta la más libre improvisación, volviendo a introducir la dificultad en la distinción pretendida de momentos configuradores.

Por otro lado, frente a tales artes suele suceder que ciertos pasos pertenecientes a la implementación —como pueden serlo la venta de entradas, la promoción, etc.— acontezcan con anterioridad a la efectiva ejecución o antes de que esta última concluya. Del mismo modo, si se consideran parte de su implementación los comentarios y la crítica ofrecida a propósito de la obra, dicha instancia puede incluso continuar una vez consumada su representación —dramatización— (Goodman 1995, p. 219).

Activación de la obra de arte

El resto del análisis goodmaniano en lo concerniente a la aparente distinción entre instancias de configuración de la obra de arte manifiesta, a mi juicio, algunas tensiones —probablemente propias del tratamiento de los temas en cuestión—. Por tal motivo su presentación asumirá un sesgo crítico al que aludiré correspondientemente a fin de distinguir mi propia voz de la suya y así evitar malentendidos que podrían asignarle afirmaciones a él que, en rigor, sólo suponen derivas de mi análisis.

Hecha la distinción entre las instancias que operan en la creación y funcionamiento de toda obra, Goodman reafirma la identidad de cada una de ellas respecto de la otra (Goodman 1995, p. 220). Supone haber hallado una línea divisoria entre ellas que, aunque deba ser cuidadosamente trazada prestando la debida consideración a las diferencias existentes entre los distintos tipos de arte, teniendo en cuenta, incluso, que la implementación de una obra puede promover la ejecución de otra, supone y delimita cosas por completo diferentes. Aún más, parecería estar dispuesto a conceder, sin demasiados rodeos, que aunque la ejecución pueda suceder sin que se dé implementación alguna, lo inverso no puede darse: “Ciertamente, una obra debe ser ejecutada si ha de ser implementada, pero esto es así, porque tenemos una *obra*, únicamente a través de la ejecución —una obra es algo *hecho*—.” (Goodman 1995, p. 220).

Hasta aquí no encuentro mayores objeciones dados los términos en los que el propio Goodman ha propuesto considerar estas cuestiones. Esto es, entendiendo lo que aparentemente significan ambas expresiones —*ejecución* e *implementación*— en el interior de su planteo. No obstante,

parecería que la distinción tan claramente evidente entre ambos momentos no es tal. Sobre todo, frente a ciertos ejemplos tomados de las artes particulares como los que se apuntaron con anterioridad y en los cuales ambos momentos se entrecruzan dificultando el reconocimiento de cada uno de ellos. Consecuentemente, la necesaria atenuación respecto del sostenimiento de la anterior “marcada diferencia” es inmediatamente reconocida por Goodman al afirmar que el contraste entre ambas instancias no es tan rígido como pudo parecer en un principio (Goodman 1995, p. 221).

La cuestión, aquí, parece señalar al concepto de *funcionamiento* de algo como obra de arte, central al planteo estético goodmaniano. Según él, algo puede funcionar simbólicamente como obra de arte en un momento y dejar de hacerlo en otro –sujeto siempre a restricciones de contexto y situación–. Algo puede resaltar determinadas propiedades que posee asumiendo un comportamiento en tanto *muestra* de las mismas en un contexto dado y poner de relieve otras cualidades o propiedades en un contexto diferente. Todo esto, que acabaría incluso con la ingeniosa introducción de una propuesta de modificación en el modo de preguntar acerca del arte (Goodman 1990, cap. IV), no hace sino resumir la centralidad, la importancia y la casi absoluta primacía que tal noción de *funcionamiento* (simbólico) posee para el estudio goodmaniano acerca del arte. Centralidad y relevancia, por su parte, que acerca su planteo al problema de la definición del arte más allá de que tal no haya sido su interés originario.

Goodman recupera tal noción cuando analiza la presunta diferencia en la configuración de toda obra a través del reconocimiento de las instancias mencionadas. Sin asumir compromiso alguno respecto de posiciones institucionalistas reconoce, no obstante, el hecho de que frente a algo que no es un artefacto como en el caso de una mera piedra hallada en la playa, la instancia de implementación no podría darse. Tal cosa solo sería posible si en efecto la piedra fuese trasladada, montada y expuesta en un museo:

Lo que importa es el funcionamiento, más que cualquier modo particular de llevarlo a cabo. Se puede hacer que la piedra de la playa funcione como arte simplemente mediante su singularización allí donde se encuentra y percibiéndola como un símbolo que ejemplifica ciertas formas y otras propiedades. (Goodman 1995, p. 220)

De este modo, la implementación aparentemente halla su compromiso no solo respecto de las obras de arte sino que parece

colaborar en el funcionamiento de cualquier cosa como arte. En tal sentido, Goodman reconoce que esta, aun sin la ejecución, puede resultar productiva o creativa; puede contribuir a que algo que de hecho no es una obra de arte funcione como tal a partir de la promoción de su funcionamiento estético. El hecho de que la piedra, que no es una obra de arte, pueda funcionar como tal y que una pintura de Rembrandt, que sí lo es, pueda dejar de hacerlo dependiendo de cierto contexto de uso, devuelve la noción de *funcionamiento* al centro de la escena:

Aunque la ejecución y la implementación se pueden distinguir allí donde ambas tienen lugar, configuran un proceso continuo que tiene como fin lograr un funcionamiento estético. Por una parte, se necesita la ejecución de una *obra* para su implementación; por otra, la implementación es el proceso mediante el cual se produce ese funcionamiento estético que proporciona las bases para el concepto de la obra de arte. (Goodman 1995, p. 221)

Ahora bien, considerando la centralidad que asume la noción de funcionamiento como clave desde la cual pensar el acontecer del arte, y puesto que tal noción tiene lugar en la instancia de *implementación*, me resulta sospechoso el modo en que pueda darse, tal como el propio Goodman asegura, la ejecución de una obra sin aquella. Algunos casos en donde se da la existencia de obras de arte que no funcionan como tales, u obras de arte ocultas, inadvertidas por todos pero obras de arte al fin, sorprenden por el interés que suscitan al tiempo que requieren de un análisis integral del tipo ofrecido por Goodman.

Dicho análisis fue precisamente el que puso en claro el valor del concepto de *funcionamiento* de algo como obra de arte. Tal vez esto se vea mejor a la luz de ejemplos como los apuntados recientemente en donde cosas que no son (ni parecen) obras de arte funcionan como tales y cosas que sí lo son dejan de hacerlo. A menudo la diferencia entre objetos indiscernibles, cuando uno de ellos es una obra de arte y el otro no, parece descansar en el efectivo funcionamiento estético del primero. Así, obras de arte inadvertidas u ocultas no dejan de ser tales pero se tiene noticia de ellas y se las reconoce como tales en la medida en que instancian procesos de efectivo funcionamiento simbólico. Solo a partir de tal instancia (funcionamiento efectivo) parece razonable –siempre pensando en los dictámenes goodmanianos– el establecimiento de criterios válidos de reconocimiento, identificación y posterior tratamiento de una situación particular de cara a su legitimación o no en términos estéticos y artísticos.

Esto equivaldría a sostener que, para que algo sea considerado una obra de arte, es preciso que funcione como tal en un contexto adecuado –el cual no tiene por qué tratarse de un ámbito físico particular–; lo cual, por otra parte, no parece diferir en mucho de lo propuesto por Goodman. Por lo tanto, si lo decisivo en el reconocimiento de algo en tanto arte es su funcionamiento como tal, y dicho funcionamiento pertenece a la instancia de la *implementación* de la obra de arte, entonces ¿cuál sería el papel que desempeña la noción de *ejecución* frente a casos de suficiente falta de información, indiscernibilidad u ocultamiento? Sin funcionamiento no parece haber obra de arte –al menos, y sobre todo, en situaciones tales– y puesto que solo habrá obra de arte a partir del reconocimiento de la misma, es decir, del *funcionamiento* de la misma, el rol que finalmente desempeñe aquí la ejecución parece debilitado.

El propio Goodman acabará otorgándole mayor espesor y visibilidad al concepto de *implementación* en su relevancia para el proceso de funcionamiento simbólico de algo en tanto obra de arte. En un breve artículo publicado hace ya algunos años, y a instancias de la conmemoración del legado goodmaniano, J. P. Cometti (2000) recuperaba aquel concepto llamando la atención, precisamente, sobre la presencia de una nueva denominación para la mencionada “implementación”: *activación* [activation]. Allí se volvía a poner de relieve la importancia crucial que tal instancia sostiene respecto de la captura de algo como símbolo estético. Es decir, la participación que la noción de activación desarrolla en el proceso de funcionamiento simbólico de algo como obra de arte. Cometti sostiene allí algo que pone en relación su lectura con la que se pretende defender aquí según la cual parecería –siempre de acuerdo con el análisis goodmaniano– que la instancia de activación (implementación) deviene inseparable de la posibilidad misma de configuración de toda obra de arte: “(...) la activación no puede ser concebida como un factor al que podamos renunciar –como un tipo de contingencia– separado de lo que constituye el símbolo como tal” (Cometti 2000, p. 238); y más adelante:

Supongamos que llamamos activación –en el sentido más amplio– a lo que ayuda a un objeto a funcionar estéticamente, sin ser parte del objeto como una de sus propiedades físicas o perceptuales, aunque sucediendo de tal modo que otorga al objeto algunos caracteres selectivos y específicos relacionados a su función real, entonces creo que se nos debería permitir hacer de la activación no solo una condición del funcionamiento, sino también una parte de lo que otorga a un objeto un estatus simbólico especial. (Cometti 2000, pp: 238-239)

La idea que considero interesante defender, entonces, es la que liga indisociablemente ambos instantes de un mismo proceso por el cual algo llega a ser legitimado como obra de arte –ejecución e implementación–. Esto es, la permanente dependencia existente entre ambos, evidente a partir de la resignificación del segundo en términos de una *activación*. A la luz de esto, la ejecución sola aún no configura una obra de arte. Es preciso que dicho proceso por el cual algo deviene símbolo estético susceptible de ser tenido por “obra de arte” se active. Es en este sentido en que la activación no supone instancia alguna por fuera del estatuto mismo de artisticidad. Producir, crear, o configurar una obra de arte supone su activación en tanto símbolo particular.

No encuentro, por lo tanto, un beneficio significativo en sostener la diferenciación propuesta por Goodman. No lo encuentro, fundamentalmente, frente a todo un desarrollo introducido por él que culmina con el arribo a la noción de *funcionamiento* como central a su planteo estético. Dicha noción no solo es relevante frente al cambio de pregunta por el arte que busca destacar el costado situacional de su configuración y legitimación; deviene además verdaderamente enriquecedor en muchos otros sentidos:

Las obras funcionan, cuando participan en la organización y reorganización de la experiencia estimulando la mirada activa, agudizando la percepción, aumentando la inteligencia visual, ensanchando perspectivas, sacando a la luz nuevas conexiones y contrastes y llamando la atención sobre géneros significativos descuidados, participan en la organización y reorganización de la experiencia y, de este modo, participan en la labor de hacer y rehacer nuestros mundos. (Goodman 1995, p. 271)

El desarrollo de tales potencialidades, por su parte, articula con el otro sentido de funcionamiento mencionado con anterioridad. Esto es, su posibilidad descansa en la medida en que se ha previamente constatado que algo funciona efectivamente como obra de arte, “en la medida en que se entiende, y se constata lo que simboliza y cómo simboliza”.

Para finalizar, quisiera aclarar que no niego que exista y que de hecho se dé un momento de producción (ejecución) para toda obra de arte. Lo que afirmo es que tal momento por sí solo no es aún suficiente para llevar a cabo su posterior identificación, reconocimiento y legitimación frente a situaciones poco habituales de funcionamiento estético. Incluso, como se viera, su ejercicio desde ciertas artes particulares se halla superpuesto, en ocasiones desdibujado y a menudo deudor

de la instancia de activación.¹¹ Si todo lo que importa a los fines de caracterizar el dominio de lo artístico parece derivarse de esta instancia (activación-funcionamiento), según el programa estético goodmaniano, entonces tal vez convenga desentenderse de la idea de ejecución como criterio de identificación (legitimación).

Continuidades, objeciones y vínculos positivos

El arribo a la noción de *funcionamiento*, su relevancia explicativa y la relación que la misma sostiene respecto de los *síntomas de lo estético*, hacen del desarrollo estético goodmaniano una referencia clara al momento de abordar distintos enfoques centrales al estudio de la naturaleza artística. La modificación en la pregunta por el arte –¿cuándo es el arte? en lugar de ¿qué es?– acerca dicho desarrollo teórico al antiguo y tradicional problema de su definición. Esto es, si la clave para entender el fenómeno del arte está dada por el concepto de funcionamiento, es posible que a partir de la complejidad de su tratamiento pueda obtenerse una comprensión de la naturaleza misma de lo artístico. La respuesta a tal cuestionamiento señala en la dirección de un estudio minucioso acerca de los distintos sistemas simbólicos y el modo en que estos interactúan relacionándose con los diferentes

¹¹ La identificación goodmaniana de dos instancias que participan en la creación y funcionamiento de una obra de naturaleza artística a menudo puede dar lugar a lecturas ontologizantes que ven en ello la efectiva existencia de momentos configuradores de toda obra de arte. De lo que se trata, en rigor, es de la participación de ambos momentos en un desarrollo procesual que acaba favoreciendo un funcionamiento simbólico peculiar. Según esto, la *ejecución* de una obra supone su creación. La *implementación* colabora en su efectivo funcionamiento. No obstante, el objetivo de este recorrido, y de este segmento en particular, es problematizar el sesgo deudor asumido por la segunda de tales instancias o momentos del proceso, puesto que a menudo –y según el propio Goodman– solo hay obra si algo efectivamente funciona como tal. De este modo, y puesto que dicho funcionamiento parece descansar sobre la *implementación*, la creación de toda obra debería asumir la relevancia y magnitud que, de acuerdo a los términos propios de su tratamiento, supone esta *activación* del arte. Por su parte, la relevancia que ofrece el contexto sobre el que opera dicho funcionamiento refuerza la sugerencia vinculante propuesta entre ambos enfoques. La implementación-activación de algo como obra de arte no deviene una parte, segmento o instancia subsidiaria de su efectiva creación, de acuerdo con esta lectura. Participa, empero, de su particular funcionamiento y, por lo tanto, colabora en la creación misma de algo en tanto arte. Agradezco al/la evaluador/a de este escrito por haber motivado mediante su observación la necesidad de esta aclaración sin la cual podía tener lugar una mala interpretación de mi planteo, el cual podría ser así acusado de partir de una lectura equivocada de los textos de Goodman.

procesos cognitivos. La estética es, siguiendo este enfoque, una rama de la epistemología y se encuentra en íntima relación con la producción de conocimientos. En términos de Elgin: “El arte funciona cognitivamente [...], la estética explica cómo.” (Elgin 2001, p. 684).

El reconocimiento, pues, de que algo funciona como obra de arte en determinado contexto situacional y de acuerdo a la participación en ello de los síntomas de lo estético, permite hacer frente a ciertos inconvenientes provenientes de la práctica artística que tornan difícil su aprehensión teórica. En particular, aquellos casos que tienen que ver con cierta dificultad en el reconocimiento de algo en tanto obra de arte. Casos tales podrían ser los de una aparente indiscernibilidad en los candidatos en cuestión, la de cierta insospechada procedencia artística de determinados objetos, o directamente aquellos que promueven el funcionamiento simbólico de algo que no es una obra de arte como si fuese una, o en los que una obra de arte parece no estar funcionando como tal.

La propuesta goodmaniana frente a ello parece ser la de poder identificar la coyuntura más o menos precisa en la que algo funciona como obra de arte con independencia de su efectiva procedencia artística o la ausencia de ella. Así, algo puede funcionar como obra de arte aun sin serlo, o dejar de verse como tal a pesar de su manifiesta artísticidad. Si tal es el resultado al que llega el análisis de la naturaleza de lo artístico, la alternativa de respuesta que recupera el *funcionamiento* como eje explicativo parece ser la salida más prometedora frente a muchas situaciones problemáticas. En este sentido la investigación estética goodmaniana parecería defender fervorosamente la afirmación según la cual ¡no importa *lo que el arte sea*, sino *cuándo* determinada experiencia asume un comportamiento de naturaleza artística!

Si Goodman acierta al proponer dicho desplazamiento sobre el sesgo situacional que ronda al arte, como sugiero, entonces habrá contribuido positivamente al tratamiento del fenómeno del arte y algunos de sus problemas más acuciantes de cara al desarrollo que su práctica y ejercicio han tomado una vez avanzado el siglo XX. Una consecuencia derivada de ello podría iluminar la resolución de problemas de casos paradójales del tipo “el poema en el cajón”, recurrentes en el análisis estético de autores pertenecientes a la vertiente analítica contemporánea. Casos tales involucran ejemplos hipotéticos de obras de arte que yacen ocultas a la espera de ver la luz, y con ella el reconocimiento y legitimación correspondientes.

Mientras que para el institucionalismo de Dickie, por ejemplo, dicha situación problemática se resolvía a partir de la mera presunción –al momento de configurar el *artefacto* en cuestión– de su potencial

exhibición ante un público, la salida para Goodman tendría una resolución menos conflictiva: en tanto el *poema* permanezca oculto en el cajón, su estatus se corresponderá al de una obra de arte que no se encuentra, empero, funcionando como tal; y siendo lo relevante en cualquier situación el efectivo funcionamiento de algo en tanto obra de arte, mientras el cajón se encuentre “cerrado” la cuestión no amerita mayor tratamiento.¹²

A partir de esto es posible un abordaje sobre la serie de casos problemáticos que a menudo pueblan el universo simbólico del que participa el arte. Es decir, teniendo en cuenta la clave que se desprende de la noción de *funcionamiento* goodmaniana, pueden hallarse respuestas ante cada situación de difícil aprehensión dada la naturaleza contextual de las mismas. Dicha noción permitiría explicar los numerosos casos de actuales obras de arte que no fueron pergeñadas como tales, de los que la historia y los museos son prueba evidente. Ahora bien, quisiera apuntar una posible objeción frente a lo que supone, a su vez, una consecuencia respecto del tratamiento en torno a los conceptos de *ejecución* e *implementación* aquí analizados.

Si se desestima o debilita la noción de *ejecución* del planteo ofrecido por Goodman –como propuse anteriormente–, dada la presunta relevancia del momento o instancia de *implementación-activación*, se harán evidentes, no obstante, algunas consecuencias poco deseables. En franca relación con lo que sucede con la posible solución institucionalista de Dickie, solo que en una dirección diferente, el acercamiento teórico sería indiferente a obras de arte en efecto existentes pero que no se encuentran funcionando como tales. El institucionalismo no encuentra inconvenientes frente a casos paradójales como “el poema en el cajón” por considerar que la efectiva exhibición de las obras no es requerida para que estas sean tales.¹³ Por su parte, el funcionamiento goodmaniano, si se rechaza la noción de *ejecución*, solo reconocería casos de obras que se encuentren efectivamente funcionando como tales, al tiempo que privaría de tal estatus a obras que llenan los talleres de los artistas, las habitaciones particulares y buena parte de la historia pero de las que no existe documentación concreta.

¹² Recuérdese que para Dickie la condición de *presentación* ante un público –para todo *artefacto*– no requería su efectiva exhibición; lo que arroja el molesto saldo de obras de arte jamás vistas ni apreciadas. Véase Dickie (2005).

¹³ En la definición de “obra de arte” arrojada por Dickie solo se establece el requisito artefactual y el hecho de que el mismo sea afín a los que suelen “presentarse” ante un público: “Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie 2005, p. 115).

A su vez, el sostenimiento de la instancia de *implementación* como la única verdaderamente relevante en el funcionamiento de toda obra de arte descuidaría considerablemente uno de los momentos sin dudas importantes como lo es el de la producción (elaboración) de la misma. Esto es, el trabajo con y sobre un material dado, el lenguaje artístico tenido en cuenta y utilizado, las relaciones simbólicas que se desarrollan conforme avanza la estructuración de las que los síntomas de lo estético acaban siendo en buena medida su reflejo, etc. Estos y otros muchos problemas particulares aguardan aún por un análisis detenido y un tratamiento adecuado. No obstante, más allá de ciertas tensiones inherentes al modo en que su planteo es presentado, el programa goodmaniano ofrece una herramienta importante desde la cual pensar la naturaleza del problema de la definición del arte de principal preocupación para la analítica filosófica vinculada al análisis de lo estético.

Prueba de ello es el beneficio que puede obtenerse respecto de las propuestas de tipo institucional y la aparente insuficiencia en la especificación del arte a que dan lugar al articular sus planteos con los aportes de Goodman. Tales planteos ponían el énfasis en la estructura general legitimadora del arte a partir de la cual es posible indexar casos nuevos o dotar de sentido a los ya existentes sobre el mero recurso a la autoridad en cuestión. La consecuencia de ello, a menudo esbozada en términos de una denuncia concreta, supone el reclamo ante la manifiesta trivialidad de su formulación. Esto es, el hecho de que para tales enfoques algo sea arte en virtud del aval institucional del arte, circularidad mediante.

Ahora bien, si se considera el aporte que supone la identificación goodmaniana de una serie recurrente de síntomas propios de lo estético para toda situación artística, es posible articular ambas modalidades explicativas bajo una única caracterización prometedora. Algo, entonces, sería una obra de arte si funciona como tal –si en ello participa alguno o todos los síntomas estéticos– al interior del contexto de identificación y reconocimiento propio del universo del arte [*artworld*].

En este sentido, la vinculación con el concepto de *implementación* analizado con anterioridad cobra renovada luz. Es a partir del efectivo funcionamiento (activación) de algo como obra de arte que es dado promover la serie de interpretaciones vinculantes requeridas para su legitimación en tanto tal; y ello supone la ineludible referencia al contexto de historia y teorización propios del *artworld*, tanto como a las instituciones que de él participan.

La denuncia ante una supuesta “veracidad trivial” que compromete seriamente a las posiciones más contextualistas hallaría,

bajo el reconocimiento de los síntomas goodmanianos, una alternativa de respuesta válida. Es decir, reforzaría la legitimación de algo como obra de arte no solo desde la apelación a un contexto o fundamento que excede la situación particular de cada caso (candidato), sino que pondría en evidencia un comportamiento particular: aquel que recupera la identificación de los síntomas de lo estético. De este modo, algo estaría realmente funcionando como obra de arte, y ello supondría el compromiso con su efectiva *activación*. Al mismo tiempo, la articulación de ambos enfoques protegería el “funcionalismo” que parece seguirse del esquema goodmaniano ante posibles objeciones que buscan cuestionar el requisito de previa identificación del algo como arte para su posterior constatación de funcionamiento sintomática.¹⁴

Por último, el viejo y revisitado problema de la definición del arte hallaría en el interior de la estética analítica una posibilidad de continuidad efectiva a partir del vínculo sugerido entre contexto y función. Esto supone pensar la magnitud de los aportes provenientes del programa de Goodman como ofreciendo argumentos pertinentes aun frente a cuestiones para las que inicialmente no fueron pensados. Si dicho movimiento es conducente, si es posible pensar en una articulación tal entre propuestas pertenecientes a una misma tradición teórica –estética analítica– entonces se habrá acertado en puntualizar una dirección que asumió el compromiso de caracterizar el universo de lo artístico aportando estrategias y argumentos de relevancia.

Conclusiones

Asumir desde el análisis interno al programa estético goodmaniano una solución frente al problema de la definición del arte es equivocar su apreciación, entender equivocadamente el alcance del mismo. Tal no fue el propósito que motivó este escrito. El propio Goodman pareció desestimar dicha problemática en favor de la captura situacional del acontecer del fenómeno (arte) y sus particularidades. Lo que se buscó aquí fue pensar en la posibilidad de vincular el desarrollo alcanzado por aquel al corpus de reflexiones que configuran el dominio

¹⁴ La recurrente participación de los *síntomas* no garantiza aún, y según el propio Goodman, la artisticidad de algo (Goodman 1976, p. 255). Podría darse el caso de una obra de arte en la que no participe alguno o todos los síntomas propuestos y podría no haber obra alguna aun ante la presencia de ellos; aunque sería poco probable que tales situaciones se den efectivamente. Por su parte, las dificultades que puedan surgir ante casos como estos se verían balanceados por referencia al contexto en el que suceden los eventos. Esto es, el contexto de legitimación que sugiere la noción de *artworld*.

de la estética filosófica de raíz analítica ocupado sí en tal objeto de estudio –definición del arte–. Dominio al que, por otro lado, pertenece de suyo el programa goodmaniano. La propuesta, entonces, tiene que ver con leer en el gesto de desplazamiento propuesto por Goodman ante el mencionado problema –y su posterior tratamiento– una alternativa de análisis útil a partir de la cual es dado establecer relaciones de beneficio mutuo respecto de posiciones de tipo más contextualistas como la que se sigue del originario planteo dantiano.

La idea de que algo pueda funcionar como obra de arte en determinadas situaciones o dejar de hacerlo en otras propició el análisis de los conceptos goodmanianos de *ejecución e implementación* para toda obra dada. Así, el primer segmento de este trabajo halló motivación en el estudio de las peculiaridades propias de los distintos tipos de artes –*alográficas y autográficas*–. Dadas las diferencias entre ambas modalidades, y según los matices de cada una de las artes particulares, la relación con los conceptos señalados se vio afectada. Mientras que para algunas artes ambas instancias de ejecución e implementación se encuentran bien delimitadas, en otras la superposición de estas hace que se dificulte su identificación.

Los dos segmentos centrales del trabajo se ocuparon de analizar críticamente la viabilidad de un sostenimiento tal en torno a toda obra de arte de acuerdo a los términos propios de Goodman. Esto es, la evaluación de si es dado hablar de “creación de la obra de arte” en ambos momentos que participan en la configuración de su funcionamiento o si en rigor tal afirmación debe incluir y hacer suya la instancia de *implementación-activación*. Se defendió allí la idea según la cual el estatuto de artísticidad de algo –previa captura de su comportamiento simbólico particular– se identifica con la idea de un efectivo *funcionamiento* ligado a dicha instancia de activación. Ello llamó la atención acerca de la conveniencia de pensar a la *implementación* desde su vínculo directo con el concepto de funcionamiento, recuperada en su nueva forma “*activación*”, como inherente al estatus particular de todo símbolo estético.

Por último, el tramo final de este recorrido asumió el análisis de algunas consecuencias de tal defensa. Para ello se prestó atención a ciertas complicaciones derivadas del no reconocimiento de la instancia de *ejecución* de toda obra, reforzando la necesidad de reconocer a la *activación* como elemento clave del proceso de configuración del funcionamiento artístico y no meramente como instancia o proceso subsidiario de aquella. Ello permitió establecer un vínculo positivo entre el pretendido “funcionalismo” goodmaniano y las propuestas

contextualistas dedicadas al tratamiento definicional del arte. La mera enunciación anterior de enfoques y análisis considerados en este escrito es prueba del vínculo que es posible establecer entre el programa estético de Goodman y el resto de las propuestas que estructuran un dominio común para la filosofía analítica. Sirva la extensión del mismo como motivación de futuros y mejores alcances.

Bibliografía

- Adajian, T. (2012), "The Definition of Art" en Zalta, E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/> (05-04-2017).
- Beardsley, M. C. (1961), "The Definitions of the Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (2), pp. 175-187.
- Borges, J. L. (1944), "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.
- Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Nueva York, Routledge.
- Carroll, N. (2001), *Beyond Aesthetics*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Cometti, J. P. (2000), "Activating Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (3), pp. 237-243.
- Danto, A. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, pp. 571-584.
- Danto, A. (1992), *Beyond the Brillo Box*, Berkeley, University of California Press.
- Danto, A. (2004), *La transfiguración del lugar común*, Buenos Aires, Paidós.
- Danto, A. (2005), "Tres cajas de brillo: cuestiones de estilo" en Danto, A., Chateau, D. et al., *Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado, pp. 19-40.
- Danto, A. (2006), *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- Dickie, G. (1969), "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, 6 (3), pp. 253-256.
- Dickie, G. (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
- Dickie, G. (2005), *El círculo del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Elgin, C. (1983), *With Reference to Reference*, Cambridge, Hackett.
- Elgin, C. (1991), "What Goodman Leaves out", *Journal of Aesthetic Education*, 25 (1), pp. 89-96.

- Elgin, C. (2001), "The Legacy of Nelson Goodman", *Philosophy and Phenomenological Research*, 62 (3), pp. 679-690.
- Elgin, C. (2011), "Making Manifest: The Role of Exemplification in the Sciences and the Arts", *Principia*, pp. 399-413.
- Giovanelli, A. (2010), "Goodman's Aesthetics" en Zalta, E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/goodman-aesthetics/> (05-04-2017).
- Goodman, N. (1972), *Problems and Projects*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- Goodman, N. (1976), *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- Goodman, N. (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- Goodman, N. (1995), *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor.
- Goodman, N. y Elgin, C. (1986), "Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?", *Critical Inquiry*, 12 (3), pp. 564-575.
- Goodman, N. y Elgin, C. (1988), *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Indianapolis, Hackett.
- Kennick, W. (1958), "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, 67, pp. 317-334.
- Levinson, J. (1979), "Defining Art Historically" en Lamarque, P. y Olsen, S. H. (eds.) (2004), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Massachusetts, Blackwell, pp. 35-46.
- Levinson, J. (1989), "Refining Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47 (1), pp. 21-33.
- Levinson, J. (1993), "Extending Art Historically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (3), pp. 411-423.
- Mandelbaum, M. (1965), "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, 2 (3), pp. 219-228.
- Pérez Carreño, F. (1996), "Nelson Goodman" en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, pp. 106-111.
- Vermuelen, I., Brun, G. y Baumberger, Ch. (2009), "Five Ways of (not) Defining Exemplification", en Ernst, G., Scholtz, O. y Steinbrennen, J. (eds.) (2009), *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*, Fráncfort, Ontos.
- Weitz, M. (1956), "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1), pp. 27-35.
- Wollheim, R. (1970), "Nelson Goodman's Languages of Art", *The Journal of Philosophy*, 67 (16), pp. 531-539.
- Wollheim, R. (1972), *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral.

- Wollheim, R. (1978), "Are the Criteria of Identity that Hold for a Work of Art in Different Arts Aesthetically Relevant?", *Ratio*, 20, pp. 29-48.
- Ziff, P. (1953) "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review*, 62 (1), pp. 58-78.

Recibido el 21 de septiembre de 2015; aceptado el 26 de mayo de 2016.