

# EL FUNCIONAMIENTO DE LA OBRA DE ARTE. ALCANCES Y DERIVAS EN LA ESTÉTICA DE N. GOODMAN

Mariano Martínez

La propuesta estética de Goodman se compromete, aunque de modo tangencial, con las dificultades propias de todo desarrollo del caso. En ella se atiende, entre otras cosas, a los problemas derivados de la dificultad en torno a la postulación de una definición satisfactoria del hecho artístico.

Tal dificultad ha sido experimentada por los acercamientos teóricos de todos los tiempos. No obstante, la práctica artística contemporánea vinculada a la producción de obras que desafían constantemente la definición del arte, ha introducido nuevos enfoques y perspectivas de análisis. Una serie de cambios en los modos en que tradicionalmente se había entendido el ejercicio del arte han promovido fuertes tensiones y desplazamientos en la teoría acerca de él.

Más allá de los diferentes aspectos en los que se ha visto modificada esta práctica a partir de comienzos del siglo XX, uno de los ejes más problemáticos supone un modo de semejanza entre las obras de arte y los objetos pertenecientes a la realidad extra-artística. Uno de los críticos de arte más significativos de este período, A. Danto, ha puntualizado en torno de estas consideraciones llegando a postular su tesis sobre el “fin del arte” como la situación a la que asiste el arte en la actualidad. En términos del propio Danto, un modo particular de teorización en torno al arte ha llegado a su fin, dando lugar a lo que denomina su “post-historia”. Este hecho se vincula directamente con el fracaso de los grandes paradigmas teóricos para dar cuenta de lo que comienza a suceder en la práctica artística que encuentra sus primeras manifestaciones de desplazamiento en las experimentaciones de Marcel Duchamp de comienzos de siglo pasado. Los famosos *ready made* del artista presionaron contra los límites del arte, de su definición, de su identificación. En sintonía con esto, toda la producción artística a lo largo del siglo XX ha dado innumerable cantidad de ejemplos similares. Según Danto esto tuvo lugar a partir de una dinámica de “homólogos indiscernibles” consolidada en torno al movimiento estadounidense del Pop Art. El resultado obtenido fue precisamente el corrimiento de los límites del arte, el desplazamiento recuperado ahora desde la teoría, según el cual nada en el objeto (obra de arte) hace posible su identificación en tanto hecho artístico.

Goodman, por su parte, se ve interesado en el estudio del funcionamiento simbólico que pueda brindar su aporte a una teoría general de los símbolos. Desde este cruce teórico va a llevar a cabo su aproximación al análisis de ciertos problemas evidenciados en las artes, tales como la dificultad en la identificación, su definibilidad, etc. Dado este marco general de la cuestión, el presente trabajo tiene por objeto el acercamiento al planteo goodmaniano respecto de tales escollos filosóficos, a fin de identificar el alcance de su propuesta así como sus posibles derivaciones.

## LA PROPUESTA DE GOODMAN

Al hablar de la propuesta de Goodman se hace necesario un breve repaso y exposición de los puntos centrales que hacen a su teoría. En primer lugar me interesa señalar un momento puntual en lo que consideraré su planteo general. Esto es, el capítulo IV de su libro “Maneras de Hacer Mundos”<sup>1</sup>. Allí, el autor plantea la conveniencia de volver sobre la pregunta tradicional en torno al arte < ¿qué es el arte? >, modificándola. Considera que tal cuestionamiento no recupera con fidelidad la situación del arte y que, por lo tanto, debe ser reemplazado por un nuevo modo de cuestionar su naturaleza. Dicho cuestionamiento nuevo se encuentra cifrado en la pregunta “¿cuándo hay arte?” y, tal como se evidencia, desplaza el objeto de análisis desde una instancia ontológica que pregunta por el fundamento, hacia otra de índole temporal que apunta a la contingencia situacional del hecho artístico. Volveré sobre este punto.

Se dijo que el tratamiento estético en el planteo de Goodman se vio motivado por su interés en

---

1 N. Goodman, “Maneras de Hacer Mundos”, Madrid, Visor, 1990.

una teoría general de los símbolos. No obstante, al igual que sucediera con Danto, las primeras reflexiones intentan dar cuenta de la dificultad en la identificación de las obras de arte cuando las mismas se encuentran sujetas a situaciones poco favorables a tal discernimiento. En Goodman, dichas situaciones se hallan ejemplificadas tanto por el juego de “homólogos indiscernibles” a la Danto, como por el par constitutivo entre la obra de arte original y una posible copia o falsificación de la misma.

La idea de una posible “indiscernibilidad” entre la obra de arte y su homólogo que no pertenece a tal categoría es crítica por varios motivos. Muchos de ellos, tienen directamente que ver con ciertos otros postulados propios de la teoría del autor en cuestión, según el caso. No es mi intención aquí comprometerme con este problema que por sí solo requeriría una dedicación exclusiva. De momento, entiéndase la noción de “indiscernibilidad” apuntada como dificultad para llevar a cabo la identificación de algo, en tanto obra de arte. Tal dificultad estriba en el modo en que objetos pertenecientes a conjuntos categoriales distintos, o presuntamente distintos, se muestran idénticos en sus aspectos físicos, es decir, perceptuales. Esta situación es la que problematiza con la de una definición del arte que sostenga para sí cierto carácter definitivo, del tipo que suelen presentar todo acercamiento esencialista al tema.

En lo que sigue se propone un punteo de algunas de las nociones básicas al planteo goodmaniano.

Lejos de comprometerse con una posición esencialista en torno a la definición, Goodman introduce la noción de *síntomas* propios de lo estético. La recurrencia a esta alternativa no supone una definición para el arte ni la conclusión definitiva del problema. Simplemente ofrece la posibilidad de pensar la situación estética por fuera de la rigidez con que solía pensarse a partir de esencias inherentes al hecho artístico. Los síntomas, como el propio Goodman afirma, puede que no sean ni conjuntivamente suficientes, ni disyuntivamente necesarios<sup>2</sup>.

Los cinco síntomas enumerados por el autor son: la *densidad sintáctica*, la *densidad semántica*, la *plenitud relativa*, la *ejemplificación* y la *referencia múltiple y compleja*. Muchos de ellos, sólo sirven como claves para la diferencia estética entre pretendidos homólogos, una vez que ya ha sido efectuada la identificación. Esto, como se deduce rápidamente, no ofrece ni otorga el beneficio del reconocimiento que se encuentra a la base de la discusión. En tanto tales síntomas operan de un modo posterior a dicho reconocimiento de algo en tanto arte, no están facilitando la identificación requerida. Pero puede que estos síntomas, que como tales, no garantizan la presencia de una enfermedad, no persigan resolver el problema. En tal caso, la posibilidad del reconocimiento identificatorio de algo como obra de arte aparece sujeto a una apelación de tipo institucional.

Aquí es preciso ahondar en uno de los cinco síntomas de estético propuesto por el autor: la *ejemplificación*. La apelación a un campo socio-institucional en Goodman, como soporte de su planteo, se ve reflejada en la significatividad que asumen las nociones de *contexto* y *situación* en su análisis. Las mismas nociones se verán iluminadas a partir del síntoma de la ejemplificación. La particularidad del mismo es la de poner en evidencia la relevancia del contexto en la operatividad de la obra de arte. Es decir, hacer evidente un desplazamiento, un cambio en la significatividad.

La idea de fondo expresa la particularidad de que algo pueda ejemplificar determinadas propiedades en un momento (y contexto) dado y no así en otro. La obra de arte, como símbolo, se sirve de dicho mecanismo de la ejemplificación como vehículo del proceso comunicativo simbólico en tanto muestra de sus propiedades manifiestas. Esta particularidad desprendida de la noción de ejemplificación vuelve relevante el contexto situacional en el que dicha obra, objeto o cosa se presente. Así, algo puede ser muestra ciertas propiedades en un contexto particular sin afectar artisticidad, y funcionar como obra de arte en otro, haciendo manifiestas ciertas otras propiedades que de hecho posee. Se da, entonces, una sutil interrelación entre el entorno contextual de algo y su funcionamiento dentro de tal campo de operaciones instituidas.

De lo anterior se desprende otra de las nociones básicas del planteo de Goodman sobre la que quisiera detenerme. Esta es, el *funcionamiento* de la obra de arte. Sostener que algo funciona como obra de arte en un momento dado es comprometerse, según el autor, con el supuesto de que algo puede ser una obra de arte y dejar de serlo en momentos (contextos situacionales) distintos. De este modo, un objeto que no ha sido pergeñado con intenciones de volverse una obra de arte, puede pasar a gozar de tal status y funcionar como tal al interior de contextos

---

2 N. Goodman, “De la Mente y Otras Materias”, Madrid, Visor Dis., 1995, pág. 207.

institucionales que lo legitiman. Asimismo, dicho objeto puede verse desprovisto del status artístico frente a otras condiciones recuperando su carácter de no-obra de arte.

Tal era el fin perseguido por Goodman al señalar la conveniencia en la modificación por la pregunta dirigida hacia la naturaleza del arte. La forma que el cuestionamiento tradicional acerca del arte asume es aquella que persigue cierto compromiso con la existencia de propiedades necesarias y suficientes de algo en tanto artístico. Es decir, la recurrencia a cierto pensamiento de esencias en torno al hecho artístico. Por su parte, la modificación en la propuesta goodmaniana recupera la variabilidad propia de la diferencia de contextos y situaciones. Así, una obra de arte puede parecerse demasiado a algo que no lo es y algo que no es una obra de arte puede funcionar como tal bajo circunstancias favorables.

En este resumen por demás general y somero del planteo estético de Goodman, me interesa hacer hincapié en una última caracterización trazada por el propio autor en función de los objetivos de este trabajo. Me refiero a la distinción sostenida entre dos instancias o momentos de configuración de toda obra de arte cifrada en los conceptos de *ejecución* de la obra y *realización* de la misma<sup>3</sup>. En términos generales se entiende a la ejecución de una obra de arte como la instancia de producción de la misma. Esto es, la configuración propiamente dicha de la misma, su elaboración. Por otro lado, la realización de una obra de arte tiene exclusivamente que ver con el hecho de que la misma obra funcione como tal. Es decir, que funcione como obra de arte. Me explicaré.

Goodman estaría distinguiendo entre estas dos instancias de concreción de toda obra de arte, diferenciando marcadamente dos momentos en dicha concreción. Por un lado, el propio autor afirma “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”<sup>4</sup>. Por el otro, sostiene “bajo el término <realización> 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, y afecta el modo en que organizamos y percibimos un mundo”<sup>5</sup>. Esta diferenciación de momentos o instancias de concreción posibilita lo anteriormente dicho acerca de la funcionalidad de algo en tanto arte. No obstante, la noción ligada al funcionamiento de una obra de arte, es algo bastante más amplio en el planteo de Goodman y requiere un detenimiento mayor. De momento, entiéndase que, una vez que algo es identificado y reconocido como una obra de arte (“ejecución realizada” de una obra), puede resultar verdaderamente enriquecedor en muchos aspectos. Dice Goodman: “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”<sup>6</sup>.

Finalmente me interesaría dejar apuntada una sospecha crítica en torno a esta distinción goodmaniana entre la ejecución y la realización de una obra de arte sobre la que volveré hacia el final del trabajo. Me resulta sospechoso el modo en que pueda darse, tal como el propio Goodman asegura<sup>7</sup>, la ejecución de una obra de arte sin su correspondiente realización. No veo cómo pueda existir una obra de arte que no funcione como tal, y desestimo la idea de que puedan darse casos como el de obras de arte ocultas, inadvertidas por todos, pero obras de arte al fin.

## ALCANCES DE LA PROPUESTA

Preguntar ¿cuándo hay arte? supone una diferencia. Aquella que distancia un modo de acercamiento al tema del caracterizado por el anterior modelo teórico vinculado a cierta rigidez conceptual. Supone también la desvinculación respecto de un pensamiento de esencias en torno al arte, incapaz de captar las modificaciones que se establecen en los desplazamientos que

---

3 N. Goodman, “De la Mente y Otras Materias”, Madrid, Visor Dis., 1995, pág. 217-221.

4 Ibid., pág. 218.

5 Ibid., 218.

6 Ibid., 271.

7 Ibid., 220.

atravesan la práctica artística y a partir de la que se configura dicha práctica.

De cara a esta dificultad en el sostenimiento de una definición cerrada y rígida del arte que de cuenta de todos los casos bajo los que se manifiestan los distintos hechos artísticos, la de Goodman es una propuesta flexible. En este sentido, el cambio en la pregunta por la naturaleza del arte supone una instancia superadora de la anterior en tanto sirve para explicar mayor cantidad de casos problemáticos de identidad y reconocimiento.

Tal problema de la identificación puede tener que ver con cierta ejercitación en el reconocimiento de obras, cierta información disponible o no para llevar a cabo dicha identificación, cierto contexto instituido de prácticas establecidas y reconocidas como legitimadoras, etc. Todo ello, no obstante, tiene directamente que ver con el hecho de que algo pueda o no *funcionar* como una obra de arte. Dado que es este mismo funcionamiento el que se halla comprometido con la posibilidad de que se establezcan las conexiones necesarias para que el reconocimiento sea posible.

Por su parte, la idea de la funcionalidad de algo en tanto obra de arte no se compromete con la existencia (en algunos casos) de dos o más entidades estéticas. Es decir, no hacen falta dos objetos, artefactos, etc. para contar con alguna diferencia del tipo obra de arte/no-obra de arte. La noción de funcionamiento asegura que algo puede funcionar como obra de arte y dejar de hacerlo<sup>8</sup>. Esto encierra cierta economía al momento de explicar una modificación, un desplazamiento y una resignificación de algo como obra de arte, sin el recurso a la apelación de diferentes entidades estéticas; ya que una misma entidad estética puede desempeñar ambos roles (obra de arte/no-obra de arte).

Una última reflexión aquí me lleva a defender el supuesto logro instaurado a partir de la introducción de la noción de "funcionalidad" en el arte. Si bien, probablemente, la propuesta de Goodman tampoco satisfaga (como en el caso de la de Danto<sup>9</sup>) la necesidad de identificación frente a casos de aparente indiscernibilidad estética entre homólogos, considero profundamente relevante la dimensión funcional por él introducida. Posiblemente, tal escollo teórico-perceptual al momento de reconocer algo como obra de arte quede sin resolver. De hecho, afirmo (asumiendo el riesgo correspondiente) que no puede establecerse dicha identificación y reconocimiento sin el concurso de la información disponible requerida. Más aún, con la suficiente falta de información no es posible establecer identificaciones de ningún tipo. El problema del reconocimiento de la obra de arte ante tales situaciones de profunda ambigüedad, es justamente eso, un problema; y como tal, permanece inalterable si las condiciones generales del contexto no varían.

Sin embargo, tales dificultades no empañan la práctica y el desarrollo de las artes. Incluso es posible que hasta las favorezca. Frente a esto, la posición asumida por Goodman nunca pretendió dar el cierre definitivo sobre estas cuestiones. Por el contrario, se ha mostrado siempre suficientemente prudente al momento de compartir sus planteos. Ejemplo de ello es el carácter de "síntomas" que asumen ciertos parámetros propios de lo estético, según su formulación. Incluso, el mismo listado de síntomas no asume el agotamiento de todos ellos. Lo que quiero decir, finalmente, es que valoro el alcance de su propuesta en tanto asunción de un logro teórico a partir de la introducción de la noción de funcionamiento estético en torno al concepto de obra de arte.

## DERIVAS DE LA PROPUESTA

Entre los objetivos principales del trabajo se encontraba el de analizar críticamente el alcance de la propuesta estética de Goodman, destacando aquellos puntos críticos o derivaciones que pudieran desprenderse de la misma. A tales fines, considero oportuno ahora recuperar la noción utilizada como disparador de estas disquisiciones. Esta es, la aparente indiscernibilidad entre objetos.

Tanto Goodman como Danto y, a decir verdad, la gran mayoría de críticos y filósofos del arte contemporáneos, toman como punto de partida para sus desarrollos teóricos el problema de la identificación y el reconocimiento de algo en tanto arte. Dicho problema se halla directamente representado por situaciones cargadas de cierto grado de aparente indiscernibilidad. Me refiero a situaciones frente a las cuales resulta verdaderamente difícil, cuando no imposible, saber si se encuentra uno ante una obra de arte o ante su par extra-artístico (no-obra de arte).

---

8 Ibid., pág. 217.

9 A. Danto, "La Transfiguración del Lugar Común", Buenos Aires, Paidós, 2004.

La dificultad para el reconocimiento y la identificación puede responder a diversas causas. Puede tratarse de limitaciones propias del lugar en donde la obra de arte está siendo expuesta, puede tener que ver directamente con las características morfológicas del objeto (obra de arte) en cuestión, etc. Pero a lo que definitivamente responde tal dificultad es a una carencia. Lo que se da tras la ambigüedad propia de la situación es una carencia que se traduce en falta de información. Esta es la instancia que viene a desplazar un cierto tipo de práctica (artística) que tradicionalmente discurría sin mayores complicaciones. Algo, en el seno de la práctica artística modificó profundamente su status teórico<sup>10</sup>. Un modo particular de producción ligado a otros dominios como el económico, comercial y social, arrojó un sinnúmero de obras cada vez más parecidas a objetos de uso cotidiano (no-obras de arte). Este corrimiento en las formas tradicionales de “hacer” arte evidenciado desde la práctica, es apropiado desde la teoría bajo un desarrollo filosófico que revivió la búsqueda por la definición del arte.

A la luz de tales desplazamientos dados tanto en la teoría como en la práctica artística, el planteo goodmaniano busca ajustar un modo de acercamiento a la cuestión. La modificación en la pregunta por el arte sugiere asimismo una diferencia. Instala un nuevo modo de aproximación al arte desde un cambio direccional en el cuestionamiento sobre el mismo. Preguntar ¿qué es el arte? es avanzar en la dirección de definiciones, de esencias. Por el contrario, la modificación introducida por Goodman busca dar cuenta de una naturaleza artística flexible, móvil y en permanente cambio y alteración. No persigue agotar la problemática otorgando una solución final, sino ajustar su planteo de modo adecuado a lo que de hecho sucede en la práctica y suceder del arte.

Una vez más, entonces, los indiscernibles. Hacia el final del primer apartado dejé pendiente una observación crítica respecta de la propuesta goodmaniana. Retomo, ahora, su formulación. Decía que me resulta inconveniente el sostenimiento de la diferencia entre instancias de configuración de una obra de arte hecha por Goodman. La distinción entre un momento de ejecución de la obra y su posterior realización<sup>11</sup> no se ajusta a la noción de *funcionamiento* de la misma, a partir de la cual recién es posible establecer criterios válidos. Es decir, para que algo sea considerado una obra de arte, es preciso que funcione como tal en un contexto adecuado -que bien no tiene por qué tratarse de un ámbito físico-. El concepto mismo de obra de arte alude a una práctica compartida y a una instancia decisivamente comunitaria. El contexto, entonces, es antes un cúmulo de prácticas e ideas compartidas al interior de una comunidad que las legitima bajo determinadas situaciones, que un sitio físico reconocible.

Ahora bien, volviendo sobre la crítica apuntada, y de cara a una potencial situación de indiscernibilidad o dificultad para realizar la identificación requerida, considero obsoleta la distinción de Goodman. Dado que, 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 “realización” de la obra de arte, entonces ¿cuál sería el papel que desempeña la noción de “ejecución” en la obra? De otro modo, sin funcionamiento no hay obra de arte, y puesto que sólo habrá obra de arte a partir del reconocimiento de la misma -es decir, *funcionamiento* de la misma- no veo qué rol desempeñe la instancia de “ejecución”.

Para finalizar, no niego que exista y que de hecho se de un momento de producción (ejecución) de una obra de arte, lo que afirmo es que tal momento no sirve para llevar a cabo su posterior identificación. No desempeña un rol crucial a tales fines. Incluso, puede que tampoco sirva para comprender el modo en que se articula dicha práctica artística sobre un entramado socio-institucional legitimador. Por lo cual, no encuentro beneficio en sostener la diferenciación en instancias propuesta por Goodman. Si todo lo que importa, a los fines de caracterizar el dominio de lo artístico, parece derivarse de una instancia de realización (funcionamiento) de algo como obra de arte, entonces tal vez convenga desentenderse de la idea de ejecución de la misma como criterio de legitimación.

## BIBLIOGRAFÍA:

---

10 Para un desarrollo general del tema véase: A. Danto. “Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia”, Buenos Aires, Paidós, 2006, capítulos 1, 2, y 3.

11 La idea de que la ejecución precede a la realización en las artes se aplica a la mayoría de las obras. No obstante, Goodman no desconoce el tratamiento que dicha separación requiere para el caso de las *performing arts* y demás dinámicas al interior de las cuales se hallan entreteladas ambas instancias de configuración.

- DANTO, A. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584
- -----"La Transfiguración del Lugar Común", Buenos Aires, Paidós, 2004. [*The Transfiguration of the Common Place*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1981.]
- -----"Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia", Buenos Aires, Paidós, 2006. [*After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1998.]
- DICKIE, G. "Aesthetics: An Introduction", New York, Pegasus, 1971.
- -----"Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis", Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- -----"El Círculo del Arte", Buenos Aires, Paidós, 1ra. Edición, 2005. [*The Art Circle. A Theory of Art*, Evanston, EE.UU, Chicago Spectrum Press, 1997.]
- GOODMAN, N. "Los Lenguajes del Arte", Barcelona, Seix Barral, 1976. [*Lenguages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs Merrill Co., Inc., 1968.]
- -----"Maneras de Hacer Mundos", Madrid, Visor, 1990. [*Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978.]
- -----"De la Mente y Otras Materias", Madrid, Visor Dis., 1995. [*Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, 1984.]