

Tres tesis acerca de la gestión artística
como práctica transnacional y translacional

Trabajo Final de la
Especialización en Gestión Cultural
Universidad Nacional de Rosario

presentado por

Juan Ignacio Chia

septiembre de 2025

Tutora: Alejandra Panozzo

Tutor: Sebastián Stra

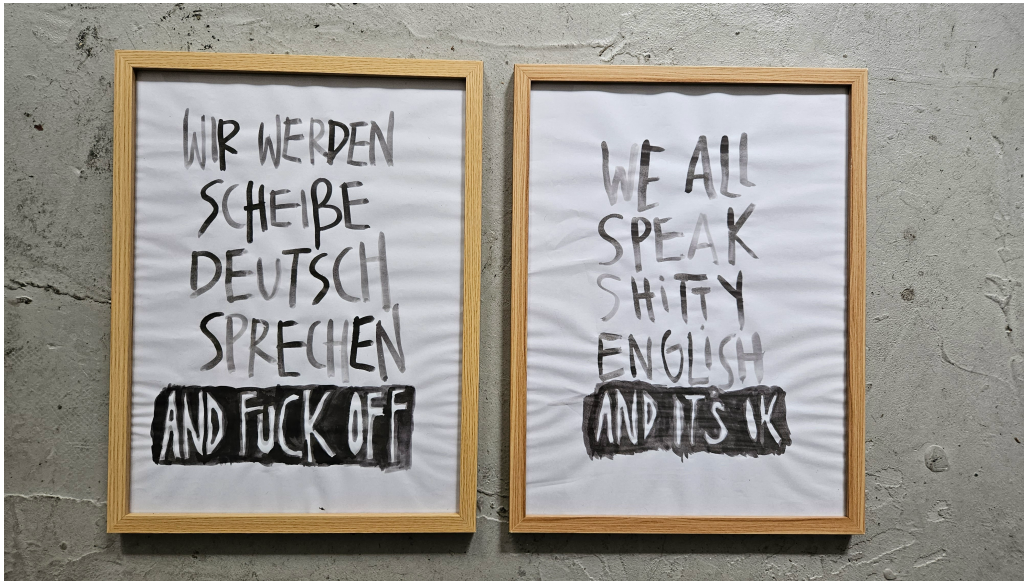
Fecha de la defensa oral y pública:

Evaluación:

Nunca se habla más que una sola lengua.

Nunca se habla una sola lengua.

Derrida



STATEMENT PUNTOCUALQUIERA

*Creemos en el poder de los rituales,
en la transformación que posibilita la experimentación artística,
creemos en el encuentro como resistencia.
creemos en la parte del crear que es contener
creemos más en el proceso que en la obra*

*creemos en la herencia de las prácticas,
creemos en los restos que quedan, y pueden, aún en la distancia
Creemos en coordenadas marcadas por el impulso afectivo*

*Creemos en el desvío de las narrativas "centro-periferia"
Creemos en el vivir entre ciudades, proyectos e idiomas,
creemos en el fracaso, en lo que pasa antes y después*

HEIMATLOSIGKEIT

*en la grieta de la lengua
y en lo que crece en la ruptura¹*

¹ Statement PUNTOCUALQUIERA, escrito por Paula Punto y Flor Cualquiera. Díptico «Wir werden scheiße Deutsch» – «We all speak shitty English», tinta sobre papel, 2024, Paula Punto, artista rosarina residente en Berlín. Una traducción posible del texto de las imágenes es: «Vamos a hablar un alemán de mierda y al carajo» y «Todos hablamos un inglés de mierda y está bien».

Contenido

§1 <i>des tours</i> . En lugar de una introducción.....	1
A. Objeto de la investigación	1
B. Concepciones teóricas actuales y sus limitaciones	2
C. Premisa metodológica y modo de proceder	5
§2 El grado cero	7
A. gestión, del latín <i>gerere</i>	7
B. El carácter contextual de la gestión	8
C. Una conjugación de saberes	9
D. Gestión cultural y gestión artística.....	11
E. Gestión artística, derechos culturales y derecho del arte: el jurista como gestor.....	12
§3 Gestionar lo indefinido	15
A. Derecho y arte: una relación difícil.....	15
B. La libertad artística en el texto de la ley	16
C. La dimensión colectiva de la libertad artística	18
D. El dilema de una definición jurídica de <i>arte</i>	19
E. Una salida posible: la búsqueda en terrenos extrajurídicos	20
1. La pregunta acerca de qué es lo contemporáneo y el destino del arte	21
2. La crisis del objeto artístico tradicional y la desdefinición del arte.....	22
3. Una respuesta a la pregunta acerca de por qué privilegiamos ciertos objetos: la teoría institucional del arte.....	24
4. La obra de arte como producto de interpretaciones divergentes	25
F. Un Tribunal y tres conceptos de <i>arte</i>	26
1. El concepto material de <i>arte</i>	26

2. El concepto formal de <i>arte</i>	27
3. El concepto abierto de <i>arte</i> : una vuelta a foja cero	27
§4 Gestionar lo omnipresente	29
A. Benjamin: valor exhibitivo, valor cultural y pérdida del aura	29
B. El arte: una cosa en el mundo de las cosas	30
C. Lipovetsky y Serroy: la artistización de la vida y el <i>homo aestheticus</i>	31
D. Menke: el devenir-estético del arte y la estetización del no-arte	32
§5 Gestionar en lenguas	36
A. <i>pausen</i> – <i>poncer</i> – <i>penser</i> : (re)producir.....	36
B. El monolingüismo de la ley y la <i>translatio</i> como forma de contacto transcultural	37
C. El giro translacional: una nueva orientación en el estudio de la cultura.....	38
D. La tarea de quien traduce: ¿extranjerizar o domesticar?	39
E. <i>Heimatlosigkeit</i> : la expatriación y la violencia de la frontera	40
F. <i>traduttore traditore</i> : la zona de traducción como zona de deformación.....	42
§6 Aria da capo e fine	44
Referencias bibliográficas.....	46

§1 *des tours*. En lugar de una introducción

A. Objeto de la investigación

Sobre la base de un concepto amplio de cultura, este trabajo se limita analizar sólo una de sus múltiples expresiones, sin por ello establecer una relación de jerarquía o equivalencia: el arte. El presente texto se propone contribuir al análisis de la gestión artística apoyándose en tres tesis que reflejan los desafíos planteados por el arte del presente: la indefinición, la ubicuidad, y la (in)traducibilidad.

El abordaje teórico y metodológico que orienta estas indagaciones constituye un cruce entre distintas disciplinas, distintas lenguas y distintas orientaciones en el modo de entender la cultura, a efectos de observar qué es lo que ocurre sobre todo en los márgenes en los que –y a través de los cuales– se establece una zona fructífera de contacto, y en los que se establecen dinámicas de cruces, importación y contrabando en ambas direcciones.² Metodológicamente implica poner en relación elementos disímiles para observar cómo dialogan y se comportan entre sí, en una forma de ligadura que no implica constreñirlos en una atadura severa, sino que quiere mostrar cómo esta necesidad de suplementación y de apoyo entre discursos vecinos puede darse, de modo tal que cada uno de estos elementos conserve una esfera de acción en el marco de su autonomía relativa y de su propia normatividad, aun cuando el trabajo con ciertos conceptos implique a menudo distorsionarlos, incorporarlos total o parcialmente uno en otro, jugar en y con las palabras, o crear nuevas, en una relación que se desea dialéctica. El método que guía estas páginas es entonces lo que Eric Santner describe como *untying things together*.³

Un *grado cero* precede a la formulación de las tesis sobre las que se asienta este texto. Como punto de partida para entender a qué se refiere el verbo *gestionar*, ese apartado intenta delinear el alcance de los conceptos que sustentan las tesis formuladas. El análisis de la bibliografía trabajada durante el curso de esta especialización permitirá esbozar a qué refieren *gestión cultural*, *gestor cultural* y *gestión artística*. A este grado cero –que es otro nombre para los presupuestos teóricos desde los que se parte– corresponde también una justificación de un modo posible de articular la gestión artística con el derecho, un punto de vista que se presenta como escasamente explorado.

De tal suerte, la praxis de gestión –informada por conocimientos provenientes de diferentes comunidades epistémicas y de disciplinas diversas– será analizada en primer término bajo una perspectiva jurídica, con el objetivo de poner de resalto el rol que juega el derecho para una práctica que

² Se adopta aquí el sentido derrideano de márgenes, cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París 1972.

³ Cf. Eric L. Santner, *Untying Things Together*. Philosophy, Literature and a Life in Theory, Chicago 2022.

se desarrolla en el marco de un sistema democrático y un estado de derecho, es decir, bajo el imperativo de operativizar los derechos culturales y artísticos como derechos humanos fundamentales, de forma que toda persona pueda participar activamente de la vida cultural y gozar de las artes. Un análisis comparado de la jurisprudencia del Tribunal Constitucional Federal de Alemania intenta poner de relieve el carácter huidizo de la definición de arte. En las sentencias *sub examine* se refleja el tratamiento que el derecho hace de esta dificultad, respetando la normatividad que es propia del campo artístico y adoptando un concepto abierto en el que sus actores asumen un rol preponderante.

Los planteos teóricos analizados en el marco de la segunda tesis tienden a continuar complejizando el concepto de arte, el cual se presenta no sólo como difícilmente definible, sino también como un fenómeno ubicuo, merced a las lógicas de estetización actuales. La estetización supone no sólo la morigeración del potencial político del arte, sino también el devenir-estético de la vida cotidiana. La configuración de *homo aestheticus* bajo el signo de un capitalismo transestético tiene repercusiones culturales, sociales y políticas que cabe considerar.

Un giro translacional –entendido como una nueva orientación en el estudio de la cultura– guía la pregunta acerca de los modos de gestionar la diferencia. En esta tercera tesis se recurre a teorías filosóficas actuales de la traducción para intentar comprender los cruces de límites disciplinares, nacionales y culturales antes mencionados, y ver de qué forma la gestión artística puede verse enriquecida por ellos. La noción de *lo intraducible* muestra de qué forma los procesos de transferencia son tan imposibles como necesarios en una era marcada por los movimientos migratorios, la pérdida de la patria considerada propia y los más variados cruces de fronteras.

B. Concepciones teóricas actuales y sus limitaciones

«*There really is no such thing as Art*»,⁴ dice una línea célebre en la no menos célebre obra de Ernst Gombrich. Que esa obra se trate precisamente de una historia del Arte pone de manifiesto lo paradójal de una empresa consistente en historiar lo que se postula inexistente, condenando a quien escribe –pero también a quien lee– a aceptar resignadamente el modo ficcional de este *como-si*: si el arte existiera, esta sería su historia; si hubiera *tal cosa* como el Arte, así deberíamos imaginárnoslo, a la manera de un ser producto de la fantasía inscripto en este extenso bestiario.

Para nuestro horror o nuestro alivio, el *dictum* gombrichiano, sin embargo, no se detiene allí, sino que continúa diciendo: «*There are only artists.*»⁵ La materialidad misma del texto desnuda la tensión que

⁴ Ernst Gombrich, *The Story of Art*, 16ª ed., Londres 1995, p. 15.

⁵ Ídem.

le es ínsita, en tanto nos dice, merced a un artilugio al que sólo pueden echar mano las lenguas escritas en alfabetos que le dan alguna importancia en su sistema al tamaño de la letra, que no hay tal cosa como el Arte –en mayúscula– sino únicamente, meramente, incluso *apenas*, artistas –en minúscula–. Si tan sólo nos fuera dado escuchar cómo esta frase se desgrana en un abanico de sonidos y no contáramos más que con la textura de una voz, si se perdiera la materialidad de la letra, esta diferencia se diluiría en la indiferenciación fonética de la /a:/ inicial. Pronunciar la frase sería la primera de una serie de traducciones fallidas que no son –que nunca podrían ser– un juego de suma cero, en la medida en que toda traducción cobija el germen de una pérdida y la esperanza de una ganancia.

La negación de un sustantivo singular en mayúscula, que puede referir a una tarea, a una esfera del quehacer humano, al dominio técnico de una habilidad, a un conjunto de reglas, al producto de todos ellos y su función dentro de un subsistema social, y aun –si atendemos las variadas aunque escuetas acepciones corrientes que recoge el diccionario– a una maña o astucia, es la antesala de la afirmación de un sustantivo plural en minúscula, en tanto manera de deshacer el carácter monolítico que presupone lo único y universal en la diseminación de lo diverso. Lo singular plural no es, en este punto, el factor que ha de aglutinar a las diversas artes bajo un único nombre,⁶ sino antes bien un corrimiento del foco sobre la multiplicidad de personas que con su praxis concreta conforman este singular abstracto en su pluralidad.

Determinadas palabras se pretenden universales. A la manera de una torre de Babel, sin fisuras, elevadas por sobre lo humano, a mitad de camino con lo divino, procuran un entendimiento claro y distinto, que dan por supuesto. En tanto contenido eidético, poseen un núcleo semántico que puede ser vertido en todas las lenguas y adoptar las más dispares formas exteriores de expresión, que resultan a la sazón contingentes. *Art*, en el doble origen germánico y latino de la lengua inglesa, participa del linaje de *ars* y más atrás en el tiempo de *téchnē*, razón por la cual nadie dudaría razonablemente acerca de cómo traducir este término en las distintas lenguas románicas, e incluso en lenguas pertenecientes a otros círculos lingüísticos que parten de diferentes raíces etimológicas. La universalidad de *arte* en tanto *término* –en el doble sentido de unidad lingüística, pero también de culminación, de punto final en un recorrido– encuentra su cifra en la identificación en apariencia inexorable entre palabra, concepto y cosa; de tal suerte, una única palabra, infinitamente trasvasable, fácilmente transportable entre las lenguas, las culturas y las disciplinas, recubre como una capa todo un espectro conceptual, y refiere a una misma y sola cosa presente en una realidad uniforme, válida para todo tiempo y en todo lugar.

⁶ Puede v. Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, París 1996.

Sin embargo, esta perspectiva universalista *ready-made* se presenta difícilmente sostenible, en la medida en que lo universal es culturalmente variable y, por ello, exige a su vez para poder ser comprendido –aunque esta comprensión no puede ser más que precaria– un movimiento de translación, una labor de traducción.⁷ Es este el punto en el que se intersecan tradición, translación y traducción.⁸ Para ciertas tradiciones de traducción, como la alemana, la transliteración de los textos bíblicos a la lengua vernácula cumple un rol basal, y por esta razón no es infrecuente encontrarse con la primera frase del evangelio de Juan, en la versión de Lutero: *Im Anfang war das Wort*. Si al principio de todo hay una palabra, este texto tiene en el suyo la palabra *arte*.

Contra la presunción de universalidad de la que goza el término, este análisis teórico parte de los problemas que generan los intentos de traducirlo, es decir, de llevarlo de una lengua a la otra, así como también a través de fronteras nacionales y disciplinares. En tal sentido, *arte* es un intraducible, no porque no se traduzca y quede inserto en un estado de *epoché*, entre corchetes, fuera de toda relación con su contexto como un cuerpo extraño, o no *pueda* fácticamente ser traducido –para refutar infantilmente esta premisa bastaría recurrir a cualquier herramienta medianamente digna de ser reconocida como tal–, sino antes bien porque –en la serie sucesiva de traducciones– no deja de traducirse.⁹ Su condición de intraducible, por consiguiente, no se debe tanto a su imposibilidad de ser traducido como a la necesidad de estar en un constante movimiento de traducción, eludiendo la fijación de un sentido definitivo. En tanto instancia de tránsito en la que se pone en juego lo propio, lo ajeno, lo apropiado y lo enajenado, traducir es una forma de abordar lo relacional, la pluralidad y la diferencia, y de poner de manifiesto no sólo la extrañeza de lo otro, sino también de aquello que se considera propio.

Mientras que la labor de traducción requiere en cierta medida un *estar-situado*, ya sea en un territorio, una comunidad o una lengua, el arte del presente, debido a sus lógicas de creación, circulación y recepción, se caracteriza por su ubicuidad. Esta omnipresencia, esta proteica multiplicidad de su presencia, se presta a ser fácilmente confundida con un carácter universal, ahistórico e ilocalizable, respondiendo a una lógica de la indiferenciación, y contribuye a la ilusión de estar frente a algo fácilmente definible, por su aparente capacidad de ser ostensible y comprensible de suyo. Pero es precisamente porque las prácticas artísticas, por un lado, siguen estando fuertemente marcadas por las

⁷ En este sentido p.ej. Judith Butler, *Universality in Culture*, en: Joshua Cohen (ed.), *For Love of Country. Debating the Limits of Patriotism*, Boston 1996, pp. 49-52.

⁸ Cf. p.ej. Antoine Berman, *Tradition, translation, traduction*, en: *Le Cahier* (College international de philosophie), N° 6, 1988, pp. 21-38.

⁹ Cf. Barbara Cassin, *Der theoretische Status des Unübersetzbaren*, en: *Die Unübersetzbaren*, comp. Judith Kasper, Viena/Berlín 2023, p. 15.

concepciones culturales locales y, por lo tanto, se comunican principalmente en sus propias lenguas nacionales, es decir que no siempre existe un camino de salida aparentemente fácil a través de una *lingua franca*; y, por otro lado, porque las diferentes comunidades artísticas están cada vez más interrelacionadas, que surge la necesidad de la traducción, bajo el signo del multilingüismo y del desafío de su articulación en diferentes lenguas.¹⁰ La praxis artística es crecientemente transnacional y, por ello mismo, crecientemente translacional.

C. Premisa metodológica y modo de proceder

El principio metodológico fundamental de este texto es su autoreflexividad. Dado que debo traspasar fronteras disciplinarias, lingüísticas y nacionales, las cuestiones de traducción no sólo son el tema de la investigación, sino que además forman parte del propio modo de proceder. Este proceder debe, por un lado, permitir una forma de comunicación que trascienda esas barreras y, por otro, sensibilizar sobre el hecho de que superarlas puede tener límites, por lo que habrá que observar con atención en qué puntos y por qué motivos este trabajo puede fracasar. En tal sentido, por mi formación disciplinar como jurista y por mis circunstancias vitales actuales, es decir, estar inmerso en la lengua alemana, sin la posibilidad, pero tampoco el deseo, de buscar el alivio cuasi intrauterino de una burbuja hispanógrafa, y sometido a la necesidad constante de traducir para poder vivir, esta reflexión de contenidos desarrollados durante la Especialización no podrá tener otro punto de partida que mi formación jurídica binacional, mi comprensión de un número limitado de lenguas y la observación de la experiencia ajena.¹¹

La perspectiva jurídica adoptada, sin embargo, no responde –al menos no exclusivamente– a una mera estrechez de mientes o a una indisimulable cortedad de genio. El campo artístico y cultural se ve atravesado por relaciones jurídicas diversas que caracterizan sus procesos de comunicación. Por este motivo es que el derecho debe considerarse y cultivarse como parte importante de la gestión artística y cultural, tanto en la enseñanza, como en la investigación y en la práctica, en la medida en que quizá sea el imperativo que signa a la gestión cultural el estar orientada al futuro, ser capaz de evolucionar y coadyuvar al desarrollo autónomo de las artes y de sus actores. El derecho, como disciplina con sus

¹⁰ Wolfram Gernot, Warum braucht das Kulturmanagement eine neue internationale Perspektive, en: Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit, op. cit., pp. 13-46.

¹¹ En este punto quizá sea válida la pregunta que Sarlo se hace en la introducción de sus memorias: «¿Quién soy yo para decir “yo”?» Puede v. Beatriz Sarlo, No entender. Memorias de una intelectual, Buenos Aires 2025, p. 8. Agradezco a Sebastián Stra esta referencia. Si bien sé que el uso de la primera persona singular puede llegar a ser un gesto casi obsceno para la sobriedad discreta del discurso académico –sobre todo si se lo utiliza para poner de manifiesto lo banal de una circunstancia vital, siempre contingente–, me pareció importante dejar traslucir algo del grano de la voz de quien escribe estas páginas para entender determinados sesgos y la elección de privilegiar ciertos caminos por sobre otros.

propias fuentes de conocimiento, su capacidad de configuración del espacio social compartido y sus competencias decisorias, desempeña un papel cuya relevancia dista de ser soslayable.¹²

Este cruce de fronteras idiomáticas, nacionales y disciplinares impone hablar distintas lenguas. Si *hablar en lenguas* es considerado por ciertas corrientes religiosas como un don milagroso o como una forma de posesión demoníaca –alcanza con haber visto «El exorcista», de William Friedkin–, o sencillamente, desde el punto de vista lingüístico, como un trastorno en el habla llamado glosolalia, también es posible pensar que esta pluralidad se opone a una monoglosia presupuesta.

En virtud de los desafíos expuestos, esta investigación se apoyará en tres tesis, que distan de pretender conformar un triángulo perfecto: 1. quien gestiona, gestiona lo indefinido; 2. quien gestiona, gestiona lo omnipresente; y 3. quien gestiona, gestiona en lenguas. Previo a la exposición de las tres tesis, un apartado que hace las veces de *grado cero* (§2) intentará brindar un acercamiento a la extensión conceptual de *gestión cultural*, su relación con la *gestión artística*, y articulación –tan posible como necesario– con el *derecho*. En el marco de la primera tesis, se abordará el tantas veces fatigado dilema de la definición del concepto de arte, cruzando la primera barrera tanto idiomática como disciplinar y tomando como referencia comparada el tratamiento doctrinario que se hizo de la libertad artística en la dogmática constitucional alemana, que siguió un derrotero distinto al de la doctrina argentina y que por razones de índole histórica conviene tener en consideración. Las dificultades que se pondrán de manifiesto en los diversos intentos de definición del *arte* habrán de mostrar que gestionar prácticas artísticas es *gestionar lo indefinido* (§3). En lo que refiere a la segunda tesis, se analizará el fenómeno de la ubicuidad del arte, sobre todo a la luz de prácticas de estetización y de inflación estética, por lo que la labor de gestión consiste en *gestionar lo omnipresente* (§4). La última parte, dedicada a la tercera tesis, abordará el carácter transnacional y, consecuentemente, translacional de la gestión (§5).

En un texto de 1985, Jacques Derrida expone, entre otras cosas, su lectura del prólogo de Walter Benjamin a sus traducciones de Baudelaire, *Die Aufgabe des Übersetzers*. El texto de Derrida lleva por título *Des tours de Babel*. La traducción más directa, lisa y llana, «torres de Babel», nos priva de prestarle atención a un segundo modo de leer esa línea. En *des tours* resuena *détour*, es decir, tanto el desvío en sentido espacial y concreto, como el rodeo en sentido figurado. Babel, la multiplicidad, impone recorrer viejas y nuevas vías, pero también perderse en lo meándrico de los desvíos y extravíos.

¹² Para ahondar en esta perspectiva desde el punto de vista del desarrollo de una materia transversal llamada «derecho del arte» puede v. Peter M. Lynen, *Kunstrecht 1: Grundlagen des Kunstrechts*, Wiesbaden 2013.

§2 El grado cero

A. gestión, del latín *gerere*

Las tres tesis en las que se apoya este texto tienen un denominador común que se acuartela en ellas y constituye a su vez el núcleo verbal del que deriva el *nomen actionis* en torno al cual orbita esta práctica: *gestión*. Etimológicamente derivada del verbo latino *gerere*, la palabra *gestio* –y con ella *gestionis*– implica la acción de «llevar a cabo (algo)»; y de allí se desprenden las palabras *gestionar* y *gestor*, «el que lleva (algo), administrador», vinculado a *gerente*, participio activo de *gerere*.¹³ Este étimo, que emparenta *gestión* con *gesto*, *gesta* y *gestación*,¹⁴ parece ir más allá en su extensión conceptual que su traducción anglosajona *management* y diferenciarse de ella, en tanto la gestión cultural en el ámbito latinoamericano es conceptualizada como

el conjunto de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales, dentro de su particularidad y universalidad. Es un trabajo organizado, es decir, con sentido. Hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales.¹⁵

El rango de incumbencias profesionales presenta particularidades que responden a las características de los distintos contextos en lo que esta práctica evolucionó, lo cual encuentra a su vez un reflejo en su manera de ser nombrada. En España, por caso, reviste especial relevancia la noción de *animador* y *productor cultural*, ligada a la dimensión pedagógica de una actividad de intermediación tendiente a dar vida a lo inanimado, enriqueciendo la creatividad personal y comunitaria; mientras que, sobre todo en Francia y Estados Unidos, la organización de la actividad cultural, orientada por principios y criterios empresariales, lleva a inclinarse por la denominación de *gerente* y *administrador cultural*.¹⁶

En el ámbito alemán, es usual hablar de *Kulturmanagement* –poniendo el énfasis en su cientificidad– con referencias que se extienden desde *culture and arts management* hasta ámbitos como *cultural*

¹³ Entrada «gesto», en: Joan Corominas/José A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, t. III: G-MA, Madrid 1984, p. 146 s.

¹⁴ Íd. En este mismo sentido puede v. Rubens Bayardo, Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural, en: Lucera – Centro Cultural Parque de España –AECI, 8 (2005), pp. 17-21.

¹⁵ Víctor Guédez/Carmen Menéndez, Formación del gestor cultural, en: Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural. COLCULTURA - SECAB, Bogotá 1994, p. 256.

¹⁶ Cf. Elena Moreira, Gestión cultural. Herramienta para la democratización de los consumos culturales, Buenos Aires 2003, p. 23 s.

governance y *cultural entrepreneurship* en el marco de la economía cultural y creativa, pasando por el desarrollo estratégico del sector público.¹⁷

En una línea gramsciana –difundida en América Latina y que rompe con la división tajante entre trabajo material e intelectual y que también recuerda al ensayo de Benjamin en su discurso en el Instituto de Estudios sobre el Fascismo en abril de 1934–¹⁸ es posible construir la noción de *trabajador cultural*.¹⁹

Desde la década de 1980, en el contexto iberoamericano, comenzó a ganar fuerza la noción de *gestor cultural*, que no está exenta de disputas en torno a su alcance, en la medida en la que se sostuvo que este concepto o bien es aceptado y engloba a los anteriores, o es rechazado por la mixtura que permite entre lo económico y lo cultural, o es pertinente, en la medida en que refleja las transformaciones en la dimensión cultural y su gestionabilidad –o no– en la esfera de la praxis; partiendo del entendimiento de que los servicios culturales necesitan no sólo procesos de invención, sino también planificación, financiamiento, realización y socialización para cobrar realidad, dentro de los cuales quien gestiona desarrolla su tarea.²⁰

B. El carácter contextual de la gestión

Todo ello da cuenta de la construcción de conocimientos que –lejos de ser ilocalizables, construibles de forma centralizada y universalmente transferibles– son situados, se encarnan en actores concretos y atañen a toda la comunidad.²¹ De tal modo, la gestión cultural adquirió un perfil particular en América Latina²² y en Argentina,²³ con desenvolvimientos históricos propios y con el desarrollo de un bagaje de

¹⁷ Puede v. p.ej. Wolfram Gernot (comp.), *Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Tendenzen – Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld*, Bielefeld 2014; Patrick S. Föhl/Patrick Glogner, *Kulturmanagement als Wissenschaft. Grundlagen – Entwicklungen – Perspektiven. Einführung für Studium und Praxis*, Bielefeld 2017; Anne Heinze, *Cultural Entrepreneurship. Die Besonderheiten des Gründungsverlaufes – eine Interviewstudie in der Kultur- und Kreativwirtschaft*, Bielefeld 2018; Björn Johannsen, *Strategie und Kultur. Neue Perspektiven für den öffentlichen Kultursektor*, Bielefeld 2019.

¹⁸ Cf. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: *Gesammelte Schriften*, t. II.2, 8ª ed., comp. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno 2021, pp. 683-701. Benjamin encabeza este ensayo con un epígrafe de Ramon Fernandez: «Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur.» [«Se trata de ganar a los intelectuales para la clase obrera, haciéndolos tomar conciencia de la identidad de sus procesos espirituales y de su condición de productores.»] Curiosamente, una de las traducciones posibles de *démarche* es también *gestión*.

¹⁹ Cf. Elena Moreira, *Gestión cultural*, op. cit., p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 25-29.

²¹ Sobre esta perspectiva puede v. Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, en: *Feminist Studies* 14.3 (1988), pp. 575-599.

²² Puede v. p.ej. Eduardo Nivón Bolán/Delia Angelina Sánchez Bonilla, *La gestión cultural en América Latina*, en: Janny Amaya Trujillo/José Paz Rivas López/María Isabel Mercado Archila (coord.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*, t. 1: *Teorías y contextos*, Guadalajara 2016, pp. 21-56.

²³ Puede v. sobre todo las contribuciones en Emiliano Fuentes Firmani/José Alejandro Tasat (coord.), *Gestión cultural en la Argentina*, Caseros 2019.

conocimientos que responden a su contexto de surgimiento y de justificación en torno a la pregunta de su génesis y validez.²⁴ Por lo tanto, puede afirmarse que

La cultura y la gestión cultural requieren del conocimiento y el reconocimiento del contexto en el cual se da una cultura y en el que se hace una gestión, por eso se observa con frecuencia que servicios que funcionan en una parte no lo hacen en otra; y no es por ineficiencia, sino porque se encuentran en diferentes contextos.²⁵

La definición dada –que es una entre muchas definiciones posibles–²⁶ absuelve a la gestión cultural de todo cargo de pretenderse ingenua, en la medida en que inserta a quien gestiona en una trama de tensiones que se orienta a la disputa de sentidos dentro del ámbito cultural, un sector que se encuentra en el fuego cruzado entre la injerencia estatal tendiente a la cristalización de una cultura oficial, y la economización de todos los aspectos de la vida según los parámetros del mercado y las lógicas del consumo, configurando un marco de tensiones en el que la cultura se revela como un factor tan político como económico.²⁷ Es por ello que –como veremos más adelante con especial referencia al arte– su libertad tiene sentido en la medida en que no sólo ostenta una dimensión de expresión individual vinculada al desarrollo de las potencialidades personales, sino que también se presenta como un fenómeno de orden colectivo que concierne a las condiciones de posibilidad de la convivencia interpersonal y política en un estado democrático.²⁸

C. Una conjugación de saberes

Por eso mismo es que el verbo *gestionar* no es impersonal: no *se* gestiona, sino que *alguien* gestiona. Si la plétora de tensiones contrapuestas, por su lado, muestra que esta práctica no acontece en el vacío, la dirección de este complejo coordinado de tareas pone de manifiesto la necesidad de un actor, que se ha tornado tanto más específico al calor de un proceso de relativa autonomización y creciente profesionalización de la gestión cultural como órbita en la que confluyen no sólo saberes teóricos sobre *lo cultural*, sino también el *savoir-faire* técnico concreto, constituido por preguntas acerca de *lo gestor*,

²⁴ Sobre la distinción entre contexto de surgimiento y contexto de justificación y su relevancia para la cuestión de la génesis y validez del conocimiento puede v. Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, en: *Gesammelte Schriften*, t. 5, comp. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Fráncfort del Meno 1975; Jutta Schickore/Friedrich Steinle (comp.), *Revisiting Discovery and Justification. Historical and Philosophical Perspectives on the Context Distinction*, Dordrecht 2006; Christine Blättler, *Faktische Geltungsmacht und Grenzen des Verstehens*, en: Andres Mauz/Christine Tietz (comp.), *Interpretation und Geltung*, Paderborn 2022, pp. 33-43.

²⁵ Elenea Moreira, *Gestión cultural*, op. cit., p. 31.

²⁶ Puede v. p.ej. José Luis Mariscal Orozco, *Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas*, en: José Luis Mariscal Orozco/Ursula Rucker, *Conceptos claves de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*, Santiago de Chile 2019, pp. 162-186.

²⁷ En este sentido también cf. Rubens Bayardo, *Cultura, artes y gestión*, op. cit., p. 19.

²⁸ Cf. infra §3.

es decir de los aspectos eminentemente prácticos, los cuales confluyen y tienden a la construcción de sentido. De tal suerte, puede entenderse que «el gestor cultural es un mediador que opera desde una perspectiva generalista entre los diversos actores, cuerpos disciplinares y especialidades puestos en juego en las distintas fases de los procesos culturales.»²⁹

Esta conjugación de saberes provenientes de diferentes áreas disciplinares lleva a que la gestión cultural –malgrado su autonomía científica, académica y laboral trabajosamente conquistada con el correr de los años–³⁰ no siempre sea considerada como una disciplina con principios y reglas epistemológicas propias, sino como una «práctica profesional asentada en conocimientos pluridisciplinarios, ligada al acontecer y a la acción, que exige la intervención, la valoración y la no neutralidad»,³¹ en definitiva, como un campo interdisciplinar informado por el conocimiento anclado en diversas comunidades epistémicas.³²

Considerar los aspectos jurídicos se torna tanto más relevante en la medida en que participar en la vida cultural y gozar de las artes es un derecho humano fundamental reconocido en una serie de instrumentos internacionales que moldean el orden jurídico desde 1945 a esta parte.³³ Como participantes y configuradores de la vida democrática, individuos e instituciones cuyas conductas están sujetas a una ley que rige sus conductas, la inclusión de una perspectiva de derechos humanos tendría que ser comprensible de suyo y estar eximida de toda justificación, en lugar de entender al derecho como una esfera absolutamente extraña que nada tiene para decir en el marco de una Especialización de esta índole.

En la medida en la que se soslaye la dimensión jurídica de la gestión cultural, excluyendo al derecho de su campo de estudio y aplicación, los derechos culturales seguirán relegados a un segundo orden, a

²⁹ Rubens Bayardo, *Cultura, artes y gestión*, op. cit., p. 20.

³⁰ Cf. Maria Helena Cunha, *Gestión cultural. Desafíos de un nuevo campo profesional*, en: *Revista Observatorio Itaú Cultural*, 2 (2007), pp. 72-79.

³¹ Rubens Bayardo, *Cultura, artes y gestión*, op. cit., p. 20, con referencia a Laura Bovone, *Os novos intermediarios culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna*, en: Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização. Ensaio de Sociologia*, Oeiras 1997, pp. 105-120. En este mismo sentido Alfonso Martinell, *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*, Girona 2001.

³² Cf. José Luis Mariscal Orozco, *Gestión cultural*, op. cit., p. 180, que de forma gráfica representa a la gestión cultural como un campo interdisciplinar orbitado por las artes, la historia, el trabajo social, la educación, la comunicación, la sociología, la antropología, la economía, la administración, la filosofía y la política. Llamativamente, el derecho no figura en ese elenco tan diverso.

³³ A nivel internacional y regional pueden mencionarse la Declaración Universal de Derechos Humanos (art. 27); el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (art. 19); el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (art. 15); y la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (art. 13); todos ellos con jerarquía constitucional y, por lo tanto, parte integrante de los derechos y garantías reconocidos por la Constitución de la Nación Argentina, ley fundamental de nuestro sistema jurídico.

pesar de su trascendencia.³⁴ En virtud de que la gestión cultural tiene lugar en el marco de un estado de derecho, este texto pretende contribuir a continuar afianzando esa perspectiva de análisis.

D. Gestión cultural y gestión artística

Por otro lado, la adjetivación merece una atención no menor que la dispensada al sustantivo, en tanto el calificativo *cultural* inaugura un campo problemático cuyos alcances exceden los límites de este trabajo. *Cultura* es una noción difusa, con diferentes significados que coexisten,³⁵ que comenzó a utilizarse durante la Ilustración francesa con el sentido eminentemente metafórico de *cultivo de la mente y del espíritu*, para indicar el resultado del desarrollo del intelecto de un individuo, hasta que el desarrollo de tendencias nacionalistas, sobre todo en Alemania, llevaron a que el término *Kultur* se refiriera a los logros morales e intelectuales de toda una nación, fenómeno que se expandió y permeó otras lenguas.³⁶ La noción de *cultura* puede *deshacerse* en la tensión entre la construcción de identidades locales y globales,³⁷ puede *desculturizarse*, poniendo en entredicho su circunscripción al mero capital simbólico, que resulta una característica identitaria de un determinado grupo, dentro del cual se le otorga valor especial determinados objetos.³⁸ Un concepto menos restrictivo permite representársela como

el conjunto de los *habitus* que nos han socializado, vale decir, son los sentidos comunes en que participamos, los estereotipos que reproducimos, los goces heredados, las maneras en que interactuamos con los demás y las formas en que todo ello determina un posicionamiento ante el mundo y una forma de entender la realidad social.³⁹

Ello redefine la finalidad de las políticas culturales: *desnaturalizar lo naturalizado*, involucrándose con los supuestamente *no cultural*.⁴⁰ Si la instauración de dicotomías como *civilización o barbarie* signaron los orígenes del estado-nación con efectos duraderos,⁴¹ sobre la base de mecanismos orientados a distinguir, clasificar y excluir *lo-otro* de *la cultura*, la «gran división» entre el arte elevado y la cultura de masas

³⁴ Puede v. Janusz Symonides, Derechos culturales: una categoría descuidada de Derechos Humanos, en: Derechos Humanos. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México, 74 (2005), pp. 53-64; Juan Ignacio Chia, Estrategia en la protección del patrimonio cultural. Obstáculos para su concreción, en: Investigación y Docencia. Revista del Centro de Investigaciones en Filosofía Jurídica y Filosofía Social de la Universidad Nacional de Rosario, 55 (2021), pp. 43-49.

³⁵ Cf. Philippe Bénéton, *Histoire de mots: culture et civilisation*, París 1975.

³⁶ Cf. Julie Ringelheim, Cultural Rights, en: Daniel Moeckli/Sangeeta Shah/Sandesh Sivakumaran (ed.), *International Human Rights Law*, 4ª ed., Oxford 2022, pp. 285-304, 285.

³⁷ Puede v. Mike Featherstone, *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres 1995.

³⁸ Cf. Víctor Vich, Introducción, en: *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, Buenos Aires 2014, pp. 13-21, 17.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibid., p. 17 s.

⁴¹ Puede v. Maristella Svampa, *El dilema argentino. Civilización o barbarie*, Buenos Aires 2010.

caracterizó a la modernidad⁴² y constituyó el antecedente para una crítica de las industrias culturales.⁴³ Teniendo estas dinámicas en consideración, el presente trabajo se centra sólo en una subespecie de gestión cultural: la *gestión artística*. No porque quiera reducir el campo de acción de la gestión cultural ciñéndola excluyentemente a la esfera del «aura de las artes o [al] campo de los objetos o prácticas socialmente valorados»,⁴⁴ reproduciendo las concepciones de la Ilustración y desdeñando la gestión de lo no-artístico, sino porque, por un lado, el campo de las artes jugó un rol de peso en la génesis histórica del manejo público de la cultura,⁴⁵ y por otro, porque los desafíos del arte del presente se presentan especialmente fructíferos para repensar las prácticas de gestión, conforme se analizará más adelante.

E. Gestión artística, derechos culturales y derecho del arte: el jurista como gestor

La gestión artística como forma específica de la gestión cultural en un campo determinado se encuentra enmarcada dentro del ámbito de efectividad de los instrumentos internacionales de derechos humanos que establecen el derecho que se le reconoce a toda persona a participar libremente de la vida cultural de una comunidad, a gozar de las artes, y a los autores e inventores a la protección de sus intereses morales y materiales sobre sus obras.

El carácter difuso de la noción de *cultura* implica un desafío para la conceptualización de los derechos culturales, escollo que lleva a que usualmente sean desatendidos.⁴⁶ Sin embargo, este no es el único motivo: los derechos culturales muchas veces son considerados suntuarios, un bien de lujo comparado con otros derechos como la vida o la eliminación de la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.⁴⁷ El contenido conceptual de este tipo de derechos sobrecubre no sólo las manifestaciones de lo que se considera *alta cultura*, sino también todas las expresiones culturales nacidas en el seno de una sociedad. De tal suerte, la cultura no es vista sólo como una actividad que es el resultado del cultivo del intelecto individual, sino que comprende el modo de vida de una comunidad dada. Participar en la vida cultural no implica no solamente *participación* en el sentido de elegir libremente tomar parte en –y

⁴² Cf. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis 1986.

⁴³ En este punto puede v. paradigmáticamente Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*, en: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort del Meno 1969, pp. 128-176.

⁴⁴ Víctor Vich, ¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura), en: Carlos Yañez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá 2018, pp. 47-54, 48.

⁴⁵ Respecto a la experiencia de la Segunda República Española, el *Arts Council* inglés y el *Ministère de la Culture* en Francia, puede v. Xan Bouzada, *El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte*, en: *Política y Sociedad*, 44.3 (2007), pp. 39-55; desde una perspectiva crítica José Luis Castiñeira de Dios, *Crítica de la gestión cultural pura*, en: *Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental*, 23 (2009), pp. 79-92.

⁴⁶ Cf. Julie Ringelheim, *Cultural Rights*, op. cit., p. 286.

⁴⁷ Cf. idem. En este párrafo nos orientamos por lo expresado por esta autora en el capítulo citado.

expresarse por medio de– las prácticas culturales y en el lenguaje que se elija, sino también el *acceso* a la vida cultural para conocer la propia cultura propia, y hacer uso de los bienes culturales compartidos. No menos importante es la *contribución* que se puede hacer al ser parte de los procesos de creación de las expresiones espirituales, materiales, intelectuales, y emocionales de la comunidad, participando de la elaboración e implementación de políticas públicas que se orienten a estos fines.

Si bien los derechos culturales son tradicionalmente descuidados en tanto categoría de derechos humanos, son especialmente relevante en debates acerca de las consecuencias de la globalización; la salvaguarda de la herencia cultural de pueblos indígenas, minorías y migrantes; el acceso a avances científicos esenciales; y el difícil equilibrio entre propiedad intelectual y disfrute de bienes culturales.⁴⁸

Dentro del marco de operatividad de este tipo de derechos se sitúa el arte. Las cláusulas referidas a gozar de las artes se tornan tanto más operativas cuanto mayor es el grado de desarrollo de una materia jurídica transversal denominada *derecho del arte*, que en Estados Unidos y en Europa central es entendido desde hace décadas como un campo de investigación independiente y abarcador y que tiende a consolidarse como una disciplina autónoma. En América Latina, por el contrario, el derecho del arte se entiende tradicionalmente de forma restringida y se limita a determinadas áreas de este campo, principalmente a problemáticas vinculadas con los derechos de autor; o se lo equipara a la protección de bienes culturales.

Es interesante notar que el surgimiento de espacios curriculares dedicados a este campo tuvo como motivo «el crecimiento del mercado norteamericano del arte y la emergencia de los Estados Unidos como un gran mercado del arte»,⁴⁹ lo cual requería el servicio de abogados y operadores jurídicos especialmente sensibilizados. Desde entonces, se ha desarrollado notoriamente, involucrando conocimientos provenientes del derecho internacional; de derecho público en general; de derecho constitucional y administrativo; de derecho de las empresas, instituciones y fundaciones; de derecho tributario y aduanero; y el derecho de la seguridad social de los artistas. En cuanto a la faz de corte netamente patrimonial, se distingue el derecho internacional privado; el derecho civil y comercial; el derecho societario; el derecho de propiedad intelectual; y las costumbres y normas profesionales del campo del arte, entre otras.⁵⁰

⁴⁸ Al respecto puede v. *ibid.*, p. 302.

⁴⁹ John Henry Merryman, *Art and the Law, Part I: A Course in Art and the Law*, en: *Art Journal*, 34.4 (1975), p. 332-334, 332 s.

⁵⁰ Cf. Peter Lynen, *Kunstrecht* 1, op. cit., p. 25.

Basta con pensar en el pasado reciente y la gestión artística de la pandemia para entender la relevancia que revista el derecho en este ámbito. Hace apenas un puñado de años hubo que diseñar instrumentos jurídicos capaces de lidiar con la protección de la propiedad intelectual en épocas de virus (y de viralización),⁵¹ con la quiebra de instituciones culturales, y con programas –finalmente insuficientes– de subsidios a artistas y actores del sector cultural. Los desafíos ecológicos⁵² y aquellos derivados de la transformación digital⁵³ –que parecen dar un *sentido de final*–⁵⁴ signan el presente y el futuro de esta práctica multidisciplinaria en la que el derecho tiene un rol por jugar. El gestor se ve enfrentado a desafíos jurídicos, el jurista es también un gestor.

⁵¹ Para un somero análisis ensayístico escrito en épocas de aislamiento preventivo puede v. Juan Ignacio Chia, Arte viral y trama jurídica, en: El cocodrilo. Revista digital de la Asociación de Graduados en Letras de la U.N.R., online: <https://revistaelcocodrilo.com/arte-viral/arte-viral-por-juan-ignacio-chia/>.

⁵² Desde esta perspectiva, se habla de un evento de extinción masiva, en el que todo arte es ecológico, p.ej. Timothy Morton, All Art is Ecological, Dublín 2021; y de la configuración de una filosofía después del fin del mundo, Timothy Morton, Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World, Minneapolis/Londres 2013.

⁵³ Para una perspectiva crítica puede v. Daniel M. Feige, Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst, Hamburg 2025.

⁵⁴ Tal es el nombre de una novela de Julian Barnes. Para una fenomenología del fin puede v. Franco «Bifo» Berardi, And. Phenomenology of the End. Sensibility and Connective Mutation, Cambridge (Mass.)/Londres 2015.

§3 Gestionar lo indefinido

A. Derecho y arte: una relación difícil

Quien gestiona, gestiona lo indefinido. Porque «nunca en los tiempos modernos» –dice Christoph Menke– «ha habido más arte, ha estado el arte más presente, ni ha sido más visible e influyente en la sociedad que hoy. Al mismo tiempo, el arte» –continúa diciendo– «nunca ha sido tan parte del proceso social como lo es hoy; sólo una de las muchas formas de comunicación que componen la sociedad: una mercancía, una opinión, un conocimiento, un juicio, una acción.»⁵⁵ Ello podría plantear un primer interrogante sobre la factibilidad de toda investigación, acerca de condiciones que permitan cartografiar un fenómeno ubicuo, puesto que pone en jaque la posibilidad misma de trazar un mapa que no sea desmesurado.⁵⁶

Incluso si decidiéramos no medrar ante la omnipresencia del arte –sobre la cual volveremos– y nos moviéramos dentro de los límites de un marco disciplinar específico, esta esfera del quehacer humano presentaría el escollo de su definición. Si, por caso, eligiéramos un punto de vista y quisiéramos comprender desde una perspectiva jurídica este fenómeno, podríamos en primer lugar preguntarnos qué tendría para decir un jurista o la ciencia jurídica acerca del arte, qué tiene que ver la rigidez de la ley con la libertad en el arte.

El hecho de que el poder estatal no sólo tiene la función de proteger la libertad artística, sino que también entra en tensión con ella, se remonta hasta la Antigüedad. En la polis ideal de Platón, la poesía debía prohibirse ya que «todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan»,⁵⁷ en la medida en que «todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad.»⁵⁸ Que el arte, a su vez, no está sujeto a ninguna ley más que a la suya propia, es la esencia de la concepción del

⁵⁵ Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, 5ª ed., Berlín 2022, p. 11. Todas las traducciones al español son propias, salvo que se indique lo contrario.

⁵⁶ En «Del Rigor en la ciencia», Borges narra: «En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.» En Jorge Luis Borges, *Del rigor en la ciencia*, en: *Obras completas II 1952-1972*, Buenos Aires 1994, p. 225.

⁵⁷ Platón, *República*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid 1988, 595 b.

⁵⁸ *Ibid.*, 600 e.

arte del romanticismo temprano. Esta autonomía se expresa en la poesía universal, que es «infinita, como ella sola es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley»,⁵⁹ tal y como formula Friedrich Schlegel en el tan citado fragmento 116 de *Athenaeum*, lo que ya en su propia formulación pone en juego otro modelo de obra.⁶⁰

Para ilustrar la relación, no siempre armoniosa, entre lo jurídico y lo artístico, Gustav Radbruch escribe: «El derecho, la más rígida de las construcciones culturales, y el arte, la forma de expresión más versátil del espíritu cambiante de la época, viven en una enemistad natural.»⁶¹ Y agrega: «El lenguaje jurídico es frío: renuncia a cualquier tono emocional; es severo: renuncia a cualquier justificación; es conciso: renuncia a cualquier intención didáctica.»⁶² Siguiendo a Richard Posner, podría decirse: «We do not read the constitution or statutes for beauty, we read for guidance.»⁶³ Más recientemente, y en el marco de los análisis sobre la libertad de la literatura en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional Federal de Alemania, la diferencia fue entendida como sistémica: «Una característica esencial del arte [...] es la ambigüedad. [...] Donde el arte plantea o puede plantear enigmas, el derecho debe excluir el enigma y acallar la duda.»⁶⁴

B. La libertad artística en el texto de la ley

En este punto cabe analizar el texto de la ley, para intentar encontrar en él los rastros de lo que el derecho dice –o le es dado decir– acerca del arte. Si el adagio latino *ubi societas ibi ius* [en donde hay una sociedad, hay derecho] –y su homólogo *ubi societas ibi ars et ludus* [en donde hay una sociedad, hay arte y juego]– encuentran correspondencia con la realidad, una consideración exhaustiva de este vínculo supondría necesariamente volver la mirada a los albores del espíritu gregario – y en tanto gregario, jurídico, lúdico y artístico– de la humanidad. Puesto que un análisis omniabarcativo de esas características, que contemplara todos los sistemas jurídicos en todos los tiempos, es una tarea ciclópea que no podría encararse en el lapso de una vida con seriedad suficiente, el presente texto se centra en dos

⁵⁹ Friedrich Schlegel, Fragmentos de *Athenaeum*, compilados en Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires 2012, pp. 132-224, 148.

⁶⁰ Acerca de la «exigencia fragmentaria» en el romanticismo alemán temprano cf. Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, op. cit., pp. 79-111.

⁶¹ Gustav Radbruch, *Rechtsphilosophie*. Studienausgabe, comp. Ralf Dreier y Stanley L. Paulson, 2ª ed., Heidelberg 2003, p. 103.

⁶² *Ibid.*, p. 104.

⁶³ Richard Posner, *Law and Literature: A Relation Reargued*, en: *Virginia Law Review* 72 (1986), pp. 1351-1391, 1361.

⁶⁴ Felix Hanschmann, «Ceci n'est pas une pipe» – Zur Freiheit der Literatur in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, en: Sigrid Emmenegger/Ariane Wiedmann (comp.), *Linien der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts – erörtert von den wissenschaftlichen Mitarbeitern*, vol. 2, Berlín et al. 2011, pp. 327-350, 338.

ordenamientos normativos: el argentino y el alemán. La elección del primero de ellos responde a la circunstancia palmaria del lugar en el que se sitúa esta Especialización, en tanto conviene tener presente qué es lo que ordena el derecho que rige en ese territorio y sus habitantes. La elección del ordenamiento alemán como segundo elemento de comparación es menos autoevidente, y responde a circunstancias históricas y a distintos caminos seguidos por el desarrollo de una tradición jurisprudencial con una riqueza argumentativa que no se constata en los Tribunales argentinos.

Si comenzáramos buscando en el texto de la Constitución Nacional, el cual representa la cúspide del sistema normativo argentino, veríamos que la palabra *arte* no aparece mencionada ni una sola vez, a diferencia de lo que ocurre en otros ordenamientos normativos. No fue sino hasta la reforma de 1994 que el arte volvió a encontrar su lugar en el texto constitucional, al menos de manera indirecta, por medio del artículo 75 inciso 22, que dio jerarquía constitucional a los tratados internacionales de derechos humanos, estableciendo que éstos no derogan artículo alguno de la primera parte de esta Constitución y deben entenderse complementarios de los derechos y garantías por ella reconocidos. En el texto constitucional argentino actual debemos proceder intertextualmente, y llenar ese espacio vacío con la lectura de la Declaración Universal de los Derechos Humanos; del Pacto Internacional sobre Derechos Civiles y Políticos; del Pacto Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales; y –ya en la órbita del sistema interamericano de protección de derechos humanos– dirigiéndonos al texto de la Convención Americana de Derechos Humanos.

En la historia constitucional argentina se encuentran, sin embargo, antecedentes e indicios que apuntan en otra dirección. La «abrogación» de la Reforma Constitucional de 1949 luego del derrocamiento del gobierno *de jure* de Juan Domingo Perón por parte de la autodenominada «Revolución Libertadora», que en 1957 convocó a una Asamblea Constituyente que repuso la Constitución sancionada en 1853 con las reformas de los años 1860, 1866 y 1898, y relegó los derechos de segunda generación, es decir, los derechos económicos, sociales y culturales a unos escasos pasajes textuales, como el artículo 14 bis, merecería un análisis pormenorizado. Ese texto constitucional, ahora letra muerta y mero objeto de estudio de la historia del derecho, establecía en su capítulo III, artículo 37, apartado IV, inciso 5, primera parte: «El Estado protege y fomenta el desarrollo de las ciencias y de las bellas artes, cuyo ejercicio es libre; aunque ello no excluye los deberes sociales de los artistas y hombres de ciencia.»

Desde el punto de vista histórico, vale recordar que la Constitución de Arturo Sampay se enmarca en el denominado *constitucionalismo social*, con antecedentes en México, España y Alemania.⁶⁵ Por eso, es menos sorprendente que notable la semejanza que el texto derogado tiene con el artículo 5 de la *Grundgesetz* alemana, que tiene su antecedente en la Constitución de Weimar de 1919.⁶⁶ Este artículo, en su parte pertinente, dice: «El arte y la ciencia, la investigación y la docencia son libres. La libertad de cátedra no exime de la lealtad a la Constitución.»⁶⁷ En este artículo encuentran raigambre no sólo la libertad artística sino otras libertades en la esfera de la comunicación, como la libertad de opinión, la de prensa, radiodifusión y cine, como así también la libertad científica. No solo por el número, sino también por la importancia de estas garantías, la norma resulta fundamental en la formación y en la práctica jurídicas. Este artículo garantiza «una condición básica para la democracia y el Estado liberal, a saber, que el individuo pueda expresar sus pensamientos sin ser molestado y sin temor a represalias.»⁶⁸

C. La dimensión colectiva de la libertad artística

No cabe duda de que las garantías mencionadas –y, por lo tanto, también la libertad artística– revisten una importancia capital para el desarrollo individual de la personalidad. Sin embargo, las garantías no se agotan en esta interpretación referida al individuo, sino que antes bien, las libertades «no son sólo manifestaciones de la protección de la expresión personal de la personalidad [...], sino también, en igual medida, mecanismos de protección de la formación de expectativas políticamente independiente.»⁶⁹ Este enfoque se puede comparar con el lenguaje: «El lenguaje, con sus estructuras, debe existir antes de que el individuo aprenda a hablar y pueda decir *yo*. Como institución social, debe preceder al individuo que habla.»⁷⁰ De este modo, el foco se desplaza de la tradicional perspectiva personal-individualista, según la cual los derechos fundamentales son derechos subjetivos del individuo, a otra concepción centrada en los procesos de comunicación artísticos que siguen su propia normatividad,⁷¹ en los que la obra de arte constituye un punto nodal en redes comunicativas y cuya condición de posibilidad está ligada a la

⁶⁵ Sobre este desarrollo histórico puede v. Pablo L. Manili, *Constitucionalismo social*, Buenos Aires 2016; Alexander Thiele, *Der konstituierte Staat: eine Verfassungsgeschichte der Neuzeit*, Fráncfort del Meno/Nueva York 2025; Bernd Kannowski, *Geschichte der Menschenrechte*, Colonia 2025.

⁶⁶ Cf. Karl-Heinz Ladeur: *Kommentierung des Art. 5 Abs. 3 II (Kunst)*, en: Denninger et al. (eds.), *Alternativkommentar zum Grundgesetz*, 3a ed., Neuwied 2001, N° 7.

⁶⁷ Cf. el texto de la Ley Fundamental para la República Federal de Alemania, *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, disponible en: <https://www.gesetze-im-internet.de/gg/BJNR000010949.html>.

⁶⁸ Christian Coelln/Christoph Gröpl/Kay Windthorst: *Art. 5 Meinungs-, Informations-, Presse-, Rundfunk-, Film-, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit*, en: *Grundgesetz. Studienkommentar*, 2ª ed, Múnich 2022, p. 145.

⁶⁹ Niklas Luhmann, *Grundrechte als Institution. Ein Beitrag zur politischen Soziologie*, 6ª ed., Berlín 2019, p. 98.

⁷⁰ Ino Augsberg, *Theorien der Grund- und Menschenrechte. Eine Einführung*, Tubinga 2021, p. 127 s.

⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

existencia de normas y de un orden con una dimensión colectiva.⁷² La garantía de la libertad artística persigue, además del objetivo del desarrollo personal del individuo, el propósito de hacer posible la convivencia interpersonal y política.⁷³

D. El dilema de una definición jurídica de *arte*

A pesar de que la palabra *arte* gravita en el centro de los textos normativos citados, éstos no dan una respuesta a la pregunta acerca de qué es arte, por lo que no infundadamente la dogmática de los derechos fundamentales arguye que «el Estado no puede cuidar aquello que no puede definir».⁷⁴ Continuando con el foco en una perspectiva comparada y tirando del hilo argumentativo en torno a la *Grundgesetz* alemana, puede decirse que la clasificación del *arte* como concepto constitucional en su artículo 5, apartado 3, primera parte, exige que se concrete el término para poder activar la garantía de libertad,⁷⁵ lo cual implica un *mandato de definición*. La autopercepción de los titulares de los derechos fundamentales, es decir de las personas que gozan de la protección de un derecho fundamental, en este caso los artistas o los mediadores, pero no el público,⁷⁶ con respecto a su propia actividad es una condición necesaria, pero no suficiente. El sujeto de los derechos fundamentales necesita tener una cierta idea de haber creado o transmitido arte para reconocer el conflicto potencial y sentirse afectado.⁷⁷ No obstante, se requiere además un reconocimiento social adicional, puesto que lo que se protege es «la libertad de desenvolverse como actor en un determinado campo social, el del arte. El hecho de que el individuo sea un actor depende de las normas propias de ese campo, que a su vez constituyen la base de la decisión jurídica.»⁷⁸

Las instancias jurídicas competentes y, por lo tanto, destinatarias de esta obligación de definición son, en su caso, las autoridades y los tribunales y, en última instancia, el Tribunal Constitucional Federal, es

⁷² Sobre los derechos fundamentales como fenómenos de orden colectivo y una recuperación de lo social en la teoría de los derechos fundamentales cf. Thomas Vesting/Stefan Koriath/Ino Augsberg, Einleitung, en: Grundrechte als Phänomene kollektiver Ordnung. Zur Wiedergewinnung des Gesellschaftlichen in der Grundrechtstheorie und Grundrechtsdogmatik, Tubinga 2014, pp. 1-14.

⁷³ Cf. Sven Braun, Die Kunst ist frei – auch von Datenschutz. Art. 85 DS-GVO und die Kunstfreiheit, Baden-Baden 2024, p. 6.

⁷⁴ Esta formulación, vertida por Josef Isensee en una ponencia en torno a la pregunta acerca de quién define las libertades civiles, es recogida en los comentarios del artículo 5, párrafo 3º, de la Ley Fundamental alemana, que contempla la libertad artística, v.gr. Andreas von Arnould: Art. 5 Abs. 3 (Kunstfreiheit), en Wolfgang Kahl/Christian Waldhoff/Christian Walter, Bonner Kommentar zum Grundgesetz, 184ª actualización, Heidelberg 2017, y en obras especializadas en derecho del arte, p.ej., Peter M. Lynen, Kunstrecht 1, op. cit. Puede v. Josef Isensee: Wer definiert die Freiheitsrechte? Selbstverständnis der Grundrechtsträger und Grundrechtsauslegung des Staates, Heidelberg 1980.

⁷⁵ Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 41.

⁷⁶ Cf. Thorsten Kingreen/Ralf Poscher, Grundrechte Staatsrecht II, 39ª ed., Heidelberg 2023, §14, 835.

⁷⁷ Cf. Josef Isensee, op. cit., p. 20.

⁷⁸ Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 72.

decir, el *Bundesverfassungsgericht*, que decide exclusivamente sobre cuestiones relativas a la *Grundgesetz* y, por lo tanto, interpreta la Ley Fundamental con fuerza de ley, es decir, de manera vinculante para los órganos inferiores.

Este mandato parece ser un primer obstáculo en este ámbito. La tarea de definir el concepto de arte detenta una estructura dilemática y pone al *Bundesverfassungsgericht* en el trance de concederle sustancia al concepto de *arte*. La necesidad de una definición entra en conflicto con una *prohibición de definir* formulada de manera concisa en el sentido de una «prohibición indiscutible de la judicatura estatal en materia de arte»: ⁷⁹ el Estado no puede ser un juez artístico, lo cual se explica históricamente por experiencias como las del nacionalsocialismo –alcanza con pensar por caso en categorías como la de «arte degenerado»⁸⁰– o el dirigismo estatal soviético. Conforme a la tesis de una prohibición cualitativa de definición,

al Estado se le deniega, merced a una prohibición de definir, diferenciar con fuerza jurídicamente vinculante, dentro de un ámbito de protección (en sí delimitado objetivamente), entre un ‘buen’ y ‘mal’ ejercicio de derechos fundamentales, dividir acaso el espacio de libertad del arte de acuerdo con criterios estéticos, y discriminar de manera oficial ‘arte’ (estéticamente) valioso de ‘no-arte’ (estéticamente) irrelevante. Esta prohibición de definir no se vincula al arte como concepto del derecho constitucional, sino al arte como fenómeno estético.⁸¹

De tal guisa, los tribunales no fallan juicios estéticos o de gusto; el *tema decidendum* no puede relacionarse con el valor estético de una obra de arte. En esta postura ambivalente del Estado frente a la definición reside el denominado *dilema de la definición*, que no es una cuestión puramente teórica, sino que condiciona la realización de esta garantía de libertad en la práctica, ya que «para que el postulado de libertad pueda operar jurídicamente, debe ser posible reconocer y nombrar el bien jurídico que se pretende proteger.»⁸² El conocimiento de lo que es objeto de protección jurídica resulta necesario, pero al mismo tiempo debe intentar preservarse su singularidad.

E. Una salida posible: la búsqueda en terrenos extrajurídicos

Una posible salida de este dilema podría ser dejar la definición del concepto de arte en manos de quienes lo entienden mejor que los propios juristas. Podría basarse, por ejemplo, en la filosofía,

⁷⁹ Claas Friedrich Germelmann, Artikel 5 III Freiheit der Kunst, en: Frauke Brosius-Gersdorf (ed.), *Dreier Grundgesetz-Kommentar*, t. 1, Tubinga 2023, pp. 741-794, número marginal 43.

⁸⁰ Cf. Ino Augsberg, *Ver-Gegenständlichung. Zum Kunstbegriff des Grundgesetzes*, en: Eric Achermann/Andreas Blödorn/Corinna Norrick-Rühl/Petra Pohlmann (eds.), *Literatur und Recht: Materialität. Formen und Prozesse gegenseitiger Vergegenständlichung*, Berlín et al. 2023, pp. 211-224, 212.

⁸¹ Josef Isensee, op. cit., p. 20.

⁸² Ino Augsberg, *Ver-Gegenständlichung*, op. cit., p. 212.

sociología o historia del arte, en la estética filosófica, y en todos aquellos intentos de determinar teóricamente qué es lo que constituye el arte. El *Bundesverfassungsgericht* llevó a cabo esta búsqueda en una primera decisión destacada, emitida asombrosamente tarde,⁸³ si se tiene en cuenta que este Tribunal se creó en 1951 y la primera decisión destacada en la materia data de 1971.

No sería ocioso preguntarse de dónde obtiene este órgano judicial el material para sus decisiones a fin de dar contenido a este concepto. Esta importación de conceptos extrajurídicos requiere un esfuerzo de traducción por parte de los operadores jurídicos,⁸⁴ lo que pone en tela de juicio toda distinción clara entre lo interno y lo externo, lo ajeno y lo propio, y está sujeto a (meta)reglas específicas.⁸⁵

1. La pregunta acerca de qué es lo contemporáneo y el destino del arte

En los terrenos extrajurídicos se desarrollaron enfoques que podrían ser útiles para formarse una comprensión del fenómeno. En su *Teoría estética*, Adorno caracteriza la producción artística como una producción de cosas «de las que no sabemos qué son».⁸⁶ Kurt Schwitters, representante del dadaísmo, afirmó: «Todo lo que los artistas escupen es arte.»⁸⁷ El alcance de este *dictum* en el arte contemporáneo es evidente y dificulta considerablemente nuestra tarea. Definir cuándo comenzó el arte contemporáneo –si en 1945, 1965, 1989– es una tarea a la que pueden atribuírsele muchos adjetivos salvo *fácil*.⁸⁸ Si lo contemporáneo pudiera reconceptualizarse, entonces, siguiendo a Boris Groys, podría afirmarse que

Ser contemporáneo no significa necesariamente estar presente, estar aquí y ahora; significa estar «con el tiempo» más que «en el tiempo». «Con-temporáneo» en alemán se dice *zeitgenössisch*. Como *Genosse* significa «camarada», ser con-temporáneo –*zeitgenössisch*– puede entenderse como ser un «camarada del tiempo», como colaborar con el tiempo, ayudarlo cuando tiene problemas, cuando tiene dificultades. Y en las condiciones de nuestra civilización contemporánea orientada a los productos, el tiempo tiene efectivamente problemas cuando se percibe como improductivo, desperdiciado, sin sentido.⁸⁹

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ Cf. Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 71.

⁸⁵ Cf. André-Jean Arnaud, La valeur heuristique de la distinction interne/externe comme grande dichotomie pour la connaissance du droit: éléments d'une démythification, en: *Droit et société*, 02 (1986), pp. 139-141; Ino Augsberg, Informationsverwaltungsrecht. Zur kognitiven Dimension der rechtlichen Steuerung von Verwaltungsentscheidungen, Tubinga 2014, p. 294; y también Kassiber. Die Aufgabe der juristischen Hermeneutik, Tubinga 2016, pp. 17-31.

⁸⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Fráncfort del Meno 1970, p. 174.

⁸⁷ Citado en Karin Orchard/Isabel Schulz (eds.), Kurt Schwitters Catalogue Raisonné 1905-22, Ostfildern 2000, p. 600.

⁸⁸ Puede v. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburgo 2013, pp. 9-24.

⁸⁹ Boris Groys, *Comrades of Time*, en: Julieta Aranda/Brian Kuan Wood/Anton Vidokle (comp.), *What is Contemporary Art?* Berlín 2010, pp. 22-39, 32: «To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be «with time» rather than «in time». «Con-temporary» in German is *zeitgenössisch*. As *Genosse* means «comrade», to be con-temporary –*zeitgenössisch*– can thus be understood as being a «comrade of time» – as collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties. And under the conditions of our contemporary product-oriented civilization, time does indeed have problems when it is perceived as being unproductive, wasted, meaningless.»

Groys se pregunta asimismo, con sencillez, *por qué privilegiamos ciertas cosas*,⁹⁰ y con ello trae nuevamente a la vida los debates de la vanguardia de comienzos del siglo pasado. *¿Podemos seguir hablando de arte si el destino de la obra de arte no difiere del destino del resto de las cosas ordinarias?*, se pregunta seguidamente. Esta frase lacónica capta el modo en que la vanguardia del siglo pasado puso en cuestión nuestra noción tradicional de arte y los alcances de la promesa de conservación que las instituciones museísticas mantenían con ella.

En su afán de abolir todo privilegio, los artistas y escritores de vanguardia adoptaron una actitud antisentimental contra el arte del pasado, que bien podría resumirse en esta frase de Malévich, recuperada por Groys: «La vida sabe lo que hace y si aspira a la destrucción no hay que impedirselo, porque obstaculizándola cortamos el camino a la nueva concepción de la vida que ha engendrado.»⁹¹

2. La crisis del objeto artístico tradicional y la desdefinición del arte

Las vanguardias del pasado siglo conmovieron la legitimación del arte como esfera autónoma separada de la vida, lo cual dio motorizó un proceso de *desdefinición*⁹² del arte que continúa hasta nuestros días. Hasta entonces, existían ciertos rasgos⁹³ que caracterizaban el uso de la categoría de *obra*, brindándonos cierto marco de certeza.

El primero de estos parámetros era la objetualidad, en el sentido de que la obra era un objeto (material) producido. Este objeto era asimismo la expresión de un contenido espiritual, asociando de esta manera lo material con lo intangible y favoreciendo de tal suerte su circulación mercantil. Este objeto complejo tenía, por un lado, un carácter definido, en la medida en que tenía un principio y un fin determinados; una estructura cerrada que establecía una clausura respecto a lo que estaba por fuera de ella; como así también una unicidad constitutiva, un carácter único e irrepetible.

Con el tiempo, especialmente a través de los avances tecnológicos y la transformación de las relaciones entre objetualidad y espiritualidad, estos parámetros habrían dejado de ser válidos. Correspondientemente habría una «crisis del objeto artístico tradicional».⁹⁴ Eso vale para el arte, que es concebido como una estructura dinámica, como también acaso para la emancipación de la imagen del soporte material tradicional. La obra ya no expresa contenidos espirituales, pues merced a un proceso de secularización las obras son concebidas antes bien como propuestas conceptuales y estéticas. Decisivo es

⁹⁰ Boris Groys, Introduction: The Rheology of Art, en: In the flow, Londres 2016, p. 11.

⁹¹ Ibid.

⁹² Cf. Elena Oliveras, Estética. La cuestión del arte, Buenos Aires 2018.

⁹³ En este punto seguimos a José Jiménez, Teoría del arte, Madrid 2002, p. 111 ss.

⁹⁴ Cf. idem.

además el rol que la indeterminación y el azar desempeñan en el acto creativo, los cuales suplantán la idea según la cual la obra tiene un inicio y un fin, obra que no puede entenderse ya como una estructura cerrada, sino, por el contrario, como una estructura abierta, dinámica y arbitraria, sobre todo en lo que respecta a algunas obras como instalaciones o *performances* en la que se posibilita –e incluso se requiere– de la participación creativa del espectador. En el marco de la cultura tecnológica, a la unicidad y al valor aurático del original se le contraponen la reproductibilidad, la cual introduce las posibilidades de la serialidad, la reproducción y reproducibilidad.⁹⁵

En consecuencia, a los caracteres antes mencionados de la obra de arte tradicional –a saber, objetualidad, espiritualidad, definición, clausura y unicidad– se le contraponen diametralmente nuevos caracteres: crisis del objeto, mundanidad, indeterminación, apertura y serialidad. La actual proliferación de objetos *museables*, esta suerte de inflación estética, se produce por la ampliación de los medios técnicos de (re)producción, lo cual extendió las posibilidades de acumulación y de legitimización de los productos artísticos, así como también de los lugares donde se ponen en escena tales operaciones.

Esto nos remite a una cuestión planteada hace algunas décadas en el campo de las teorías estéticas. William Kennick, en un artículo título titulado *Does traditional aesthetics rest on a mistake?*,⁹⁶ responde a una discusión que comienza a darse en Estados Unidos en la década de 1960, respecto al problema de la definición de arte, con respecto a cuál es el rol de la teoría en la estética, qué son los conceptos estéticos y cuál es su utilidad, entre otros tópicos. Morris Weitz ya había dicho que las teorías del arte proporcionan (o pretenden proporcionar) definiciones del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes.⁹⁷

El ejemplo de Kennick consiste en imaginar un depósito –*a very large warehouse*– repleto de toda clase de cosas: «cuadros de todo tipo, partituras de sinfonías y danzas e himnos, máquinas, herramientas, barcos, casas, iglesias y templos, estatuas, jarrones, libros de poesía y de prosa, muebles y ropa, periódicos, sellos de correos, flores, árboles, piedras, instrumentos musicales.»⁹⁸ A una persona se le pide que ingrese a este almacén, en donde está guardado este cúmulo de objetos disímiles y formas inconstantes, con el

⁹⁵ En cuanto a la secularización de la obra de arte y la tensión entre valor aurático-valor expositivo, sobre la que volveremos más adelante, puede v. Ricardo Ibarlucía, La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Linder, en Revista Latinoamericana de Filosofía, vol. XL N° 2, pp. 219-239.

⁹⁶ William E. Kennick, Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, en: Mind 67, 267 (1958), pp. 317-334. Este artículo, junto con el contexto problemático que plantea, fue tratado por Ricardo Ibarlucía en el marco de un seminario de problemas de estética contemporánea dictado en la UNSAM durante los últimos meses de 2020. Lo que se expone seguidamente responde a lo expuesto en ese evento.

⁹⁷ Morris Weitz, The Role of Theory in Aesthetics, en: Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 15, nro. 1 (1956), pp. 27-35.

⁹⁸ William E. Kennick, op. cit., p. 321.

fin de que seleccione y saque de ese lugar únicamente obras de arte. Sin lugar a duda, en el contexto descrito, esta persona estaría desconcertada, pues de lo que se trata es de identificar obras de arte.

3. Una respuesta a la pregunta acerca de por qué privilegiamos ciertos objetos: la teoría institucional del arte

¿*Por qué privilegiamos ciertos objetos?* es una pregunta que recibió en el decurso de la historia respuestas variadas, por lo que, consecuentemente, cuándo y con qué alcances un objeto (o situación) será considerado (obra de) arte, es un fenómeno que puede ser explicado de diversas maneras. Una forma de explicarlo es que todos tenemos un contacto familiar y cotidiano con obras de arte, un contacto que precede a toda teoría y que es anterior a todo concepto de arte: un contacto pre-teórico. Día a día vemos obras de arte en museos, galerías y espacios públicos, y las reconocemos, sin hesitación, como tales.

Arthur Danto, hacia la misma época en que Kennick escribe el artículo reseñado, visita la exposición de cajas *Brillo* de Andy Warhol y escribe un texto en el que habla del mundo del arte,⁹⁹ el cual estaría constituido por lo que Danto llama «una atmósfera de teoría». Danto piensa, no obstante, la teoría en un sentido lato –de ello da cuenta la expresión «atmósfera de teoría»– como un conjunto de conocimientos adquiridos, pautas y criterios que hemos incorporado sin ser especialistas; conocimientos y nociones que nos permiten movernos con cierta familiaridad en el mundo del arte.

En pocas palabras, lo que Danto sostiene es que no es por las propiedades intrínsecas que identificamos un objeto, una acción o un movimiento como artísticos, sino debido a un contexto, que es eso que llamamos *mundo del arte*. Ese marco no es necesariamente un marco institucional en sentido estricto sino en sentido amplio, en el sentido de «lo instituido», como sinónimo de «lo cultural», es decir, como expresión equivalente a aquello que es histórico o socialmente construido. Por ello, es difícil identificar obras de arte fuera de su contexto, fuera de los límites del mundo del arte.

Una teoría que explica por qué privilegiamos ciertos objetos –y también determinadas prácticas artísticas del arte del presente– es la llamada *Institutional Theory of Art*, cuyo núcleo estriba en «la idea de que las obras de arte son arte por la posición que ocupan dentro de un contexto institucional».¹⁰⁰ La teoría dice:

Un artista es una persona que participa, con entendimiento, en la confección de una obra de arte.

Una obra de arte es un artefacto de determinado tipo creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.

⁹⁹ Arthur Danto, *The Artworld*, en: *The Journal of Philosophy*, 61, nro. 19 (1964), pp. 571-584.

¹⁰⁰ George Dickie, *The Institutional Theory of Art*, en: Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison (Wisconsin) 2000, pp. 93-108, 93.

Un público es un conjunto de personas, cuyos miembros están preparados en cierto grado para entender un objeto que es presentado ante ellos.

El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte.

Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un determinado público del mundo del arte.¹⁰¹

La cuestión que se plantea es la de una neutralización axiológica y ontológica de los objetos, dado que todos estos objetos son neutros, carentes de valor y de forma. Su estatuto artístico, su valor estético y su forma artística es algo que le viene dado por el marco en que es presentado. En otras palabras, las obras de arte son reconocidas como tales porque existe un marco institucional, es decir, no a causa de cualidades que le son intrínsecas a la obra, sino a causa de cualidades contextuales: es el marco institucional el que constituye estas obras como arte. Esta neutralidad axiológica y ontológica de los objetos que signa el arte del presente es una cuestión estética de enorme relevancia, una disputa que se reaviva día a día.

4. La obra de arte como producto de interpretaciones divergentes

Sin embargo, esta caracterización todavía no nos brinda una definición, lo cual supone en cierto grado que, en el estado actual, gestionar arte es *gestionar lo indefinido*: quien gestiona sería, por definición, un *dealer* de lo indefinido. Porque lo que caracteriza al arte o a la obra de arte de este periodo es, en cualquier caso, no su *estar-constituido*, sino su *estar-siendo-constituido*: la obra de arte no es algo determinado objetivamente, algo dado, algo acerca de lo cual pueda decirse de una vez por todas: «esto es –y seguirá siendo– arte», sino que, por el contrario, la obra de arte como tal se constituye a través de una serie inacabable de interpretaciones, (re)lecturas y exploraciones conflictivas.¹⁰²

Una consecuencia de ello, siguiendo a Umberto Eco, es que

la instancia del intérprete se reconoce como un factor significativo en la vida de una obra de arte en ambos entendimientos. [...] Una obra de arte requiere no sólo un creador que la produzca, sino también actos continuos de interpretación congenial [...] toda obra de arte, formalmente cerrada o no, exige una respuesta libre y creativa de su público.¹⁰³

La obra de arte sólo se realiza en la sucesiva e inacabable serie de interpretaciones divergentes, en la medida en que la idea de texto definitivo –tal como señala Borges en un ensayo sobre las traducciones de Homero– sólo puede pertenecer a la religión o al hastío.¹⁰⁴ Las obras de arte tienen se estructuran de

¹⁰¹ Ibid., p. 96. En este punto Dickie cita su obra *The Art Circle: A Theory of Art*, Nueva York 1984, que representaría «the single best account of the institutional theory of art», puesto que se trata de la última formulación de su teoría.

¹⁰² Cf. para esta aproximación teórica Juliane Rebentisch, *Theorien*, op. cit.

¹⁰³ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, trad. Günter Memmert, Fráncfort del Meno 1977, p. 31.

¹⁰⁴ Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*, en: *Obras Completas I 1923-1949*, Buenos Aires 1989, pp. 239-243, 239.

modo tal que exigen un comentario, una reacción –aunque no siempre sea directa o explícita–, estableciendo cierto diálogo, compuesto de una dimensión verbal y de formas de articulación no verbales.

Es por eso que puede decirse que «las obras de arte individuales no se encuadran simplemente en el concepto de arte, sino que lo definen y redefinen continuamente en su propio sentido»,¹⁰⁵ subvirtiendo e incluso conjurando toda lógica de subsunción en el fluir de esta continua oscilación dialéctica, que no conoce principio ni final. No existe, por lo tanto, un concepto unitario de arte que pueda ser trasladado sin más al campo del derecho, sino más bien y por el contrario, puede constatarse una plétora de tesis encontradas que son el tejido mismo de la historia disciplinar de aquellas comunidades epistémicas formadas en torno a la palabra *arte*, a punto tal de verse forzadas a hablar de una disolución conceptual.¹⁰⁶

F. Un Tribunal y tres conceptos de *arte*

De regreso a la perspectiva comparada entre fronteras disciplinares, entendemos por qué el *Bundesverfassungsgericht* tuvo que cejar en su búsqueda de un concepto de arte que pudiera importarse sin más al derecho, lo cual se expresa en esta formulación:

De los intentos de la teoría del arte hasta ahora (incluidas las reflexiones de los artistas sobre su quehacer) de explicar su objeto no puede tomarse una determinación suficiente, por lo que no es posible enlazar con un concepto consolidado de arte en el ámbito no jurídico.¹⁰⁷

A resultas de ello, este Tribunal tuvo que formular un concepto propio de arte, cuya historización detallada rebasaría el alcance de este trabajo.¹⁰⁸ No obstante, a modo de resumen y con cierto grado de abstracción, pueden identificarse tres formulaciones diferentes del concepto de arte en la jurisprudencia del *Bundesverfassungsgericht*.

1. El concepto material de *arte*

En primer lugar, un *concepto material* de arte, que se aborda en una decisión sobre la novela *Mephisto*, de Klaus Mann:

La esencia de la actividad artística es el libre diseño creativo, en el que las impresiones, experiencias, vivencias del artista son llevadas a la visualización inmediata a través de un lenguaje formal particular. Toda actividad artística es un entrelazamiento de procesos conscientes e inconscientes que no pueden

¹⁰⁵ Daniel M. Feige, Die geschichtliche Dynamik der Künste, en: Georg Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (eds.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlín 2021, pp. 190-208, 204.

¹⁰⁶ En tal sentido p.ej. Dieter Wellershof, Die Auflösung des Kunstbegriffs, Fráncfort del Meno 1976.

¹⁰⁷ Decisión del Tribunal Constitucional Federal de Alemania BVerfGE 67, 213 [224].

¹⁰⁸ Sobre la evolución de la jurisprudencia del Tribunal Constitucional Federal de Alemania en esta materia cf. v.gr. Bodo Pieroth, Kunstfreiheit im Verfassungswandel. Mit einem Gespräch über Kunstfreiheit und Identitätspolitik zwischen Bodo Pieroth, Antoinette Maget Dominicé und Jens Kersten, Tubinga 2021.

resolverse racionalmente. En la creación artística, la intuición, la imaginación y la comprensión artística trabajan juntas; no es ante todo comunicación, sino expresión, y de hecho la expresión más directa de la personalidad individual del artista.¹⁰⁹

Esta definición material, que se centra «menos [en] la obra de arte que [en] el proceso de su creación»,¹¹⁰ parece –para decirlo con cautela– cuestionable a la vista de los fenómenos artísticos postmodernos, debido a que se caracteriza por una idea tradicional en la que tienen una importancia decisiva el «horizonte clásico de comprensión estética del genio»¹¹¹ y la «actividad artística» como «expresión» del artista.¹¹²

2. El concepto formal de *arte*

En una decisión posterior relativa al “Tren anacrónico” [*Anachronistischer Zug*], una obra teatro político callejero basada en un poema homónimo de Bertolt Brecht, se formula un *concepto formal* de arte en el que «la afiliación de una obra de arte a un género establecido como la ficción, la poesía, el teatro, la ópera, la pintura, la escultura, o a una actividad artística establecida (pintura, actuación, poesía, etc.)»¹¹³ es decisiva. Este enfoque puede encuadrarse en la tradición teórica de Clement Greenberg, cuya especificidad mediática afirma que «todo arte tiene la tarea de expresar lo específico de sus medios de representación con el fin de consolidar su propia identidad frente a las demás artes y su exterior no artístico».¹¹⁴ Este planteamiento podría resultar problemático en el curso de la fusión o *deshilachamiento* de las artes,¹¹⁵ es decir, en el curso de las hibridaciones, superposiciones y entrecruzamientos entre los géneros artísticos tradicionales que caracterizan al arte contemporáneo.¹¹⁶

3. El concepto abierto de *arte*: una vuelta a foja cero

Por este motivo se tornó evidente la necesidad de ampliar el concepto jurídico de arte. En el *leading case* sobre el teatro callejero se formula a su vez un tercer concepto:

El ámbito de la vida ‘artística’ debe determinarse por las características estructurales que caracterizan la naturaleza del arte y que le son propias. Hasta dónde llega la garantía constitucional de la libertad

¹⁰⁹ Decisión del Tribunal Constitucional Federal de Alemania BVerfGE 30, 173 [188s.]

¹¹⁰ Augsburg, Ver-Gegenständlichkeit, op.cit., S. 214.

¹¹¹ Ibid., S. 215.

¹¹² Cf. idem.

¹¹³ Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 51.

¹¹⁴ Juliane Rebentisch, Theorien, op. cit., p. 96 s. con referencia a Clement Greenberg, Modernist Painting, en: Francis Frascina/Charles Harrison (comp.), Modern Art and Modernism. A Critical Anthology, Nueva York 1982, pp. 5-10.

¹¹⁵ Cf. Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, en: Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann, vol. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild, Fráncfort del Meno 1977, pp. 432-453.

¹¹⁶ Para una explicación más detallada de esta problemática cf. Juliane Rebentisch, Theorien, op. cit., p. 95 ss., como así también Michael Custodis (ed.), Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart, Berlín 2010.

artística y qué significa en detalle no puede redefinirse mediante un término general que sea igualmente válido para todas las formas de expresión artística y para todos los géneros artísticos.¹¹⁷

Este precedente jurisprudencial establece un *concepto abierto* de arte¹¹⁸ y declara a la apertura y la indeterminación como *specificum* del arte,¹¹⁹ delegando

la decisión sobre la interpretación de las obras de arte individuales y, de antemano, la decisión sobre lo que incluso se reconoce como una obra abierta a la interpretación en este sentido, a quienes hacen esas interpretaciones, es decir, a quienes se relacionan continuamente con las obras de arte: en otras palabras, a la escena artística.¹²⁰

Al final de la búsqueda de una definición, el *Bundesverfassungsgericht* parece haber vuelto a foja cero. Si bien la labor de traducción que debe hacer el operador jurídico para transportar un concepto extrajurídico a la esfera del derecho está condenada al fracaso, ésta permanece como medio y como meta en su imposibilidad, dando origen a una noción de intraducibilidad que se orienta a este posible (im)posible de toda traducción,¹²¹ sobre la cual volveremos.

Lo que protege la garantía de libertad artística es la constante intraducibilidad de su objeto, creado según las reglas del campo, «la autonomía de la constante autoirritación de un proceso de producción y renovación de la comunicación artística.»¹²²

¹¹⁷ Decisión del Tribunal Constitucional Federal de Alemania BVerfGE 67, 213 [224].

¹¹⁸ Cf. Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 43.

¹¹⁹ Ino Augsberg, Ver-Gegenständlichung, op. cit., p. 219.

¹²⁰ Ibid., p. 221, siguiendo a Andreas von Arnould, op. cit., número marginal 63 y ss.

¹²¹ Cf. Jacques Derrida, Was ist eine «relevante» Übersetzung?, en: Esther von der Osten/Caroline Sauter (comp.), Was ist eine «relevante» Übersetzung? Arbeiten mit Derrida, Bielefeld 2022, pp. 45-48.

¹²² Karl-Heinz Ladeur, op. cit., número marginal 10.

§4 Gestionar lo omnipresente

A. Benjamin: valor exhibitivo, valor cultural y pérdida del aura

Quien gestiona, gestiona lo omnipresente. Con una referencia al proceso de creciente estetización de todas las esferas de la vida, Walter Benjamin concluye el epílogo de su célebre ensayo sobre la obra de arte:

La humanidad, que en tiempos de Homero fue objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para ella misma. Su autoalienación alcanzó el grado que le hace experimentar su propia aniquilación como un placer estético de primer rango. Este es el estado de la estetización de la política, que el fascismo persigue. El comunismo le responde con la politización del arte.¹²³

Más de un siglo transcurrió desde la glorificación de la guerra propugnada por el *Manifiesto Futurista* de Marinetti, que el fascismo italiano hiciera fervorosamente suya y que luego Benjamín reconociera como la ostensible consumación de *l'art pour l'art*. Si es que cada época sueña la siguiente,¹²⁴ es dable pensar que ya en ese entonces pudiera entreverse, merced al giro impuesto por ese punto cúlmine de todo un régimen estético, una estetización de la vida en su totalidad.

La historia del arte se cifra, de acuerdo con Benjamin, en la oposición entre *Kultwert*, el valor cultural, y *Austellungswert*, el valor exhibitivo, por lo que

[s]i en el arte primitivo todo el peso recaía sobre el valor cultural y en el arte autónomo los dos polos en disputa llegan a estabilizarse, en el régimen no-aurático del arte de masas predomina absolutamente el valor exhibitivo.¹²⁵

En esta polaridad, juega un rol de gravedad el concepto de *aura*, un término más utilizado que definido, pero cuya idea misma es sintetizada por Benjamin en múltiples pasajes de su obra, como, por caso cuando afirma –nuevamente en su ensayo– que el aura puede definirse como «la aparición única de una lejanía por cercana que ésta pueda estar.»¹²⁶ El aura es el aquí y el ahora de la obra de arte. Si en el arte primitivo la obra se encuentra recubierta por un velo que impide verla como un objeto que es dado para el placer estético, para ponerla en cambio en toda su unicidad y temporalidad al servicio de los rituales y de la magia, en la concepción moderna del arte autónomo ambos extremos de la dicotomía se

¹²³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung, editado, comentado y con un epílogo de Burkhardt Lindner, Ditzingen 2011, p. 55.

¹²⁴ Puede v. una historia de esta frase en Ricardo Ibarlucía, «Cada época sueña la siguiente.» Breve historia de una frase: de Michelet a Benjamin, en: *Eadem utraque Europa*, año 13, N° 18, agosto de 2017, pp. 127-138.

¹²⁵ Ricardo Ibarlucía, *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, Buenos Aires 2020, p. 349 y 351.

¹²⁶ Benjamin, *Das Kunstwerk*, op. cit., p. 17.

muestran equipolentes, dado que «la secularización de la cultura europea arranca gradualmente a la obra de su ocultamiento y aumenta su poder de exhibición, su fuerza mostrativa, [dando lugar a] la autonomía funcional del arte y la emancipación de la experiencia estética.»¹²⁷ Al contrario de lo que comúnmente suele pensarse, el desmoronamiento del aura descrito por Benjamin no implica un hecho negativo en sí mismo, ni tampoco es deplorado por el autor, sino que, antes bien,

la pérdida del aura provocada por la reproductibilidad técnica arranca a la obra de arte de su inscripción en el contexto de una tradición, a la vez que la despoja de su sacralidad. [...] La disolución de la forma histórica del arte autónomo [...] produce una refuncionalización del arte por medio de la ampliación del espacio de juego.¹²⁸

La metáfora del museo imaginario preconizada por Malraux¹²⁹ quizá sea acaso también útil para ilustrar el modo en que la obra es arrancada de su contexto original, por mor de su reproductibilidad, para adquirir un carácter secular.

B. El arte: una cosa en el mundo de las cosas

Es de este modo que la obra de arte pasar a ser una cosa en el mundo de las cosas, entrando en el flujo del tiempo¹³⁰ que el régimen de la autonomía del arte procuraba conjurar. Y esto también es advertido por Benjamin: «Así como el arte de los griegos estaba orientado a la perduración, el arte del presente está orientado a desgastarse. [...] El arte entra en contacto con la mercancía; la mercancía entra en contacto con el arte.»¹³¹ Al ser una cosa más en el universo de las cosas, la obra de arte cede a los parámetros simetrizadores del mercado, en el que todo es pecuniariamente cuantificable y pasible de ser un objeto de y para el consumo. Lipovetsky y Serroy sintetizan este pasaje: «Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado.»¹³²

Algunos autores, como Danto al analizar las *Brillo Box* de Andy Warhol que ya mencionáramos, reconocen el carácter artístico del arte comercial, dado que «negar que el arte comercial es arte sólo porque es utilitario es puro esnobismo»,¹³³ pero mantienen la división entre arte visual –aquel género al que pertenecería el envoltorio de jabones *Brillo* diseñado por James Harvey– y alta cultura, que es la categoría a la que adscribiría la escultura de Warhol. Sin embargo, «a la idea consagrada de la obra de

¹²⁷ Ricardo Ibarlucía, *Belleza sin aura*, op. cit., p. 350.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹²⁹ André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, trad. Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires 1956.

¹³⁰ Cf. Groys, *Arte en flujo*, op. cit.

¹³¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. VII, parte 2, p. 678-679, citado en Ibarlucía, *Belleza sin aura*, op. cit., p. 222.

¹³² Gilles Lipovetsky/Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona 2015, p. 21.

¹³³ Arthur Danto, *Qué es el arte*, trad. Iñigo García Ureta, Buenos Aires 2015, p. 57.

arte ‘inútil’, ‘gratuita’, sustraída de la praxis humana y objeto de un placer ‘desinteresado’, Benjamin opone la de una obra de arte convertida en objeto de uso y consumo masivo.»¹³⁴

C. Lipovetsky y Serroy: la artistización de la vida y el *homo aestheticus*

Cabe nos preguntemos si esa división es aún valedera en la era *transesética*, en esa cuarta fase de estetización del mundo que describen Lipovetsky y Serroy, en la que el impulso democratizante de las vanguardias artísticas se disuelve en su integración en el orden económico, siendo «aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales.»¹³⁵ De tal suerte,

en el momento de la estetización de los mercados de consumo, el capitalismo artístico multiplica los estilos, las tendencias, los espectáculos, los lugares del arte: lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes, emociones: artistiza el dominio de la vida cotidiana en el momento mismo en que el arte contemporáneo, por su parte, está embarcado en un lugar proceso de «desdefinición».¹³⁶

El borramiento de las fronteras, el debilitamiento de los márgenes entre arte y no-arte, y la consecuente inflación estética, es decir, la sobreabundancia de objetos estéticos, junto con la crisis de la noción de obra artística que imperaba en la tradición artística de occidente, se convirtió, paradójicamente, en un medio no para abolir los privilegios de las obras artísticas y relegarlas a la jerarquía del resto de las cosas ordinarias, sino antes más para afianzar los privilegios de las cosas ordinarias en tanto obras de arte, en tanto objetos generadores de placer estético.

«El arte se ha convertido en instrumento de legitimación de las marcas y de las iniciativas del capitalismo»,¹³⁷ construyendo y difundiendo una imagen artística de sus operarios, artistizando las actividades económicas, ampliando la oferta de consumo y delineando una nueva forma de subjetividad, una nueva manera de afirmarse identitariamente, con anclaje en las prácticas de consumo atravesadas por un factor estético. Las vanguardias finalmente no hicieron crujir las bases del mercado por sobreabundancia, sino que el mercado se valió del gesto vanguardista de la indiferenciación para que, en esa noche de gatos universalmente pardos, el espectador –devenido consumidor– tuviera la ilusión de conservar una esfera de libertad en un contexto de falta de libertad, convirtiéndose en el curador de su propia vida, seleccionando cuidadosamente los objetos de consumo y delineando su personalidad en esa apariencia sensible.¹³⁸

¹³⁴ Ricardo Ibarlucía, *Belleza sin aura*, op. cit., p. 140.

¹³⁵ Gilles Lipovetsky/Jean Serroy, *La estetización*, op. cit., p. 20.

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ Ibid., p. 22.

¹³⁸ Sobre este fenómeno puede v. David Balzer, *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*, trad. Florence Baranger-Bedel, Buenos Aires 2018.

De tal forma,

la vida personal estetizada aparece como el ideal más compartido de nuestra época: es la expresión y la condición del auge del hiperindividualismo contemporáneo. A la estetización del mundo económico responde una estetización del ideal de vida, una actitud estética ante la vida. No ya vivir y sacrificarse por principios y por bienes ajenos a uno, sino inventarse uno mismo, dotarse de reglas propias en pro de una vida bella, intensa, rica en sensaciones y espectáculos.¹³⁹

En esta lógica de una estética reflexiva que estructura el consumo hiperindividualista, «el capitalismo no ha desencadenado tanto un proceso de empobrecimiento o de decadencia de la vida estética como de democratización en masa de un *homo aestheticus* de nuevo cuño»,¹⁴⁰ un yonqui del consumo, ~obsesionado por lo desechable». ¹⁴¹

D. Menke: el devenir-estético del arte y la estetización del no-arte

En un tren de pensamiento similar, Menke parte de la premisa de que el arte impacta sobre el no-arte,¹⁴² de forma tal que el arte somete al no-arte a un proceso de estetización.¹⁴³ Este proceso de estetización supone dos sentidos contrapuestos: por un lado, la estetización es la disolución de todo lo no-estético, y por el otro, la estetización establece el señorío de lo estético, la teatrocracia,¹⁴⁴ a la cual surge como respuesta el pensamiento estético.¹⁴⁵ «Las artes se tornan estéticas» –explica Menke– «cuando dejan de ser entendidas como una forma de praxis normativa»,¹⁴⁶ es decir, recurriendo a la metáfora de Adorno, cuando tiene lugar el *deshilachamiento*¹⁴⁷ más radical de las artes: «la disolución de su determinación específica genérica y medial, que establece cuál es la esencia de la pintura, poesía, música,

¹³⁹ Gilles Lipovetsky/Jean Serroy, *La estetización*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁰ Ídem.

¹⁴¹ Ídem.

¹⁴² Menke, *Die Kraft...*, op. cit., p. 111.

¹⁴³ Ídem.

¹⁴⁴ Menke desarrolla la categoría de teatrocracia, en alemán *Theatrokratie*, partiendo de la crítica que Nietzsche hace a la obra de Wagner: «La teatrocracia en las artes implica que el juzgar en base al discernimiento y sobre la forma de una obra es reemplazado por un juicio de los sentidos, que sólo puede orientarse por lo individual y superficial, por estímulos; el juzgar conforme a leyes es reemplazado por un juicio acerca del agrado, del gusto. [...] La teatrocracia es el señorío de los sentidos, que implica nada menos que una disolución de la legalidad de las artes – la legalidad tanto de la creación como del juzgamiento de las artes. Teatrocracia es la erosión o disolución de la normatividad.» En Menke, *Die Kraft...*, op. cit., p. 114.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 111.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁴⁷ El fenómeno de «deshilachamiento» de las artes es descrito y desarrollado por Adorno bajo el término *Verfransung* en un breve texto titulado «Die Kunst und die Künste»: «La negatividad del concepto de arte le concierne en lo relativo al contenido. Su propia constitución, no la impotencia de los pensamientos sobre él, prohíbe definirlo; su principio más íntimo, utópico, se subleva contra el principio rector de la naturaleza de la definición. [El arte] no quiere seguir siendo lo que alguna vez fue.»

teatro, fotografía, y qué y cómo puede –y debe– pintarse, poetizarse, componerse, escenificarse, fotografiarse.»¹⁴⁸ Por lo que Menke concluye diciendo:

Es decir que, si las artes son entendidas de forma tal que en ellas actúan fuerzas estéticas, sensibles, cuyo juego de la expresión no obedece a normatividad alguna, no pueden ya ser juzgadas como movimientos en una praxis normativa: [...] el juego estético de las fuerzas sensibles no se subyuga a ley alguna. El juzgar [...] contiene un momento expresivo esencial [...] se torna participación en el juego estético de las fuerzas sensibles.¹⁴⁹

Este *devenir-estético* de las artes, que es en un primer momento una transformación de prácticas normativas en un juego estético,¹⁵⁰ trae aparejado la estetización de la cultura y de la política, puesto que «aquello que es ejercido primero en las artes, la libertad de juzgar las cosas en su contenido y modo de ser según su fuerza sensible, no mediante la razón, se torna ubicuo.»¹⁵¹ Indudablemente ello tiene implicancias en el modo de actuar en los distintos campos, en la medida en que

ahora se convierten, en los campos de la política, el conocimiento y la religión, los actores en espectadores estéticos, que se abandonan a la belleza de las imágenes y los discursos, en vez de ser participantes responsables en el debate público acerca de la corrección de una medida política, en el intercambio discursivo de argumentos a favor y en contra de la validez de un conocimiento teórico, o en la creencia y el culto de una comunidad.¹⁵²

Los alcances de este *devenir-estético*, que comienza en las artes pero que no se queda en ellas, sino que se extiende también al no-arte, impacta en la capacidad de otras esferas de la vida de ser algo más que espectáculo:

Merced a su estetización la política pierde la capacidad de decisión (y se torna espectáculo, o sea, entretenimiento), el saber pierde la capacidad de conocimiento (y deviene opinión o, de igual modo, entretenimiento), y la religión pierde la capacidad de creencia o ritual (y se torna a su vez espectáculo y entretenimiento).¹⁵³

Para la estética, cuya formulación del concepto de libertad fue congenial al sujeto moderno,¹⁵⁴ ocupa un lugar de peso la categoría –no sólo estética, sino también social– de *gusto*, la «facultad de conocer y juzgar, sin revisión metodológica ni justificación argumentativa, en un acto de captación sensible, cómo es un objeto.»¹⁵⁵ El gusto implica un doble movimiento, de signo opuesto, ya que en un primer momento

¹⁴⁸ Menke, Die Kraft..., op. cit., p. 115.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Ibid., p. 116.

¹⁵¹ Ídem.

¹⁵² Ídem.

¹⁵³ Ibid., p. 119.

¹⁵⁴ Puede v. Christoph Menke, Subjektivität, en: Karlheinz Barck et al. (eds.), Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Band 5: Postmoderne – Synästhesie, Stuttgart/Weimar 2010, pp. 734-786.

¹⁵⁵ Christoph Menke, Die Kraft, op. cit., p. 134.

responde a la introyección de los valores que lo configuran socialmente, pero en última instancia es la expresión de un juicio libre del sujeto que lo emite. No obstante, la forma y la función del gusto varía conforme al tipo de sociedad. Cabe recordar en este punto la caracterización que Deleuze hace de las sociedades de control,¹⁵⁶ sucesoras de las sociedades disciplinarias que operaban mediante la organización de grandes centros de encierro como la escuela, la fábrica y el cuartel. El capitalismo postdisciplinario, signado por la crisis generalizada de las instituciones totales y el ejercicio de nuevas formas de poder,

no es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados. [...] La familia, la escuela, el ejército, la fábrica ya no son medios analógicos distintos que convergen en un mismo propietario, ya sea el Estado o la iniciativa privada, sino que se han convertido en figuras cifradas, deformables y transformables, de una misma empresa que ya sólo tiene gestores. Incluso el arte ha abandonado los circuitos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca.¹⁵⁷

En este marco, la función del gusto ya no es la de la estética ligada a la etapa de formación de la sociedad burguesa, regida por el ideal de autonomía. El gusto ya no es expresión libre de una subjetividad que se rige a sí misma, porque también se ha educado a sí misma y ha alcanzado la madurez,¹⁵⁸ sino que en este estadio del capitalismo el gusto es «condición decisiva para el consumo de masas»,¹⁵⁹ y el consumo de masas «no es sólo un aumento cuantitativo de los bienes consumidos y los grupos consumidores.»¹⁶⁰ «Consumo de masas significa antes bien» –precisa Menke– «que la economía esencialmente se orienta a (y se sostiene por) bienes que son producidos masivamente, que sólo sirven a la satisfacción de aquellas necesidades que fueron en primer lugar generadas por y *a través de* estos bienes.»¹⁶¹ Se producen constantemente bienes para los cuales todavía puede no haber necesidad alguna, es decir, «se produce aquello que, de acuerdo a los estándares imperantes, es absurdo e inútil.»¹⁶²

Consumir es (tener que) elegir, y el gusto es la facultad de elegir:

El gusto, en el sistema del consumo de masas, está tan difundido como lo está la posición de consumidor, y ser consumidor –no ciudadano ni sujeto de derecho– es el único atributo que todos comparten. En el consumo, el gusto se ha vuelto radicalmente cotidiano, y no concierne sólo a los

¹⁵⁶ Menke cita en este punto también la versión alemana de Gilles Deleuze, Post-scriptum sobre las sociedades de control, en: *Conversaciones 1972-1990*, trad. José Luis Pardo, Valencia 1999, pp. 277-286.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 283.

¹⁵⁸ Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, en: *Berlinische Monatsschrift*, cuad. 12, 1784, pp. 481-494.

¹⁵⁹ Christoph Menke, *Die Kraft...*, op. cit., p. 139.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 140. Menke ejemplifica esta aserción con el iPhone, elegido en 2007 como el invento del año por la revista Time.

aspectos bellos de la vida, sino a la vida en su totalidad. [...] No se puede renunciar al gusto: todos los tienen (o deben tenerlo).¹⁶³

Y por ello varían las preguntas: Ya no nos preguntamos si este objeto se adecua a nuestra vida, sino más *qué vida se adecua a este objeto*.¹⁶⁴ Desvanecido el optimismo con el que pudiéramos maravillarnos ante la técnica, impedidos de recurrir a la belleza como instancia de salvación, quizá no sea desacertado volver la mirada al diagnóstico que Heidegger esboza en su *Einführung in die Metaphysik*, con el que Benjamin confronta, y demorarnos en sus preguntas, como estrategia para oponer resistencia a la «estética de la aceleración, para construir una estética de la lentitud»,¹⁶⁵ para ser contemporáneos, es decir, camaradas del tiempo en el sentido delineado por Boris Groys:

Cuando el rincón más apartado del globo haya sido técnicamente conquistado y económicamente explotado, cuando un suceso cualquiera sea rápidamente accesible en un lugar cualquiera y en un tiempo cualquiera, cuando se puedan “vivenciar”, simultáneamente, el atentado a un rey en Francia y un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo solo sea rapidez, instantaneidad y simultaneidad, mientras que lo temporal, como acontecer histórico, haya desaparecido de la existencia de todos los pueblos, cuando el boxeador reine como el gran hombre de una nación, cuando en número de millones triunfen las masas reunidas en asambleas populares – entonces, justamente entonces, volverán a atravesar todo este aquelarre, como fantasmas, las preguntas: ¿para qué? – ¿hacia dónde? – ¿y después qué?¹⁶⁶

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 141.

¹⁶⁴ *Ídem.*

¹⁶⁵ Lipovetsky y Serroy, *La estetización...*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁶ Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, t. 40: *Einführung in die Metaphysik*, 4ª ed., Fráncfort del Meno 1976, p. 40 f. Trad. esp.: *Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackerman, Gedisa 1992.

§5 Gestionar en lenguas

A. *pausen* – *poncer* – *penser*: (re)producir

Quien gestiona, gestiona en lenguas. Y quien habla una lengua, habla bajo presión, no (solo) porque la fugacidad del tiempo o el apremio de la necesidad lo acucien, sino porque se ve forzado a imitar el decir de otro, a decir lo ya dicho, a tener que decir bajo el peso de una hoja de *calcar*, bajo la presión de un instrumento que bruñe.¹⁶⁷ *Pause* en alemán expresa esta doble valencia. Una primera acepción quizá más transparente implica el cesar pasajero, la intermisión por un breve lapso, el descanso, o, musicalmente, la interrupción entre tonos cuya duración está dada por el *tempo* y el *metrum*. Otra acepción, acaso menos habitual y que requeriría una segunda escucha, refiere a la copia que se realiza calcando con papel vegetal, con papel de calco, etimológicamente ligada al verbo francés *poncer*, que describe una técnica de calco abrasivo, con cierta cercanía fonética con el verbo *penser*. En el calco abrasivo, el material se transfiere de una superficie a otra, tiene lugar una transferencia en la que algo se desgasta y se pierde a la vez –o precisamente porque– algo se conserva. Hacer una *pausa* al hablar es detenerse, pero también es reproducir, es hacer valiéndose de lo que ya está hecho.

Michel Serres afirma que no conocemos las cosas más que por los sistemas de transformación de los conjuntos que las contienen, y de los cuales habría al menos cuatro: la deducción en el ámbito lógico-matemático; la inducción en el campo de la experimentación; la producción en el dominio de la práctica; y la traducción en el espacio del texto; por ello es que no habría más filosofía que la filosofía de la *ducción*.¹⁶⁸ Todos los significantes formados con *ducción* designan procesos activos regidos por un sujeto, y particularmente la actividad designada por el término *traducción* trae consigo *producción* y *reproducción*.¹⁶⁹ Quien traduce, produce y reproduce.

Si fuera dado seguir este tren de pensamiento y extender la esfera de sus derivaciones a las prácticas artísticas actuales y a la manera en que son gestionadas, se constataría, por un lado, que éstas siguen estando fuertemente marcadas por concepciones culturales locales¹⁷⁰ y, por lo tanto, se comunican principalmente en sus propias lenguas nacionales, y, por otro, que las diferentes comunidades artísticas están cada vez más interrelacionadas, por lo que se presenta el desafío de su articulación en diferentes

¹⁶⁷ Sobre esta idea puede v. Thomas Schestag, *Pausen. Baudelaire und Poe*, en: *Lesen Sprechen Schreiben (Kritzeln)*, Berlín 2014, pp. 11-66.

¹⁶⁸ Cf. Michel Serres, *Hermès III. La traduction*, París 1974, p. 9.

¹⁶⁹ Cf. Antoine Berman, *Tradition, translation, traduction*, op. cit., p. 35.

¹⁷⁰ Acerca del carácter local de la gestión cultural puede v. Peter M. Lynen, *Kunstrecht 1*, op. cit., p. 61.

lenguas. Las vertiginosas dinámicas actuales de producción, circulación y recepción de obras bajo el signo de la transformación digital como proceso omniabarcativo de todas las esferas vitales,¹⁷¹ generan una relación de tensión en la que se pone a jugar la relación entre lo propio y lo ajeno: quien produce, traduce.

B. El monolingüismo de la ley y la *translatio* como forma de contacto transcultural

Desde el punto de vista histórico, el lenguaje desempeñó un rol constitutivo en los procesos de juridificación y de constitución de una cultura nacional uniforme. Tomando como punto de referencia el caso de Francia y el desarrollo de su política lingüística, podría sostenerse que «la difusión de la lengua es un medio adecuado o, más bien, un método adecuado para obtener poder sobre los territorios franceses y extranjeros [...] [siguiendo] el modelo romano de conquista lingüística, militar y política.»¹⁷² Este modelo de *translación* –entendida incluso en el sentido material de traslado físico– es fundamental para ganar una mejor comprensión de las formas que el contacto intercultural y los procesos de traducción, recepción y retro-traducción pueden adoptar:

Hay tres tipos de *translatio* en el sentido tradicional de la palabra: 1) la *translatio imperii* o *militia* (la transferencia de imperios por medios principalmente militares); 2) la *translatio studii* o *artium* (la transferencia de estudios o artes); 3) la *translatio ecclesiae* o *religionis* (la transferencia de la iglesia o de la religión).¹⁷³

Este modelo es utilizado actualmente para intentar comprender no sólo los movimientos llevados a cabo durante el curso de la Edad Media,¹⁷⁴ como análisis histórico geocultural de la filosofía con el propósito de escribir una historia de la filosofía que rompa con el eurocentrismo de la historiografía filosófica tradicional,¹⁷⁵ sino también a efectos de intentar comprender los fenómenos de traducción, recepción y retro-recepción de autores como Hegel,¹⁷⁶ es decir, fenómenos por mor de los cuales un

¹⁷¹ Para profundizar acerca de los cambios que la transformación digital trae consigo desde el punto de vista de la filosofía de la cultura cf. Christine Blättler, Kulturphilosophie, in: Mathias Gutmann/Klaus Wieglerling/Benjamin Rathgeber (eds.), Handbuch Technikphilosophie, Berlín 2024, pp. 155-164.

¹⁷² Jacques Derrida, Wenn Übersetzen statthat I. Die Philosophie in ihrer Nationalsprache, en: Transfer. Sprache und Institutionen der Philosophie. Vom Recht Recht auf Philosophie III, trad. al alemán Markus Sedlaczek, Hans-Dieter Gondek y Susanne Lüdemann, Viena 2005, pp. 11-41, 26.

¹⁷³ Alfons Knauth, Translatio Studii and Cross-Cultural Movements or Weltverkehr, in: Alfons Knauth/Block de Behaer, Mildonian et. al. (eds.), Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity, t. II, Oxford 2009, pp. 250-267, 251 s. Para un estudio exhaustivo de este modelo puede v. Werner Goetz, Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Tübingen 1958.

¹⁷⁴ De forma más prominente puede v. Alain de Libera, Penser au Moyen Âge, París 1991.

¹⁷⁵ Puede v. Kurt Flasch, Pluralität philosophischer Welten, Journal for History of Law 13, 1994, pp. 118-122.

¹⁷⁶ Cf. v.gr. Christine Blättler, Von Hegel zum Posthistoire in der Kunst, en: Der Gesandte. Alexandre Kojév's europäische Missionen, Leipzig 2022, 63-86.

autor es traducido de un idioma a otro y recibido en otra tradición de pensamiento, para ser nuevamente *importado* desde esta tradición a su tradición de origen bajo nueva forma.¹⁷⁷

Un instrumento jurídico medular para la política jurídico-lingüística francesa fue el decreto de Villers-Cotterets, promulgado en 1539, según el cual

los actos y transacciones se realizarán en lo sucesivo en francés [...], para que los súbditos de lengua francesa no puedan invocar su desconocimiento de la ley, de la lengua de la ley, es decir, del latín; para que los súbditos de lengua francesa sean o lleguen a ser verdaderamente súbditos de la ley y súbditos del rey, súbditos-sujetos sometidos a la ley monárquica sin posibilidad de estar en algún otro lugar del lenguaje, sin posibilidad de una coartada que los convierta en no-sujetos, excusados por su desconocimiento de la ley.¹⁷⁸

El monolingüismo que se exige en consecuencia es, «ante todo, esta soberanía, esta ley, que sin duda proviene de otro lugar, pero también y, ante todo, el lenguaje mismo de la ley y la ley como lenguaje.»¹⁷⁹ La ley, que proviene *de otro lugar* y hace imposible estar *en otro lugar* del lenguaje, presenta una característica fundamental e ineludible: el lenguaje de la ley es a la vez *situado* y *situante*, es tan constitutivo del conjunto que no puede ser sustituido sin más.

C. El giro translacional: una nueva orientación en el estudio de la cultura

No obstante, el lenguaje de la traducción no debe ser una mera declaración de poder, sino que debe poder fundamentarse en y a través de las lenguas que, mediante su propia práctica, une y diferencia al mismo tiempo.¹⁸⁰ Los mandatos, centrados principalmente en el texto, es decir, las disputas en torno a la fidelidad a la *letra* del texto que desde el *verbum pro verbo* ciceroniano permean a las teorías de la traducción, se ven complementados –cuando no transfigurados– en el marco de un *translational turn*, de un *giro translacional*.¹⁸¹ Este giro está inserto en un complejo de *turns* o nuevas orientaciones en el estudio de la cultura, tales como el giro interpretativo, el performativo, el reflexivo o literario, el postcolonial y

¹⁷⁷ Este es también el caso de Nietzsche, una de las voces más importantes de la filosofía alemana, que fue traducido y recibido durante en la Francia del siglo XX por autores como Bataille, Blanchot, Derrida, Foucault, entre otros, los que a su vez tuvieron luego una influencia decisiva sobre el pensamiento alemán ulterior. Cf. Werner Hamacher (comp.), Nietzsche aus Frankreich, Berlín/Viena 2003. En el campo literario, puede citarse el ejemplo similar de Gabriel García Márquez y la literatura estadounidense, a la cual él leyó en traducción y luego influyó con su propia prosa, cf. Edith Grossman, Why Translation Matters, New Haven/Londres 2010.

¹⁷⁸ Jacques Derrida, Wenn Übersetzen statthat, op. cit., p. 28.

¹⁷⁹ Jacques Derrida, Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese, en: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, t. 2, cuad. 2, Bielefeld 2011, pp. 153-168, 166.

¹⁸⁰ Acerca de los distintos enfoques y sus premisas fundamentales puede v. Radegundis Stolze, Übersetzungstheorien. Eine Einführung, 7ª ed., Tübingen 2018.

¹⁸¹ Usualmente la expresión es traducida en la literatura especializada como ‘giro traductológico’, lo cual a mi modo de ver es impreciso, en la medida en que pone a jugar una dimensión del orden del *logos* que no aparece en el concepto original.

el pictórico, que dan cuenta de una serie de transformaciones en el modo de pensar lo cultural, marco en el cual queda abierta la pregunta acerca de qué camino tomarán las humanidades y el estudio de la cultura a la luz de un posible giro religioso –en contraposición a un criticismo secular–, los enfoques y alcances de la neurobiología, y los desafíos digitales y transculturales. Afirmar un *translational turn* en el estudio de la cultura implica reconocer que

La traducción se está expandiendo hasta convertirse en una perspectiva de acción central en un entorno complejo, que puede aplicarse a todas las formas de contacto intercultural, al establecimiento de vínculos entre disciplinas y a enfoques comparativos metodológicamente mejorados y basados en una nueva visión de las comparaciones culturales.¹⁸²

En este contexto se ponen en juego requisitos que hacen referencia a otras categorías:

Las categorías tradicionales de la traducción literaria, centradas en el texto, como original, equivalencia y fidelidad, se han visto cada vez más complementadas o incluso sustituidas por nuevas categorías centrales de la traducción cultural, como representación cultural, transformación, alteridad, desplazamiento, diferencia cultural y poder.¹⁸³

D. La tarea de quien traduce: ¿extranjerizar o domesticar?

La traducción ya no está signada por esos imperativos tradicionales que hacen de la adecuación y la precisión su objetivo sumo, sino que puede ser entendida como una práctica de la no equivalencia, que no deja nada intacto, puesto que luego de su acontecer nada queda como estaba, en la medida en que interviene en lo que traduce, modificándolo, en ambas direcciones. El epílogo de Franz Rosenzweig, un filósofo y teólogo judío-alemán, a su traducción de los poemas e himnos de Judá Leví destaca precisamente esta peculiaridad del proceso. Según él, la tarea de la traducción no consiste única o principalmente en «alemanizar lo extranjero», sino que consiste, al menos en igual medida, en «extranjerizar lo alemán».¹⁸⁴

Benjamin retoma esta idea en el conocido prólogo a su traducción de poemas de Baudelaire. En este texto, llamado *Die Aufgabe des Übersetzers* –en el que curiosamente no hace ningún tipo de referencia concreta a la obra traducida–, Benjamin cita un pasaje de Rudolf Pannwitz: «el error radical del traductor es que se aferra al estado azaroso de su propia lengua en lugar de dejar que la lengua extranjera la

¹⁸² Doris Bachmann-Medick, *The translational turn*, en: *Cultural turns. New Orientations in the Study of Culture*, Berlín/Boston 2016, pp. 175-209, 175 s.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸⁴ Franz Rosenzweig, *Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi*, en: *Die Schrift. Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Fráncfort del Meno s/a (1964), p. 81 ss., 83.

transforme radicalmente.»¹⁸⁵ En este sentido, toda traducción debe apropiarse del texto en lengua extranjera y unificarlo en la medida en que lo traslada a una nueva forma lingüística, al mismo tiempo que se opone al dominio de lo único y lo universal. Por ello es que traducir es un ejercicio de pluralidad y diferencia que revela no sólo la alteridad de los otros, sino también de la lengua supuestamente propia.

En un plano pragmático y en la medida en que la traducción se entiende como una práctica social y cultural, «el cambio y la transformación recíprocos se declaran como la labor de la traducción, más que la reproducción o la fidelidad a una tradición, procedencia o identidad ‘original’.»¹⁸⁶ Si se tiene esto en cuenta, queda claro por qué la cuestión recientemente debatida sobre hasta qué punto una traducción realizada por una persona determinada constituye una *apropiación cultural* inadmisibles,¹⁸⁷ es, en cualquier caso, insuficiente, en la medida en que no tiene en cuenta que la traducción no supone en absoluto forzosamente una apropiación unilateral.

Desde esta perspectiva, la traducción pone de manifiesto hasta qué punto una determinada práctica social y comunicativa, sustentada y posibilitada por un marco normativo igualmente determinado, se ve al mismo tiempo afectada por su contrario: traducir implica seguir una serie de reglas, pero también contrariarlas, por lo que es una práctica tan normativa como a-normativa.

E. *Heimatlosigkeit*: la expatriación y la violencia de la frontera

Esta (a)normatividad es la que rige las zonas de tránsito a las que hemos entrado, como parte de «nuestro siglo migrante»,¹⁸⁸ una época en la que no hay regreso a casa posible.¹⁸⁹ En su carta sobre el humanismo, Heidegger escribe: «El destierro deviene un destino universal.»¹⁹⁰ Estamos una época migrante, de destierros, signada por los cruces –legales o clandestinos– de fronteras.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, en: *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann, t. IV, parte 1, Fráncfort del Meno 1972, pp. 9-21, 20.

¹⁸⁶ Bachmann-Medick, *The translational turn*, op. cit., p. 187.

¹⁸⁷ La cuestión se debatió intensamente en toda Europa, especialmente en relación con la traducción de un libro de poemas de Amanda Gorman. Puede v. la entrevista con el traductor al catalán, Victor Obiols, en Steffen Lüdke, *Debatte über Gorman-Übersetzung. «Ich wurde abgelehnt, weil ich die falsche Hautfarbe und das falsche Geschlecht habe»*, en *SPIEGEL Kultur*, 13-03-2021, online. Desde una perspectiva teórica cf. Jens Balzer, *Ethik der Appropriation*, Berlín 2022; Lars Distelhorst, *Kulturelle Aneignung*, Hamburgo 2021; Birgit Mersmann/Hauke Ohls (eds.), *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld 2022. Para una perspectiva en sentido inverso, cf. Trevor Boffone/Carla Della Gatta (eds.), *Shakespeare and Latinidad*, Edinburgh 2021.

¹⁸⁸ Salman Rushdie, *The Ground Beneath Her Feet: A Novel*, Londres 2000, p. 471.

¹⁸⁹ Al respecto puede v. Ain Chambers, *An Impossible Homecoming*, en: *Migrancy, Culture, Identity*, Londres/Nueva York 1994, pp. 1-8.

¹⁹⁰ Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus* (1946), en: *Gesamtausgabe*, t. 9: *Wegmarken*, Fráncfort del Meno 1976, pp. 313-364, 339.

En este punto quizá valga considerar que el término alemán para *traducción* es *Übersetzung*, la forma nominal del verbo *übersetzen*, que contiene una doble acepción, de acuerdo con la manera en qué está acentuado el prefijo, particularidad fonética que condiciona no sólo la pronunciación, sino la referencia a un sentido literal o figurado del verbo: figuradamente, implica transportar un texto de un lenguaje a otro, reconfigurar, transliterar; mientras que su uso literal refiere a la acción concreta de transportar a alguien con un bote de una orilla a la otra. Ambas acepciones se relacionan con el verbo *übertragen*, comúnmente traducido al español como ‘transferir’, y con el sustantivo *Übertragung*, tan caro a la tradición psicoanalítica.¹⁹¹

Paul de Man, en un seminario de literatura comparada dictado en 1979, dedicado al texto de Benjamin antes mencionado,¹⁹² dedica una parte sustancial a las implicaciones jurídico-ontológicas de este par *Übertragung/Übersetzung*, «debido a que estos cognados hacen las veces de significantes de evacuación lingüística, expatriación, y ciudadanía abrogada.»¹⁹³ En una época semejante, la esencia de la traducción es la de ser apertura, diálogo mestizaje, descentramiento,¹⁹⁴ y la única forma ética de serlo no es negando, so pretexto de transmisibilidad, la extrañeza de lo extranjero, sino antes bien, poniendo esta extrañeza de manifiesto.¹⁹⁵

Como forma de tratar con la pluralidad dada, sin embargo, la traducción no se disuelve en la tradicional dicotomía planteada por Schleiermacher –y que daría cuño a todo el debate posterior– entre domesticar y extranjerizar, es decir, entre acercar el texto al lector o el lector al texto,¹⁹⁶ sino que revela que la lengua que se habla no es *la* lengua en tanto expresión de un único modo acceder al pensamiento, que no existe una identificación entre lengua y razón, como expresión del *logos* universal, tal como creían los griegos,¹⁹⁷ sino que la lengua que se habla es una entre muchas otras. Lejos de poner el acento en el

¹⁹¹ Puede v. Sigmund Freud, *Zur Dynamik der Übertragung*, en: *Gesammelte Werke*, t. 8, Londres 1943, pp. 363-374; Jacques Lacan, *Die Übertragung 1960-1961*, trad. Hans-Dieter Gondek, Viena 2008.

¹⁹² Paul de Man, «Conclusions»: Walter Benjamin’s «The Task of the Translator», en: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1989, pp. 73-105.

¹⁹³ Emily Apter, *Derrida’s Theologies of Translation*, en: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres/Brooklyn 2013, pp. 228-246, 241.

¹⁹⁴ Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, París 1984, p. 16.

¹⁹⁵ Cf. *ibid.*, p. 17.

¹⁹⁶ Cf. Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, en: *Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Schriften und Entwürfe*, t. 11, Berlín/Nueva York 2002, pp. 65-93. Para un tratamiento crítico puede v. Damion Searls, *The Philosophy of Translation*, New Haven/Londres 2024, pp. 16-41.

¹⁹⁷ Al respecto puede v. Barbara Cassin, *Translation as Paradigm for Human Sciences*, en: *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 30, nro. 3, 2016, pp. 242-266, 245 ss., con referencia a Platón, *Crátilo*, 439 b. Allí plantea la idea de una *logología* –que parte de las palabras– en contraposición a una *ontología* –centrada en las cosas– como relación de co-pertenencia entre ser, pensamiento y discurso, dentro de la cual el lenguaje es un *organon*, una herramienta, un mero medio medio de comunicación, y las distintas lenguas no son sino materiales para fabricar esta herramienta, reduciendo lo múltiple a lo Uno.

concepto, en tanto universal que siempre fue y siempre será, independientemente de todo tiempo y forma de expresión, la traducción en tanto *logología* traslada el eje a la palabra, y con ello a la variedad de las lenguas, evitando a sabiendas el riesgo de exacerbar en demasía las singularidades y caer en esencialismos.

En nuestra época migrante, no sólo cobran relevancia las fronteras, sino las zonas fronterizas, esas franjas en las que las pieles se erizan por el contacto. La frontera, como experiencia de una violencia que se inscribe en el espacio, no es –como sostiene esa representación naif de la cartografía– una línea sin espesor, sino la representación espacial de interacciones sociales, límite recíproco y zona de intercambio, con una dinámica sensible al equilibrio de las fuerzas en pugna.¹⁹⁸ La frontera es, al mismo tiempo, la separación y el contacto más íntimo.

F. *traduttore traditore*: la zona de traducción como zona de deformación

Las zonas fronterizas se caracterizan por una lengua de frontera, que debido a su peculiaridad es difícilmente traducible,¹⁹⁹ pero que opone resistencia tanto al mero *no-entender* como a los intentos precipitados de armonización, abriendo un nuevo espacio, una *zona de traducción* que se asemeja una zona de guerra.²⁰⁰ Esta *translation zone* es a su vez *deformation zone*, en la que se establecen dinámicas transgresoras de circulación y en la que «la falsificación infecta al original, al “contexto” original y a la cultura de destino, abriendo un espacio “desregulador” de encuentros poéticos».²⁰¹ La traducción –en tanto forma de producción y reproducción– impone una lógica de la proliferación y de lo múltiple que echa por tierra toda ilusión monoglósica de completitud y aislamiento.²⁰²

En el marco de una práctica crecientemente internacional e intercultural, en el que las lógicas universales entran en tensión con particularidades económicas, políticas y sociales de cada país y espacio cultural, cabe preguntarse cómo la gestión cultural –y los programas de estudio que la tienen por objeto– son capaces de responder a las transformaciones y desafíos que plantea la internacionalización del sector

¹⁹⁸ Cf. Solange Chavel, Introduction, en: *Qu'est-ce qu'une frontière?*, París 2023, pp. 7-67, un comentario a textos de Georg Simmel y de Joseph H. Carens, quien comienza diciendo: «Las fronteras tienen guardias y los guardias tienen fusiles.»

¹⁹⁹ Cf. Sool Park, *Paradoxien der Grenzsprache und das Problem der Übersetzung. Eine Studie zur Textualität philosophischer Texte und zu historischen Übersetzungsstrategien*, Würzburg 2022.

²⁰⁰ Puede verse en Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton 2005. Apter, que proviene del campo de la literatura comparada, escribió este libro al calor del 11 de septiembre de 2001 y del desembarco estadounidense en Irak.

²⁰¹ Johannes Göransson, Introduction: The Deformation Zone of Translation, en: *Transgressive Circulation. Essays on Translation*, Blacksburg (Virginia) 2018, pp. 9-14, 11.

²⁰² Cf. *ibid.*, p. 14.

cultural.²⁰³ En esta era, el rol del gestor cultural se diversifica y se complejiza, en la medida en que es un *global player* que administra relaciones globales e internacionales de intercambio, un agente diplomático, un constructor de puentes, un moderador de los procesos interculturales de transformación en su propio país, un agente de cambio intercultural, y un configurador proactivo de nuevos contextos culturales.²⁰⁴

Quien gestiona, traduce. Y el viejo adagio italiano es tanto un lugar común como una sentencia sumaria: *traduttore traditore*. Quien gestiona, traduce, y quien traduce, traiciona. Esta metafórica dramática pone de manifiesto el *proprium* que cifra toda la economía de la traducción: traducir no es un juego de suma cero, porque constantemente algo se pierde, algo se altera violentamente, alguien traiciona o yerra o se ve obligado a servir a dos amos, ya sea el autor o el lector, una distancia se agranda o se achica, pero nunca desaparece completamente; un resto permanece intacto.

No obstante, *traduttore traditore* quizá admita una lectura más benevolente. *Traditore* es también quien participa de la *traditio*, en sentido jurídico, de la transmisión. De tal manera, el traductor es transmisor de la tradición, ya que en efecto «el “misterio” de la traducción es que sea vehículo de tradición; el vehículo de la tradición. No hay tradición sin traducción.»²⁰⁵

²⁰³ Puede v. p.ej. Birgit Mandel, Kulturmanagement in internationalen und interkulturellen Kontexten, en: Zeitschrift für Kulturmanagement, 1/2016, pp. 85-103.

²⁰⁴ Ibidi., pp. 90 ss.

²⁰⁵ Antoine Berman, L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire, París 2008, p. 180.

§6 Aria da capo e fine

Tres tesis conforman el soporte –por momentos inestable– de este texto. En su horizonte de preguntas, la primera tesis intenta delinear el reto de definir el objeto de las prácticas artísticas en una época en el que ciertas tentativas tradicionales de definición se han tornado vanas. En el intento de realizar su pretensión de autoreflexividad, este texto quiso superar una primera barrera disciplinar, estableciendo un diálogo entre la gestión artística y el derecho, para mostrar que en este cruce –por momentos en los márgenes de ambas esferas– pueden darse las condiciones de posibilidad para un desarrollo mutuo. En esa primera parte se abordaron –con una perspectiva comparada– algunos intentos de definición, en todos los cuales hubo que irremisiblemente cejar, delegando esta potestad de nuevo al campo del arte. Si bien hace ya tiempo se postuló que la «esencia misma del derecho es delimitar las relaciones fluidas de la vida mediante conceptos fijos»,²⁰⁶ esta empresa parece haberse tornado vana en su carácter sisífico, sobre todo en un ámbito tan vertiginosamente dinámico como el del arte. Es un escritor el que tuvo que darle la absolución al derecho, y reconocer la persistencia de su valía: «No se me ocultaba, sin embargo, que el intento de reglamentar la vida –algo así como ordenar el mar– era una de las grandes aventuras del hombre.»²⁰⁷

La segunda tesis debe leerse a la luz del propósito de poner de manifiesto la ubicuidad de lo estético bajo el signo de los imperativos que atraviesan la existencia humana y configuran un *homo aestheticus* en este estadio del desarrollo capitalista. Si a comienzos del siglo pasado las posibilidades de la técnica se presentaban como una promesa, a la que gustosamente nos entregamos con cada pequeño paso, su contracara ominosa nos conmina a la cautela.

Una tercera tesis pone a contraluz el monolingüismo –impuesto o presupuesto– y el plurilingüismo que exige la multiplicidad de lo dado. La traducción es entendida aquí como una práctica social y cultural que supone una forma de gestión de la diferencia, y que tiene lugar –en tanto nueva orientación en el estudio de la cultura y de las ciencias humanas– no sólo entre lenguas, sino entre comunidades culturales y círculos epistémicos. Si todas las fronteras tienen guardias y los guardias tienen fusiles, los límites distan de mostrarse como inofensivas líneas sin espesor. Es en los movimientos de importación –cuando no de contrabando– en los que se juega la cifra de nuestra época. Escribir *sobre* los límites implica no sólo que ellos son el tema de la escritura, sino que la escritura misma acontece a través de ellos, cruzándolos o relativizándolos, pero en todo caso, enfrentándolos activamente.

²⁰⁶ Georg Jellinek, *Die Lehre von den Staatenverbindungen*, Berlín 1882, S. 15.

²⁰⁷ Adolfo Bioy Casares, *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*, Barcelona 1994, p. 64.

Ningún jurista que se precie de tal puede prescindir de esotéricas formulaciones en latín: *excusatio non petita, accusatio manifesta*. En otras palabras, quien se excusa, se acusa. Y es que algunas páginas atrás se dejó constancia de que había que estar atentos a aquellos puntos en los que este trabajo podía fracasar. Como aproximación teórica, cabría traer ejemplos que reflejen las dificultades esbozadas en la praxis concreta de sus actores, para saber en qué consiste, cuáles fueron sus caminos, qué rol juega la lengua considerada propia, qué papel desempeñan en la transmisión de la tradición, cuáles son las barreras que se presentan en este llevar y traer, y cuáles son los desafíos de intentar que una obra sea más digerible, menos extraña. Si en un territorio nacional, la lengua oficial es la lengua de la ley –y por lo tanto, la lengua del poder en la que hablan todas las instituciones–, cabe preguntarse cuál es el valor de cultivar pequeñas islas lingüísticas, que pueden ser cárcel como refugio. Todo ello debió quedar fuera de estas breves indagaciones, y quizás sea parte de la tarea venidera tomar los argumentos vertidos y controvertirlos, confirmarlos, reformularlos. En el opus BWV 988 de Bach, conocido como «Variaciones Goldberg», al *aria* introductoria le siguen treinta variaciones, tras las cuales un *aria da capo* concluye el ciclo, es decir, hay que volver a comenzar desde el principio. No hay finales, sino solamente comienzos.

Las tres tesis pretenden ser una puesta en evidencia de la complejidad que surge necesariamente de la multiplicidad. Quizá quepa resumirlas en una: *quien gestiona, gestiona lo múltiple*. Y de allí, volver a empezar.

Referencias bibliográficas

Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, en: Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann, vol. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild, Fráncfort del Meno 1977, pp. 432-453.

Theodor W. Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, en: Gesammelte Schriften, t. 5, comp. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Fráncfort del Meno 1975.

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Fráncfort del Meno 1970.

Emily Apter, Derrida's Theologies of Translation, en: Against World Literature. On the Politics of Untranslability, Londres/Brooklyn 2013, pp. 228-246.

Emily Apter, The Translation Zone. A New Comparative Literature, Princeton 2005.

André-Jean Arnaud, La valeur heuristique de la distinction interne/externe comme grande dichotomie pour la connaissance du droit: éléments d'une démystification, en: Droit et société, 02 (1986), pp. 139-141.

Andreas von Arnould: Art. 5 Abs. 3 (Kunstfreiheit), en Wolfgang Kahl/Christian Waldhoff/Christian Walter, Bonner Kommentar zum Grundgesetz, 184ª actualización, Heidelberg 2017.

Ino Augsberg, Ver-Gegenständlichung. Zum Kunstbegriff des Grundgesetzes, en: Eric Achermann/Andreas Blödorn/Corinna Norrick-Rühl/Petra Pohlmann (eds.), Literatur und Recht: Materialität. Formen und Prozesse gegenseitiger Vergegenständlichung, Berlín et al. 2023, pp. 211-224.

Ino Augsberg, Theorien der Grund- und Menschenrechte. Eine Einführung, Tubinga 2021.

Ino Augsberg, Kassiber. Die Aufgabe der juristischen Hermeneutik, Tubinga 2016.

Ino Augsberg, Informationsverwaltungsrecht. Zur kognitiven Dimension der rechtlichen Steuerung von Verwaltungsentscheidungen, Tubinga 2014.

Doris Bachmann-Medick, The translational turn, en: Cultural turns. New Orientations in the Study of Culture, Berlín/Boston 2016, pp. 175-209.

David Balzer, Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás), trad. Florence Baranger-Bedel, Buenos Aires 2018.

Jens Balzer, Ethik der Appropriation, Berlín 2022.

Rubens Bayardo, Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural, en: Lucera – Centro Cultural Parque de España –AECI, 8 (2005), pp. 17-21.

Philippe Bénéton, Histoire de mots: culture et civilisation, París 1975.

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: Gesammelte Schriften, t. II.2, 8ª ed., comp. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno 2021, pp. 683-701.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung, editado, comentado y con un epílogo de Burkhardt Lindner, Ditzingen 2011.

Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, en: Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann, t. IV, parte 1, Fráncfort del Meno 1972, pp. 9-21.

Franco «Bifo» Berardi, And. Phenomenology of the End. Sensibility and Connective Mutation, Cambridge (Mass.)/Londres 2015.

Antoine Berman, L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire, París 2008.

Antoine Berman, Tradition, translation, traduction, en: Le Cahier (College international de philosophie), N° 6, 1988, pp. 21-38.

Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, París 1984.

Adolfo Bioy Casares, Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor, Barcelona 1994.

Christine Blättler, Kulturphilosophie, in: Mathias Gutmann/Klaus Wiegler/Benjamin Rathgeber (eds.), Handbuch Technikphilosophie, Berlín 2024, pp. 155-164.

Christine Blättler, Von Hegel zum Posthistoire in der Kunst, en: Der Gesandte. Alexandre Kojévés europäische Missionen, Leipzig 2022, 63-86.

Christine Blättler, Faktische Geltungsmacht und Grenzen des Verstehens, en: Andres Mauz/Christine Tietz (comp.), Interpretation und Geltung, Paderborn 2022, pp. 33-43.

Trevor Boffone/Carla Della Gatta (eds.), Shakespeare and Latinidad, Edinburgh 2021.

Jorge Luis Borges, Las versiones homéricas, en: Obras Completas I 1923-1949, Buenos Aires 1989, pp. 239-243.

Jorge Luis Borges, Del rigor en la ciencia, en: Obras completas II 1952-1972, Buenos Aires 1994, p. 225.

Xan Bouzada, El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte, en: Política y Sociedad, 44.3 (2007), pp. 39-55.

Laura Bovone, Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna, en: Carlos Fortuna (org.), Cidade, Cultura e Globalização. Ensaio de Sociologia, Oeiras 1997, pp. 105-120.

Sven Braun, Die Kunst ist frei – auch von Datenschutz. Art. 85 DS-GVO und die Kunstfreiheit, Baden-Baden 2024.

Judith Butler, Universality in Culture, en: Joshua Cohen (ed.), For Love of Country. Debating the Limits of Patriotism, Boston 1996, pp. 49-52.

Barbara Cassin, Die Unübersetzbaren, comp. Judith Kasper, Viena/Berlín 2023.

Barbara Cassin, Translation as Paradigm for Human Sciences, en: The Journal of Speculative Philosophy, vol. 30, nro. 3, 2016, pp. 242-266.

José Luis Castiñeira de Dios, Crítica de la gestión cultural pura, en: Aportes para el Estado y la Administración Gubernamental, 23 (2009), pp. 79-92.

Ain Chambers, An Impossible Homecoming, en: Migrancy, Culture, Identity, Londres/Nueva York 1994, pp. 1-8.

Solange Chavel, Introduction, en: Qu'est-ce qu'une frontière?, París 2023, pp. 7-67.

Juan Ignacio Chia, Estrategia en la protección del patrimonio cultural. Obstáculos para su concreción, en: Investigación y Docencia. Revista del Centro de Investigaciones en Filosofía Jurídica y Filosofía Social de la Universidad Nacional de Rosario, 55 (2021), pp. 43-49.

Juan Ignacio Chia, Arte viral y trama jurídica, en: El cocodrilo. Revista digital de la Asociación de Graduados en Letras de la U.N.R., online: <https://revistaelcocodrilo.com/arte-viral/arte-viral-por-juan-ignacio-chia/>.

Christian Coelln/Christoph Gröpl/Kay Windthorst: Art. 5 Meinungs-, Informations-, Presse-, Rundfunk-, Film-, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit, en: Grundgesetz. Studienkommentar, 2ª ed, Múnich 2022.

Joan Corominas/José A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, t. III: G-MA, Madrid 1984.

Maria Helena Cunha, Gestión cultural. Desafíos de un nuevo campo profesional, en: Revista Observatorio Itaú Cultural, 2 (2007), pp. 72-79.

Michael Custodis (ed.), *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlín 2010.

Arthur Danto, *Qué es el arte*, trad. Iñigo García Ureta, Buenos Aires 2015.

Arthur Danto, *The Artworld*, en: *The Journal of Philosophy*, 61, nro. 19 (1964), pp. 571-584.

Gilles Deleuze, *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, en: *Conversaciones 1972-1990*, trad. José Luis Pardo, Valencia 1999, pp. 277-286.

Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, París 1991.

Paul de Man, «Conclusions»: Walter Benjamin's «The Task of the Translator», en: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1989, pp. 73-105.

Jacques Derrida, *Was ist eine «relevante» Übersetzung?*, en: Esther von der Osten/Caroline Sauter (comp.), *Was ist eine «relevante» Übersetzung? Arbeiten mit Derrida*, Bielefeld 2022.

Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, París 1972.

Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, en: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, t. 2, cuad. 2, Bielefeld 2011, pp. 153-168

Jacques Derrida, *Wenn Übersetzen statthat I. Die Philosophie in ihrer Nationalsprache*, en: *Transfer. Sprache und Institutionen der Philosophie. Vom Recht Recht auf Philosophie III*, trad. al alemán Markus Sedlaczek, Hans-Dieter Gondek y Susanne Lüdemann, Viena 2005, pp. 11-41.

George Dickie, *The Institutional Theory of Art*, en: Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison (Wisconsin) 2000, pp. 93-108.

George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Nueva York 1984.

Lars Distelhorst, *Kulturelle Aneignung*, Hamburgo 2021.

Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, trad. Günter Memmert, Fráncfort del Meno 1977.

Mike Featherstone, *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres 1995.

Daniel M. Feige, *Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst*, Hamburg 2025.

Daniel M. Feige, *Die geschichtliche Dynamik der Künste*, en: Georg Bertram/Stefan Deines/Daniel M. Feige (eds.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlín 2021, pp. 190-208.

Emiliano Fuentes Firmani/José Alejandro Tasat (coord.), *Gestión cultural en la Argentina*, Caseros 2019.

Kurt Flasch, Pluralität philosophischer Welten, *Journal for History of Law* 13, 1994, pp. 118-122.

Patrick S. Föhl/Patrick Glogner, *Kulturmanagement als Wissenschaft. Grundlagen – Entwicklungen – Perspektiven. Einführung für Studium und Praxis*, Bielefeld 2017.

Sigmund Freud, Zur Dynamik der Übertragung, en: *Gesammelte Werke*, t. 8, Londres 1943, pp. 363-374.

Claas Friedrich Germelmann, Artikel 5 III Freiheit der Kunst, en: Frauke Brosius-Gersdorf (ed.), *Dreier Grundgesetz-Kommentar*, t. 1, Tubinga 2023, pp. 741-794.

Wolfram Gernot (comp.), *Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Tendenzen – Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld*, Bielefeld 2014.

Wolfram Gernot, Warum braucht das Kulturmanagement eine neue internationale Perspektive, en: *Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit*, op. cit., pp. 13-46.

Werner Goetz, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tubinga 1958.

Ernst Gombrich, *The Story of Art*, 16^a ed., Londres 1995.

Johannes Göransson, Introduction: The Deformation Zone of Translation, en: *Transgressive Circulation. Essays on Translation*, Blacksburg (Virginia) 2018, pp. 9-14.

Clement Greenberg, *Modernist Painting*, en: Francis Francina/Charles Harrison (comp.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Nueva York 1982, pp. 5-10.

Edith Grossman, *Why Translation Matters*, New Haven/Londres 2010.

Boris Groys, Introduction: The Rheology of Art, en: *In the flow*, Londres 2016.

Boris Groys, Comrades of Time, en: Julieta Aranda/Brian Kuan Wood/Anton Vidokle (comp.), *What is Contemporary Art?* Berlín 2010, pp. 22-39, 32.

Víctor Guédez/Carmen Menéndez, Formación del gestor cultural, en: *Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural. COLCULTURA - SECAB*, Bogotá 1994.

Werner Hamacher (comp.), *Nietzsche aus Frankreich*, Berlín/Viena 2003.

Felix Hanschmann, «Ceci n'est pas une pipe» – Zur Freiheit der Literatur in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, en: Sigrid Emmenegger/Ariane Wiedmann (comp.), *Linien der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts – erörtert von den wissenschaftlichen Mitarbeitern*, vol. 2, Berlín et al. 2011, pp. 327-350.

Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, en: *Feminist Studies* 14.3 (1988), pp. 575-599.

Martin Heidegger: Gesamtausgabe, t. 40: *Einführung in die Metaphysik*, 4ª ed., Fráncfort del Meno 1976, p. 40-41. Trad. esp.: *Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackerman, Gedisa 1992.

Martin Heidegger, *Brief über den Humanismus* (1946), en: Gesamtausgabe, t. 9: *Wegmarken*, Fráncfort del Meno 1976, pp. 313-364.

Anne Heinze, *Cultural Entrepreneurship. Die Besonderheiten des Gründungsverlaufes – eine Interviewstudie in der Kultur- und Kreativwirtschaft*, Bielefeld 2018.

Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*, en: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort del Meno 1969, pp. 128-176.

Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis 1986.

Ricardo Ibarlucía, *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, Buenos Aires 2020.

Ricardo Ibarlucía, *La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Linder*, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XL N° 2, pp. 219-239.

Ricardo Ibarlucía, «Cada época sueña la siguiente.» Breve historia de una frase: de Michelet a Benjamin, en: *Eadem utraque Europa*, año 13, N° 18, agosto de 2017, pp. 127-138.

Josef Isensee: *Wer definiert die Freiheitsrechte? Selbstverständnis der Grundrechtsträger und Grundrechtsauslegung des Staates*, Heidelberg 1980.

Georg Jellinek, *Die Lehre von den Staatenverbindungen*, Berlín 1882.

José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid 2002.

Björn Johannsen, *Strategie und Kultur. Neue Perspektiven für den öffentlichen Kultursektor*, Bielefeld 2019.

Bernd Kannowski, *Geschichte der Menschenrechte*, Colonia 2025.

Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, en: *Berlinische Monatsschrift*, cuad. 12, 1784, pp. 481-494.

William E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, en: *Mind* 67, 267 (1958), pp. 317-334

Thorsten Kingreen/Ralf Poscher, *Grundrechte Staatsrecht II*, 39ª ed., Heidelberg 2023.

Alfons Knauth, *Translatio Studii and Cross-Cultural Movements or Weltverkehr*, in: Alfons Knauth/Block de Behaer, Mildonian et. al. (eds.), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, t. II, Oxford 2009, pp. 250-267.

Jacques Lacan, *Die Übertragung 1960-1961*, trad. Hans-Dieter Gondek, Viena 2008.

Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires 2012.

Karl-Heinz Ladeur: *Kommentierung des Art. 5 Abs. 3 II (Kunst)*, en: Denninger et al. (eds.), *Alternativkommentar zum Grundgesetz*, 3a ed., Neuwied 2001.

Gilles Lipovetsky/Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona 2015.

Steffen Lüdke, *Debate über Gorman-Übersetzung. «Ich wurde abgelehnt, weil ich die falsche Hautfarbe und das falsche Geschlecht habe»*, en *SPIEGEL Kultur*, 13-03-2021, online.

Niklas Luhmann, *Grundrechte als Institution. Ein Beitrag zur politischen Soziologie*, 6ª ed., Berlín 2019.

Peter M. Lynen, *Kunstrecht 1: Grundlagen des Kunstrechts*, Wiesbaden 2013.

André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, trad. Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires 1956.

Birgit Mandel, *Kulturmanagement in internationalen und interkulturellen Kontexten*, en: *Zeitschrift für Kulturmanagement*, 1/2016, pp. 85-103.

Pablo L. Manili, *Constitucionalismo social*, Buenos Aires 2016.

José Luis Mariscal Orozco, *Gestión cultural. Aproximaciones empírico-teóricas*, en: José Luis Mariscal Orozco/Ursula Rucker, *Conceptos claves de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*, Santiago de Chile 2019, pp. 162-186.

Alfonso Martinell, *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*, Girona 2001.

Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, 5ª ed., Berlín 2022.

Christoph Menke, *Subjektivität*, en: Karlheinz Barck et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Band 5: Postmoderne – Synästhesie*, Stuttgart/Weimar 2010, pp. 734-786.

John Henry Merryman, *Art and the Law, Part I: A Course in Art and the Law*, en: *Art Journal*, 34.4 (1975), p. 332-334.

Birgit Mersmann/Hauke Ohls (eds.), *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld 2022.

Elena Moreira, *Gestión cultural. Herramienta para la democratización de los consumos culturales*, Buenos Aires 2003.

Timothy Morton, *All Art is Ecological*, Dublin 2021.

Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis/Londres 2013.

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris 1996.

Eduardo Nivón Bolán/Delia Angelina Sánchez Bonilla, *La gestión cultural en América Latina*, en: Janny Amaya Trujillo/José Paz Rivas López/María Isabel Mercado Archila (coord.), *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*, t. 1: *Teorías y contextos*, Guadalajara 2016, pp. 21-56.

Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires 2018.

Karin Orchard/Isabel Schulz (eds.), *Kurt Schwitters Catalogue Raisonné 1905-22*, Ostfildern 2000.

Sool Park, *Paradoxien der Grenzsprache und das Problem der Übersetzung. Eine Studie zur Textualität philosophischer Texte und zu historischen Übersetzungsstrategien*, Würzburg 2022

Bodo Piero, *Kunstfreiheit im Verfassungswandel. Mit einem Gespräch über Kunstfreiheit und Identitätspolitik zwischen Bodo Piero, Antoinette Maget Dominicé und Jens Kersten*, Tübingen 2021.

Platón, *Crátilo*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid 2016.

Platón, *República*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid 1988.

Richard Posner, *Law and Literature: A Relation Reargued*, en: *Virginia Law Review* 72 (1986), pp. 1351-1391.

Gustav Radbruch, *Rechtsphilosophie. Studienausgabe*, comp. Ralf Dreier y Stanley L. Paulson, 2ª ed., Heidelberg 2003

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.

Franz Rosenzweig, *Die Schrift. Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Frankfurt del Meno s/a (1964).

Julie Ringelheim, *Cultural Rights*, en: Daniel Moeckli/Sangeeta Shah/Sandesh Sivakumaran (ed.), *International Human Rights Law*, 4ª ed., Oxford 2022, pp. 285-304.

- Salman Rushdie, *The Ground Beneath Her Feet: A Novel*, Londres 2000.
- Eric L. Santner, *Untying Things Together. Philosophy, Literature and a Life in Theory*, Chicago 2022.
- Beatriz Sarlo, *No entender. Memorias de una intelectual*, Buenos Aires 2025.
- Thomas Schestag, *Pausen. Baudelaire und Poe, en: Lesen Sprechen Schreiben (Kritzeln)*, Berlín 2014, pp. 11-66.
- Jutta Schickore/Friedrich Steinle (comp.), *Revisiting Discovery and Justification. Historical and Philosophical Perspectives on the Context Distinction*, Dordrecht 2006.
- Friedrich Schlegel, *Fragmentos de Athenaeum*, compilados en Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, op. cit., pp. 132-224.
- Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, en: *Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Schriften und Entwürfe*, t. 11, Berlín/Nueva York 2002, pp. 65-93.
- Damion Searls, *The Philosophy of Translation*, New Haven/Londres 2024.
- Michel Serres, *Hermès III. La traduction*, París 1974.
- Radegundis Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, 7ª ed., Tubinga 2018.
- Maristella Svampa, *El dilema argentino. Civilización o barbarie*, Buenos Aires 2010.
- Janusz Symonides, *Derechos culturales: una categoría descuidada de Derechos Humanos*, en: *Derechos Humanos. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México*, 74 (2005), pp. 53-64.
- Alexander Thiele, *Der konstituierte Staat: eine Verfassungsgeschichte der Neuzeit*, Fráncfort del Meno/Nueva York 2025.
- Thomas Vesting/Stefan Koriath/Ino Augsberg, *Grundrechte als Phänomene kollektiver Ordnung. Zur Wiedergewinnung des Gesellschaftlichen in der Grundrechtstheorie und Grundrechtsdogmatik*, Tubinga 2014.
- Víctor Vich, *¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura)*, en: Carlos Yañez Canal (ed.), *Praxis de la gestión cultural*, Bogotá 2018, pp. 47-54.
- Víctor Vich, *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*, Buenos Aires 2014.
- Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, nro. 1 (1956), pp. 27-35.

Dieter Wellershof, Die Auflösung des Kunstbegriffs, Fráncfort del Meno 1976.