

Un marco para abordar el arribo del arte posaurático al Sannio beneventano (Campania, Italia)

Fernando Fraenza & Alejandra Perié, 2007.

1. Preámbulo

Este proyecto está destinado a reconstruir el modo en que ha sido producido, ha sido recibido y ha cumplido algún tipo de función (Bürger) el programa «Nuovi Percorsi. La natura dell'arte. Paesaggio Cultura Storia»[1] organizado por la *Associazione Nuovi Percorsi* (Napoli) y el *Assessorato Cultura e Turismo della Regione Campania*, entre el 18 de octubre de 2003 y el 10 de febrero de 2004 en cinco comunas[2] del Sannio, un territorio interior de la región de Campania. Este trabajo pretende ser, a la vez, en un solo cuerpo, historiografía del arte y pragmática de su misma definición. Como historiografía que avanza desde la crónica hacia el análisis de las representaciones sociales; y como pragmática que intenta establecer cómo se define, refiere o representa, en un contexto dado, el arte después del fin del arte.



El proyecto consiste –concretamente- en la aplicación de categorías teóricas provenientes de la transformación pragmático-comunicativa de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger (1974) –algunas de las cuales comentaremos a continuación- para reconstruir las gramáticas de producción y recepción de las distintas manifestaciones del mencionado programa, que ha sido seleccionado dando por supuesto que sus características particulares [encuentro violento entre cultura experta (*artworld*) y provincianismo cultural] ponen más claramente de manifiesto la estructura de tensiones que hace posible el despliegue de manifestaciones artísticas dotadas de una cierta eficacia dentro del campo de producción cultural, es decir, el despliegue de un tipo (y no otro cualquiera) de prácticas artísticas legibles y aceptables luego de un proceso de familiarización más o menos simple y breve. Nos interesa conocer acerca del principio de la existencia de *Nuovi Percorsi* en lo que éste tiene de histórico y estratégico; siguiendo la lógica de un campo de producción capaz, como sostiene Bourdieu, de inspirar o de imponer los intereses más desinteresados (1992), tal como parece imponerlos la modalidad actual de *site specific project*, regularidad genérica en la que parecerían inscribirse las obras y el programa que analizamos.

Casi todas las posibilidades del arte habrían sido desplegadas ya, inclusive en los más recónditos «circuitos» (como el Sannio),[3] hasta el límite de su mortal autoconciencia. De acuerdo a la denominada «concepción ampliada del arte», la obra de arte no es reconocible como tal en virtud de una distinción seguida del carácter sensible del espécimen material del propio texto artístico. Sin embargo, el arte aún permanece y las obras de arte siguen existiendo como conjuntos distinguidos (aún cuando nada

distinguibles, sensiblemente) de un resto no artístico. Tal diferenciación dependería hoy del «mundo del arte», es decir, del resultado de una justificación de la pretensión de que sea una obra de arte. Nos interesa aquí comprender los aspectos de la génesis histórica y social del estado actual de las artes visuales que hace posible una manifestación como *Nuovi Percorsi*, saber acerca de las creencias que impulsan y sostienen este esfuerzo de la comunidad artística y la administración del Estado.

Este proyecto implica la realización de tareas de interpretación y comparación de las poéticas (i), las obras de arte (ii), y las lecturas críticas (iii) aglomeradas en torno a un corpus doblemente constituido: (1) Por una parte, un conjunto de manifestaciones propiamente artísticas (obras y proyectos); por la otra (2), un segundo conjunto de textos constituido ya por poéticas (manifiestos y documentos) o por efectos de la lectura del primero (críticas e interpretaciones). De modo que permita dar cuenta de la eficacia de un discurso pseudoexperto que, al contrario de la ciencia de las reglas del arte que propone Bourdieu, desfigura los intereses que se hallan en el fondo de las intenciones que los individuos creen o simulan tener como prioritarias. Entiéndase nuestra hipótesis central: la discusión relativa a los valores que hoy se pretende atribuir a las obras reconocidas o candidatas en la esfera de las bellas artes, en plena era de una cultura burguesa desacralizada, reproduce el cuadro en el que cada actor, tal vez mediante una práctica comunicativa procura emplear veladamente al otro persiguiendo sus propios fines.



Tras la desintegración reiterada de la revolución política y cultural, la otrora muy discutida cuestión de la finalidad de las artes sigue en pie irresuelta. Permanece sin respuesta aceptable la pregunta ya formulada por Bürger (op.cit.): ¿Cuál es la función del arte en la sociedad postburguesa una vez que ésta se ha pacificado y que el proyecto de la vanguardia de reintegrar el arte a la vida se ha vuelto definitivamente histórico?. Una Teoría de la vanguardia, funcionando puramente a través de categorías adornianas, no puede sino detenerse en este punto, reclamando así una necesaria revisión de sus aspectos fundamentales, a fin de proseguirla dando una salida analítica ante la dialéctica aporética, a fin de promover un cambio de paradigma, continuando la crítica de la razón, más allá del propio Adorno, poniendo en funcionamiento - nuevamente con provecho- segmentos importantes de la teoría de Bürger; esta vez, para explicar aspectos relativos a la supervivencia de las artes bajo modalidades tales como las que han de ser consideradas en el presente proyecto. Lo que caracteriza este marco teórico en torno a la manera en que sería posible esta prosecución de la teoría de la vanguardia como teoría de la post-vanguardia es la incorporación de nociones provenientes de la teoría de la acción pragmático-comunicativa de Jürgen Habermas.

2. Un marco teórico basado en el saber y en la acción del arte

En la “Introducción” a sus artículos de sociología de la religión, Max Weber observa retrospectivamente la formación del racionalismo occidental. Allí, enumera un conjunto complejo de fenómenos que caracterizan la índole específica de la racionalidad que se despliega al tiempo de la era del arte (Danto, 1997, 1.), estando este último incluido entre los fenómenos de racionalización cultural. La estilización proto-artística de ciertos patrones expresivos integrados en el culto se independiza -a partir del siglo XV- en forma de una producción dependiente en una primera instancia del mundo cortesano para luego adoptar los valores autónomos de la producción artística burguesa, aprehendidos y cuestionados de forma cada vez más conciente.

Esta autonomía creciente significa el despliegue más o menos emancipado de una legalidad propia de la esfera de los valores del arte. Experiencia que hace posible una cierta secularización y racionalización del arte, y con esto, -por otra parte- un desarrollo conciente y reflexivo de ciertas experiencias en el trato con la naturaleza interna cada vez más emancipadas de las exigencias externas de aplicación. Vale decir, liberadas de las convenciones prácticas o cognoscitivas vigentes en las demás esferas expertas o bien, en la vida cotidiana. En este último sentido, cabe indicarlo muy brevemente, es que pudo atribuirse al arte burgués un «papel compensador» consistente en una suerte de liberación respecto al cosmos reificado del siglo XIX; contenido ambivalente que el arte comparte con la cultura burguesa en general (Habermas, 1973, 7.; Bürger, 1974). De modo que, la desmitologización del conocimiento del ente, aún en el siglo XIX, no se había completado en el campo del arte; alojándose en ese componente residual de lo sacro su capacidad de cobertura e integración ideológica (la función afirmativa de la que hablaba Marcuse).[4] Así, tal desnivel de racionalidad, observable entre las demás esferas secularizadas por completo, y lo sacro que aún permanecía en el arte que todavía no se había despojado de su aura; termina nivelándose tardíamente en tiempos de la vanguardia, cuando ya podemos hablar de una racionalidad artística definitivamente desencantada.

Entre la edad media y la modernidad se registra un cambio de polaridad en lo que refiere a coordinación de la acción entre los individuos de las sociedades europeas: la carga de dicha integración comienza a desplazarse desde un consenso originario de base religiosa hacia procesos lingüísticos de formación del consenso. En adelante, la coordinación de la acción social comienza a depender más fuertemente de los mecanismos de entendimiento. Lo que hace que cada vez, aparezcan con más nitidez las estructuras de la acción orientada al entendimiento. En la naciente esfera del arte, la emergencia de estructuras de acción orientadas al entendimiento desemboca en revisiones de los valores del pasado tal como pudieron haberse registrado en la disputa entre antiguos y modernos. Desencantamiento que puede reconocerse también en el conjunto de las poéticas más autoanalíticas del barroco (Formaggio, 1973). Los estatutos de las respectivas disciplinas artísticas del barroco, liberadas ya de ciertas ligazones tradicionales, comienzan a requerir dilucidación en la forma de un proceso de entendimiento que intenta restablecer el consenso normativo abolido. El consenso ha de surgir a partir de una esfera de expertos[5] cuyo razonamiento escapa a las autoridades tradicionales dando lugar a un nuevo tipo de opinión (o publicidad) definida por su falta de límites en lo que respecta al acuerdo intersubjetivamente alcanzado a fin de establecer provisionalmente en qué consiste la cualidad de «ser arte».

La carga de establecer la ley del arte se desplaza –durante la primera fase del mundo moderno- cada vez más de la producción de obras y comentarios como acciones reguladas por normas hacia la producción de obras y comentarios en tanto acciones orientadas –en alguna medida (inédita)- al entendimiento. Cada vez más desde el consenso trascendental hacia procesos lingüísticos de formación del consenso por

medio de los cuales se busca saber lo que es el arte o bien, cuáles son los límites (de su dominio de aplicabilidad). En alguna medida este cambio en la coordinación de la acción poética, ahora cargada sobre los mecanismos del entendimiento, es factor de importancia en el surgimiento de un nuevo tipo diferenciado de racionalidad artística con sus propias pretensiones de validez. La crítica de arte surgió conjuntamente con la obra de arte autónoma; y desde entonces se ha consolidado la idea de que la obra de arte requiere de interpretación y de cierto tipo de objetivaciones que son falibles y por lo tanto, criticables.

Más adelante, cuando se observa el mencionado gradiente de racionalidad, entre la esfera autónoma del arte y los demás ámbitos no-artísticos vueltos profanos por completo hacia el siglo XIX, la creciente autonomía se entiende como emprendimiento –dentro de la propia práctica artística- por completar su autoanálisis y conseguir –en orden a lo sacro residual- una suerte de mortal autoconciencia [por usar términos de Eco (1963)]. Sostiene Danto que “...la filosofía del arte después de Hegel podrá haber sido estéril, pero el arte, que estaba pugnando por un entendimiento filosófico de sí mismo, fue muy rico; la riqueza de la especulación filosófica fue una con la riqueza de la producción artística” (1997, 2.). Observemos que tal riqueza o entendimiento filosófico de sí mismo no son sino producto de una empresa colectiva de entendimiento llevada a cabo por una comunidad experta de discusión –en alguna medida- desconectada del sistema de producción material (y por lo tanto, desobediente de las viejas costumbres). El mismo Danto se pregunta: “¿Es entonces casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente, no en «crear arte» otra vez, sino en crear arte explícitamente con el propósito de saber filosóficamente qué es el arte?” (ibid.).[6] La historia de las prácticas del arte moderno parece desarrollarse como un proceso de entendimiento público sin reservas que condujo necesariamente a conceder la heterogeneidad de la clase de las obras de arte. “Y en verdad, pienso que otorgarle el estatus de arte a Brillo Box o a Fuente, fue más un descubrimiento que una declaración. Los expertos realmente fueron expertos de la misma manera en que los astrónomos son expertos al opinar que algo es una estrella” (op.cit., 11.). Fue, cree Danto, un descubrimiento o acuerdo sin reservas entre interlocutores de frente a las pretensiones de validez de una ilocución constatativa, y no, una mera declaración con fines puramente perlocucionarios o estratégicos. Tampoco fue una acción ritualizada con arreglo a normas pre-establecidas. Fueron entonces, acciones orientadas al entendimiento y no acciones enderezadas a fines.

Por lo tanto, cuando dijimos que el reconocimiento de artisticidad depende del resultado de una justificación de la pretensión de que algo sea una obra de arte, quedamos obligados a aclararnos algunos aspectos de la acción en el «mundo del arte» pues, su formación social posee –al igual que muchos otros subsistemas sociales- una suerte de contradicción fundamental: su organización se despliega sobre la base del enfrentamiento de individuos y grupos renovados permanentemente cuyas pretensiones e intenciones han de ser –a cierto plazo- incompatibles. Lo que podría verificarse entre artistas y artistas; entre críticos y críticos; etc.; por dinero, por porciones más o menos significativas del mercado, inclusive del mercadeo de bienes simbólicos; por el disfrute del prestigio o de la influencia, etc. En este marco, buena parte de los debates en torno a los valores pretendidos para las obras de arte, no llega –jamás- a un nivel de consenso o intersubjetividad suficiente, y esto tiene motivo en que dichas pretensiones e intenciones incompatibles no llegan a exponerse manifiestamente como intereses opuestos; permaneciendo el conflicto, en estado latente; y la distribución asimétrica de beneficios, encubierta bajo la supuesta infabilidad del arte. Discurso pseudoexperto que, al contrario de la ciencia corriente de las reglas del arte, desfigura los intereses que se hallan en el fondo de las intenciones que los individuos creen o simulan tener como prioritarias.

Una vez que el «mundo del arte», ya desencantado, carece de las posibilidades estructurales que el gradiente de lo sacro ofrecía para la formación de ideologías o promesas de felicidad, y si los hechos que evidencian la cosificación apenas pueden ya obviarse con rodeos interpretativos, cabría esperar lo que efectivamente no sucede: que la competencia y pugna entre integración sistémica y social se manifestara abiertamente, inclusive dentro del «mundo del arte».

Sin embargo las sociedades tardocapitalistas están provistas de un equivalente funcional de la formación de ideologías o de la función afirmativa de la cultura: la hermenéutica cotidiana, en un mundo de esferas expertas, cada una con sus propios estándares, permanece despojada de todo potencial de síntesis; como sostiene Habermas, la conciencia cotidiana queda fragmentada (1981, VIII.2.[3]). En estas mismas sociedades, las bellas artes distribuyen artísticidad de un modo («desmundanizado») descolgado ya de todo consenso sin reservas alcanzado comunicativamente. La definición o el reconocimiento que busca el artista, el crítico, el prójimo, etc. viene impuesto, regularmente, por una de las partes estratégicamente, merced inclusive, a intervenciones directas en la situación como pueden serlo las más variadas y depreciadas formas de recompensa en un mercado ávido de los más insignificantes estímulos. Lo que ocurre no solo en los márgenes del mundo occidental (por ejemplo, el anunciado pero siempre inexistente mercado artístico argentino), sino también en bolsones equivalentes distribuidos en su centro, como el Sannio campano. Ahora bien, tales conflictos existen –tan solo- para el tercero analista, el sociólogo o el socio-lingüista interesado por el funcionamiento del juego del arte en el sistema social. Por el contrario, la propia esfera que se suele tomar por experta es expresión visible de la creencia en el juego del arte y constituye un obstáculo crucial para una comprensión cabal de la producción del valor de los productos y las acciones del arte, así como del mérito o demérito de sus productores o artistas.

En toda sociedad –y como función de cada uno de sus subsistemas (por ejemplo el que refiere a la producción y recepción de sus bellas artes)- se plantea el problema básico de la coordinación de acciones: ¿cómo se evita que los niveles de conflictividad conduzcan a la interrupción de las secuencias de acción? (Luhmann, 1968). Por una parte, como hemos dicho, un aspecto de racionalización moderna temprana consistió en un cambio histórico en los mecanismos responsables de la coordinación de la acción; un desplazamiento de tales mecanismos más allá de los patrones normativos de comportamiento recibidos. *“Este cambio de polaridad en la coordinación de la acción, coordinación que en adelante ha de estribar sobre el mecanismo del entendimiento, hace que cada vez aparezcan [a lo largo de la modernidad] con mayor puridad las estructuras generales orientadas al entendimiento”* (Habermas, 1981, VI.2.). Sin embargo entendemos que, siguiendo a Weber y Adorno, la racionalidad teleológica o instrumental promueve la formación de subsistemas formalmente organizados bajo los cuales la coordinación de la acción, según Habermas, tiende a quedar determinada en función de sus propios medios deslingüistizados de autocontrol. Como contrapartida, también sabemos que: 1) Frente a este cambio histórico que desplaza a la tradición en tanto mecanismo responsable de la coordinación de la acción, la esfera del arte no se desembruja por completo sino hasta –por lo menos- el romanticismo tardío. 2) Frente a la consolidación de subsistemas formalmente organizados, la esfera del arte no fue objeto del análisis de la riquezas, vale decir, se comportó como un «antimundo» frente a ese cosmos reificado.

Es posible suponer que, con posterioridad a la vanguardia (es decir, después del agotamiento de todos los fenómenos que auténticamente puedan ser considerados arte vuelto mecanismo de autoconciencia, los que alguna vez se terminan) el entendimiento metasemiótico practicado por el arte moderno habría quedado completado y sustituido por una -ya contemporánea- generalización simbólica de perjuicios y resarcimientos a través de un cierto discurso crítico del cual –cuando menos- éstos se sirven

parasitariamente. Aceptamos hoy la pretensión de que algo es una obra de arte al margen de los mecanismos del entendimiento y sometidos con mayor o menor conciencia a coacciones sistémicas impuestas por las condiciones reproducción material, en la galería, en la clase, en ocasión de leer o escribir una ponencia o una publicación especializada, en las tomas de las decisiones que intentan gobernar la industria cultural, etc.



3. El problema

La puesta al descubierto de la institución (del carácter meramente histórico y contingente de toda posible definición) conduce el arte hacia su post-historia. *"Los movimientos históricos de vanguardia no han podido destruir la institución arte, pero quizá hayan acabado con la posibilidad de que una tendencia artística pueda presentarse con la pretensión de validez general."* (Bürger, op.cit., IV.1.) La vanguardia ha contribuido a destruir el conjunto de paradigmas del arte normal sensiblemente aprehensible. A la vez, la especial e inédita forma de llevar a cabo esa disolución, ensanchando universalmente su dominio, ha impedido y probablemente impedirá la recomposición de un paradigma alternativo. No quedaría otro camino que suspender toda reflexión estética para proseguir -según Bürger propone pero no ejemplifica- a través del análisis funcional *"...que investigaría el efecto social (la función) de una obra en el encuentro de los estímulos presentes en la obra con el público sociológicamente definible dentro de un determinado marco institucional, la institución arte."* (Bürger, ibid.) Estrategia que intentaremos poner en práctica para nuestro proyecto de investigación, y que especificaremos en función de sus notables puntos de contacto con la estrategia que sostiene -como veremos- la necesidad de estudiar los textos en su realización práctica espacio temporal (su discursividad).

Hemos dicho que casi todas las posibilidades del arte habrían sido desplegadas hasta el límite de su mortal autoconciencia y que, sin embargo, el arte permanece (Eco, 1963, Vattimo, 1980). Se trata de una afirmación que debe ser estudiada en trayectos temáticos concretos del arte y su discurso (poético, crítico, e historiográfico). Pues, si bien, indudablemente, en el arte de hoy todo es posible (pero a la vez innecesario), un experiencia como *Nuovi Percorsi* no se agota en el puro desarrollo de obras de «bajo

contenido de arte»; así como la experiencia general del arte conceptual no se agota - como correspondería pensar- en el puro arte vuelto sobre sí, convertido en filosofía o práctica social no artística. Por el contrario, *Nuovi Percorsi* se introduce en la marcha acelerada del arte que conocemos.



Según lo que hemos podido establecer en lo que va desarrollado del proyecto, el rango de artisticidad de *Nuovi Percorsi* es producto de una serie de reproducciones de marcas de género ya estilizadas, que atañen no sólo a la textura misma de la obra (i), sino principalmente (o por el contrario) a sus paratextos (ii) y a sus rituales (iii), es decir a sus circunstancias de enunciación. Respecto de lo primero (i), aún siendo en extremo inorgánicas, banales y silenciosas en cuanto a su constitución misma, el más elemental ajuste u organización del carácter sensible de estas obras, lo es, en base a una serie de estilemas que caracterizan *lo poco artístico, lo inorgánico en cuanto arte, la carencia de necesidad entre las partes, la candidatura a una recepción no sintagmática* para la cual no contamos con una interpretación anticipadora del todo que alimente la interpretación de sus partes. En cuanto a lo segundo (ii) y a lo tercero (iii), tenemos marcas de género artísticamente correctas para sus paratextos y circunstancias de enunciación. Ambos grupos, caracterizados por *la ausencia planificada de arte y el derroche o desaprovechamiento de los recursos o marcas corrientes de su carácter artístico institucional*. Naturalmente, como en cualquier caso de semiosis, no es pertinente que dicha antiartisticidad significada y conseguida -empíricamente- entre los lugareños, inclusive entre sus animadores y funcionarios de cultura (que ignoraron o fueron incapaces de capitalizar el acontecimiento), sea o no efectiva en cuanto a los mecanismos consagratorios reales, que en este caso pasaba por la promoción y discusión metropolitana en medios tales como *Flash Art* o *Art Magazine*.

Respecto de lo primero (i), por ejemplo el caso de la instalación de Ettore Spaletti en una prisión reciclada como centro cultural en Benevento (en el tercer piso, gratuito, sobre dos niveles cuyo ingreso es pago y en los que se realizan exposiciones de productos culturales [embutidos, confituras, etc] que los habitantes de dicha capital de provincia consideran adecuados para dicha promoción exhibición), diremos que consistía en la cobertura de los pisos de las celdas con papeles tipo barrilete, azules y amarillos (en un número fijo, aparentemente importante para el sentido de la obra y pre-anunciado en el catálogo y en las gacetillas), sostenidos con unos pesitos metálicos semiesféricos. En el caso de la instalación diseñada por John Armleder (y concretada por unos *ragazzi*, según explicaciones del artista, quién había concurrido al sitio, meses antes, para llevar a cabo y documentar una exploración preliminar anunciada como importante, según se declara expresamente, para la realización de la obra), la obra consistía en el empapelado de tres paredes de una sala de un viejo monte pío con flores estampadas, rojas, azules y amarillas. En el caso de Sysley Xhafa, su obra consistía en una representación ovalada (cuasi-escultórica) y de aspecto alienígena de la cabeza del Padre Pío, el santo de la región, la que se tiene por casi-inaceptable (según forma y contenido), no sólo por parte de legos sino, inclusive –en este caso- para el concurrente habitual a los estilos artísticos posauráticos.

Respecto de lo segundo (ii y iii), los lugareños (inclusive funcionarios de cultura) supieron del proyecto por el arribo del presidente de la región, Antonio Bassolino, y de algunos extranjeros para sendas reuniones gastronómicas, para las cuales, inclusive, debieron aportar algunos productos de la tierra. También observaron, casi con seguridad, un número no habitual de extranjeros desorientados en la búsqueda de algo incomprendible o inencontrable, que había sido dispuesto o instalado en plazas, sitios baldíos o edificios semi abandonados, “*vaya a saber con qué fin.*” Luego, el número de soldados cubiertos de azul y amarillo no coincidía con la información detallada con esmero por el catálogo; el edificio del *Banco dei Pegni* del siglo XVII (abandonado, en orden de espera para su restauración)[7], estaba permanentemente cerrado y las llaves las tenía un muchacho a quien un profesor (de enseñanza media y referente cultural del pueblo) se las había encomendado; finalmente, la obra de Michelangelo Pistoletto, una jaula, no había sido realizada físicamente por el artista sino por agentes más legítimos que el artista mismo según la regularidad genérica que la circunstancia ameritaba: había sido ensamblada por los convictos de *San Vittore* (la cárcel de Milano).

En este sentido, hablamos de un movimiento orientado al éxito de acuerdo a los intereses extra-artísticos de sus agentes. Sea como fuere, es necesario buscar una solución al problema que con tanta fuerza se nos impone: comprender porqué el fin de la historia del arte es dinamizado –en el trayecto *site specific project* que estudiamos- más por un “nuevo mito”, que por la “actitud teórica” o la autoconciencia de aquel arte que se había vuelto una experiencia destinada a explorar los límites y constreñimientos institucionales.

4. Notas

1. “*Progetto espositivo itinerante*” (sic.).
2. San Lorenzello, Cerreto Sannita, Montesarchio, Benevento y Sant’Agata dei Goti. En cada una de ellas se ha instalado un *site specific project* de Sisley Xhafa; John Armleder; Michelangelo Pistoletto; Ettore Spaletti y Enzo Cucchi, respectivamente.
3. En este aspecto, el contexto de enunciación del objeto seleccionado se asemeja más al Río de la Plata que a los centros del arte europeo.

4. Y que tanto se parecía a la función histórica que Marx había puesto al descubierto en su crítica a la religión.

5. Nos referimos a la esfera pública literaria del siglo XVIII de la que habla Habermas en tanto que antecedente de toda discusión libre que se sustraiga de la autoridad tradicional del príncipe (Chartier, 1994).

6. “Duchamp no celebró lo extraordinario. [o cosa por el estilo] Estaba tal vez debilitando a la estética [el gradiente de racionalidad] y probando las fronteras del arte” (Danto, op.cit., 7.)

7. Motivo por el cual, con seguridad, se otorgó el permiso para tachonar sus paredes internas con pictogramas florales cuya motivación, aunque tenue e imperceptiblemente, según se manifiesta, habría de encontrarse en el territorio mismo. Los habitantes actuales de Cerreto Sannita no reconocen el edificio y no saben que allí funcionó un monte pío. Nosotros pudimos ubicar el lugar porque uno de los pasajes laterales del pequeño e insignificante edificio lleva un nombre que hace referencia a la “piedad”. Luego, pegada sobre su puerta cerrada, encontramos una oblea ya lavada y descolorida de *Nuovi Percorsi*, grapada en la madera despintada y reseca.

5. Referencias

BOURDIEU PIERRE

1992. *Le regles de l'art* (Paris: du Senil).

BÜRGER PETER

1974. *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp).

CHARTIER ROGER

1991. *Les origines culturelles de la revolution française* (Duke University Press).

DANTO ARTHUR

1997. *After of the End of Art* (New Jersey: Princeton University Press).

ECO UMBERTO

1963. *La definizione dell'arte* (Milano U.Mursia).

FORMAGGIO DINO

1973. *L'arte* (Milano: ISEDI).

HABERMAS JURGEN

1973. *Legitimationsprobleme in Spätkapitalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

1981. *Theorie des kommunikativen Handelns. (1) Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, und (2) Zur Kritik de funktionalistischen Vernunft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

LUHMANN NIKLAS

1968. *Zweckbegriff und Systemrationalität* (Tubingen: Mohr).

VATTIMO GIANNI

1980. "Morte o tramonto dell'arte", en *Rivista di estetica*, 1980 (4), pp.17-26.

Informe presentado el 11 de mayo de 2007, en las
Vtas jornadas de encuentro interdisciplinario “Las ciencias sociales y humanas en
Córdoba”. En la sección de “Prácticas estéticas: contextos de producción y recepción”.

Organizadas por el *Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y
Humanidades* y la *Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica. Facultad de
Filosofía & Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*.

Como informe del proyecto colectivo: “un programa de arte conceptual en el sannio
beneventano (campania, italia)” (*SeCyT, UNC*), dirigido por Fernando Fraenza y co-
dirigido por Alejandra Perié.