



Universidad de  
**San Andrés**

**Universidad de San Andrés  
Departamento de Ciencias Sociales  
Licenciatura en Comunicación**

*El futuro del arte colaborativo. Una aproximación al  
arte moderno desde la perspectiva de Niklas Luhmann.*

**Autor: Francisco Stuart Milne  
Legajo: 21213  
Mentor: Ernesto Funes**

**Victoria, Buenos Aires, 2 de junio de 2014**

## Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b> .....  | 4  |
| <i>Pregunta de investigación</i> .....   | 4  |
| <i>Relevancia de la pregunta de investigación, estado del arte y justificación del marco teórico</i> ..... | 5  |
| <b>Marco teórico</b> .....   | 11 |
| <i>Epistemología constructivista</i> .....   | 11 |
| <i>La distinción sistema/entorno</i> .....   | 12 |
| <i>La distinción operación/observación</i> .....   | 12 |
| <i>Autopoiesis, clausura operacional y estructura</i> .....  | 13 |
| <i>Acoplamiento estructural e irritación</i> .....   | 15 |
| <i>Sistema vivo</i> .....  | 15 |
| <i>Sistema psíquico, sistema social y el médium de sentido</i> .....                                       | 16 |
| <i>Sistema psíquico (conciencia)</i> .....   | 18 |
| <i>Sistema social (comunicación)</i> .....   | 19 |
| <i>Interacciones</i> .....   | 20 |
| <i>Organizaciones</i> .....  | 20 |
| <i>Sociedad</i> .....  | 21 |
| <i>Mecanismos de diferenciación social</i> .....   | 21 |
| <i>Sistemas sociales y teoría de la evolución</i> .....  | 23 |
| <i>El sistema del arte, la observación de segundo orden y la autonomía</i> .....                           | 26 |
| <i>Operaciones del sistema del arte</i> .....  | 29 |
| <i>Niveles de observación de una forma artística</i> .....   | 33 |
| <i>Ornamentos</i> .....  | 33 |

|   |    |
|---|----|
| <i>Obra</i> .....   | 34 |
| <i>Marco</i> .....  | 34 |
| <i>Definición del objeto “arte colaborativo”</i> .....  | 36 |
| <i>Arte colaborativo</i> .....  | 37 |
| <i>Arte colaborativo radical</i> .....  | 39 |
| <i>Autopoiesis del sistema del arte y arte colaborativo</i> .....                                   | 41 |
| <b>El futuro del arte colaborativo</b> .....  | 47 |
| <i>Arte colaborativo como operación (variación)</i> .....   | 47 |
| <i>Formas en el arte colaborativo radical</i> .....   | 48 |
| <i>Formas en el arte colaborativo no radical</i> .....  | 50 |
| <i>Arte colaborativo y variación</i> .....  | 51 |
| <i>Autodescripciones ligadas al arte colaborativo y el futuro del sistema del arte</i> .....        | 55 |
| <i>El arte colaborativo y el final de la distinción operación/autodescripción</i> .....             | 55 |
| <i>El arte colaborativo y las autodescripciones del sistema del arte basadas en la unidad</i> ..... | 58 |
| <i>Arte colaborativo, ética habermasiana y la esfera pública</i> .....                              | 61 |
| <i>Arte colaborativo y marxismo</i> .....   | 64 |
| <i>Arte colaborativo y selección</i> .....  | 66 |
| <b>Conclusiones</b> .....   | 69 |
| <b>Bibliografía</b> .....   | 74 |
| <b>Anexo</b> .....  | 77 |

## Introducción

### *Pregunta de investigación*

Este trabajo se pregunta por el *futuro* del arte colaborativo, es decir, sobre la posibilidad de su desaparición como *comunicación artística*. La pregunta será abordada exclusivamente desde la perspectiva teórica *sociológica y evolucionista* del arte formulada por Niklas Luhmann en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005). La ambición y la peculiaridad de este trabajo se desprende del universo teórico creado por Luhmann: sumamente abstracto, con pretensiones universalistas e importaciones conceptuales insólitas provenientes de disciplinas distantes del campo del arte. Una consecuencia importante de la originalidad del enfoque luhmanniano es que el acercamiento a cualquier objeto de estudio implica comenzar desde cero, es decir, descartar o reformular definiciones históricas del mismo. Su concepto de *sistema social*, (dentro del cual se encuentra un *subsistema* que alberga las operaciones del arte) significa un auténtico cambio de paradigma para la sociología. Tanto de esta innovación como de su basamento epistemológico *constructivista* se desprenden nuevas formas de conceptualizar el funcionamiento social del arte, la religión, la política y otros objetos de estudio tradicionales de la sociología. Por esta razón este trabajo dedicará gran parte de su extensión a la reconstrucción del marco teórico luhmanniano, comenzando por sus bases epistemológicas, pasando por su descripción evolucionista y sistémica de la sociedad hasta llegar al arte como *sistema funcionalmente diferenciado de la sociedad moderna*. Solamente allí estaremos capacitados para definir con precisión qué es el arte colaborativo desde la perspectiva luhmanniana, y cómo opera en la reproducción (evolución) del sistema del arte. Durante toda la sección titulada “introducción” nos conformaremos con algunas definiciones preliminares de los conceptos centrales de la obra de Luhmann, con el objetivo de realizar un primer acercamiento a la pregunta de investigación de nuestro trabajo, al estado del arte, la relevancia de la pregunta de investigación y la justificación del marco teórico. Estas definiciones *preliminares* serán completadas y justificadas más adelante en la sección “Marco teórico”.

Comencemos con los dos elementos centrales de nuestra pregunta de investigación: “Arte colaborativo” y “futuro”. Llamaremos arte *colaborativo* a toda obra que problematice la distinción entre su creación y contemplación. La pregunta por su “futuro” se abordará asumiendo la continuidad de la sociedad moderna como la describe Luhmann. Nos preguntaremos cómo opera el arte colaborativo en la actualidad, y si podrá continuar operando dadas las tendencias evolutivas del arte y de la sociedad moderna.

### ***Relevancia de la pregunta de investigación, estado del arte y justificación del marco teórico***

Junto con la difusión masiva de Internet, a comienzos del siglo XXI pudo observarse un incremento notable en la cantidad de obras de arte colaborativo producidas. Este incremento se apoyó en las posibilidades aumentadas de modificación y circulación de contenidos que ofrece el dispositivo técnico “Internet” con respecto a sus predecesores (tanto analógicos como digitales), y en el fenómeno emergente de los “*user generated contents*” (producción de contenidos a cargo de los usuarios). De la mano vino un renovado interés por tomar al arte colaborativo como objeto de reflexión teórica.

En *Colaborarte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa* (Mario Carlón y Carlos A. Scolari 2012) se indican dos ejes a partir de los cuales se ha estructurado la discusión sobre la producción de arte colaborativo en Internet. Una es la dimensión política, reconocible, por ejemplo, en la reciente polémica entre Grant Kester y Claire Bishop desplegada en *The one and the many* (Grant Kester 2011) y *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (Claire Bishop 2012). Grant Kester argumenta que el aspecto emancipador del arte colaborativo reside en su cuestionamiento de la relación jerárquica entre un productor *activo* y otro *pasivo*. El diálogo “lateral” que implica el arte colaborativo es, según Kester, de por sí una “acción política”, en contraste con el mero “*shock* y espectáculo” (considerados soportes del mercado del arte capitalista) que produce la obra creada individualmente. En contraste Bishop, siguiendo a Jacques Rancière, argumenta que no existe dimensión política en el arte sin dimensión estética (dimensión relegada en el argumento de Kester). Según Rancière el arte es político por el simple hecho de no crear consenso ni delimitar un destino. Todo arte explícitamente político pierde necesariamente su potencial disruptivo. Bishop toma esta idea y reclama que

el arte colaborativo se exponga a la crítica estética, y deje de concentrarse en tematizar una utopía colectiva. Otros teóricos como Brad Troemel en “From clubs to affinity: the decentralization of art on the Internet” (Brad Troemel 2011) consideran que el arte colaborativo tiene la posibilidad de transformar la realidad social mediante el establecimiento de una *esfera pública*, en el sentido de Jürgen Habermas.

La otra dimensión invocada por Carlón y Scolari es la que concierne a los conocimientos teóricos elaborados durante el siglo XX en torno a los medios de comunicación y su producción de discursos. A partir del cruce entre el arte colaborativo e internet se habilitan preguntas como: ¿Hay algún aspecto de la producción de arte colaborativo en internet que amerite conceptualizaciones novedosas sobre “el autor”, es decir, conceptualizaciones que no hayan sido elaboradas en obras como *La Muerte del autor* (Roland Barthes, 1968) u *Obra Abierta* (Umberto Eco, 1962)? ¿El soporte de Internet habilita cambios cualitativos o cuantitativos en el eje arte-medios de comunicación?

Nosotros, al tomar el marco teórico luhmaniano, presentaremos una aproximación al arte colaborativo que no encuadra en ninguna de las dos dimensiones descritas por Carlón y Scolari. En *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005) hay escasas referencias a los medios de comunicación y su relación con el arte. La mediatización no es un eje central de la reconstrucción luhmaniana de la evolución del arte. Tampoco se preocupa Luhmann por las consecuencias políticas de las prácticas artísticas. Entonces, ¿porqué tomar el marco teórico luhmaniano para abordar el arte colaborativo? ¿Qué ventajas ofrece éste marco teórico cuando en principio parece omitir dimensiones importantes de la reflexión sobre el arte?

Recordemos que esta investigación se pregunta específicamente por el *futuro* del arte colaborativo. Las ventajas del marco teórico luhmanniano a la hora de abordar este problema surgen de entender el funcionamiento social del arte desde una perspectiva *sistémica* y *evolucionista*. Para comprender qué significa esto no tenemos otra opción que adelantar prematuramente y de manera sintética algunos aspectos del marco teórico:

Según Niklas Luhmann la sociedad moderna está estructurada por sistemas *diferenciados funcionalmente*. Uno de ellos es el arte. Otros son: la ciencia, la religión, la educación, la política, etc. El denominador común de todos los sistemas funcionalmente diferenciados de la modernidad es que están constituidos por *comunicaciones*. Pero cada sistema cumple una función específica que no puede ser cumplida por otro. Cada *sistema funcional* se reproduce (evoluciona) *seleccionando comunicaciones novedosas* como “dignas de repetirse”, guiándose por un *código binario* (por ejemplo, verdadero/falso para la ciencia, o bello/no bello para el arte). El sistema debe mantener su *identidad* a partir de una autoobservación, que habilita la descripción de sí mismo como algo diferente de su *entorno* (lo que no es él). Esta observación de sí mismo se denomina *autodescripción*. La autodescripción define *para el sistema* qué diferencia lo que sucede dentro del sistema (auto-referencia) de aquello que sucede en el entorno (heterorreferencia). El arte definirá para sí mismo qué es el arte. Pero el sistema de la ciencia podrá hacer *su propia* definición de qué es el arte, podrá observar al arte desde su propio punto de vista y describirlo, en el caso de la sociología de Luhmann, como “sistema”. El concepto de “sistema” (cuya definición precisa veremos más adelante) es una elaboración del sistema de la ciencia, no del arte. Durante todo este trabajo observaremos al sistema del arte *desde* el sistema de la ciencia y su código rector: verdadero/falso. Nuestra definición de *operación artística* no necesariamente coincidirá con la autodescripciones del sistema del arte: él podrá designar lo que quiera como arte (incluso obras que proclamen “el fin del arte”). En nuestro trabajo obtendremos mucha información recurriendo al contraste entre la observación sociológica luhmaniana del sistema del arte y la autodescripciones propias del sistema, realizadas sin las exigencias específicas de la ciencia.

La intención de esta breve introducción a la teoría del Luhmann es poder comprender el significado de tres afirmaciones: 1) si el sistema del arte pretende reproducirse deberá necesariamente seleccionar comunicaciones artísticas *novedosas* como “*dignas de repetirse*”, y definir por sí mismo *qué es el arte* mediante autodescripciones; 2) un cambio en la determinación de *qué es el arte* producto de las autodescripciones del sistema del arte puede producir problemas (observables desde el sistema de la ciencia) en el mantenimiento de su diferenciación funcional; y 3) un cambio en la determinación de *qué es el arte*,



producto de las autodescripciones del sistema, puede producir que la identidad del sistema artístico resulte *involutiva* respecto de la evolución de la sociedad moderna y sus otros sistemas funcionales (siempre observados desde el sistema de la ciencia). En este trabajo analizaremos cómo un tipo específico de comunicación artística, el arte colaborativo, se articula con las afirmaciones 1), 2) y 3). Esto implica, para la afirmación 1) determinar, observando desde la sociología de Luhmann, porqué el arte colaborativo es una comunicación artística, cómo produce novedad, cómo es seleccionada y qué autodescripciones se asocian a ella. Para 2), definir si las autodescripciones asociadas al arte colaborativo implican algún riesgo para el mantenimiento de la función del sistema del arte en la sociedad moderna. Y para 3), definir si la identidad del sistema, producto de las autodescripciones asociadas al arte colaborativo, resulta *involutiva* respecto de la evolución general de la sociedad moderna. Bajo la evaluación de 1) 2) y 3) formularemos conclusiones acerca del *futuro* del arte colaborativo. Este abordaje sólo es posible bajo el marco teórico luhmaniano, ya que no existe otra teoría *sistémica* y *evolucionista* del arte.

También encontraremos ventajas en la teoría de Luhmann a la hora de abordar ciertas formas particulares de arte colaborativo, muy frecuentes en Internet: las obras colaborativas permanentemente *inconclusas*. Se trata de obras producidas colectivamente, cuyas formas están en permanente cambio *ad infinitum*. La distinción luhmaniana entre las instancias de creación y contemplación del arte está planteada en términos *temporales*. Esto nos permitirá por un lado observar en qué sentido una obra infinitamente cambiante desarrollada en un tiempo infinito constituye un cuestionamiento radical de las instancias tradicionales de creación y contemplación. Por otro lado también podremos observar las consecuencias de esta indefinición formal y temporal en términos de la participación del arte colaborativo en la reproducción del sistema del arte

Otra ventaja de la elección del marco teórico luhmaniano para abordar al arte en general es su basamento epistemológico en las “*Laws of form*” de George Spencer Brown (S. Brown, 1969), y en el constructivismo radical propuesto por los biólogos H.Maturana y F. Varela. Basándose en la combinación del constructivismo y el cálculo de la forma, Luhmann realiza una original deconstrucción de la obra arte en distintos niveles: “obra”, “marco” y “ornamento”. Esta deconstrucción es lo suficientemente abstracta como para



evitar los problemas que tuvieron otras aproximaciones deconstructivas del arte, sobre todo aquellas que buscaron segmentarlo en unidades mínimas, código y mensaje.

No existen trabajos académicos que funcionen como antecedentes de este enfoque particular, basado en Luhmann, sobre el *futuro* del arte colaborativo. Sí existen, dentro de *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005), acercamientos al problema del futuro del arte conceptual, y del arte socialmente crítico. Utilizaremos estos casos como modelo de nuestra investigación.

Por otro lado, es importante destacar que la teoría de Luhmann es escasamente utilizada por otros autores para abordar problemas empíricos y objetos de estudio delimitados. No pudimos rastrear trabajos de otros autores que utilicen el marco teórico luhmanniano para abordar cuestiones ligadas al arte. Esto se debe al alto grado de abstracción de su teoría, que tuvo como objetivo central la realización de una descripción densa y rigurosa de la sociedad moderna, pero que dejó interrogantes a la hora de abordar otros objetos de estudio de mayor especificidad con las mismas herramientas. Por esta razón nos expondremos en este trabajo a la posibilidad de encontrar limitaciones en la teoría de Luhmann a la hora de producir una respuesta a la interrogante acerca del futuro del arte colaborativo. De aquí se desprende un segundo objetivo de nuestro trabajo, que va más allá de la pregunta específica por el futuro del arte colaborativo: explicitar las limitaciones de la teoría de Luhmann a la hora de salir de los grandes planteos teóricos para trabajar con casos específicos, en este caso, el arte colaborativo. Reconocemos, a su vez, que nuestro trabajo no está ausente de cierto espíritu “experimental”, en el sentido de tomar un marco teórico atípico para el arte y observar hasta dónde se puede avanzar con él en el abordaje de un problema ya de por sí complejo, como es el del *futuro*.

Pero aun con las limitaciones que ofrece la teoría de Luhmann sobre el arte, no se podrá negar su rigor conceptual. Luhmann define el funcionamiento social del arte desde una perspectiva constructivista, sistémica y evolucionista para plantear *las condiciones de posibilidad del arte moderno*. Hemos dicho que relega el lugar de la mediatización. Nuestro análisis intentará introducir la variable de la mediatización al preguntarnos por el impacto del incremento notable de la cantidad de *creadores* y *obras* de arte colaborativo (a partir de

la difusión de Internet) en la producción de comunicaciones artísticas *novedosas*. Pero la investigación seguirá de todas formas más ligada al fenómeno del arte como *sistema selectivo* que al eje arte-medios. Es frecuente, dicho sea de paso, que el análisis del arte y su relación con los “nuevos medios” olvide el lado “artístico” de la ecuación, no en el sentido de su *valoración*, sino en el de sus rasgos *diferenciadores*, y en las *condiciones de posibilidad de su reproducción*. Lawrence Lessig, renombrado teórico de los “*new media*”, por ejemplo, define al arte como manifestación de “creatividad”, “expresión” o incluso de “cultura”, sin explicitar qué diferencia al arte de otras manifestaciones “creativas”, “expresivas” y “culturales”. Luhmann, a través de la noción de *función, sistema* y de la definición precisa de los rasgos definitorios de toda *comunicación artística*, provee notables herramientas para pensar las condiciones de existencia y reproducción del arte, incluso bajo la coyuntura de los “nuevos medios”.

Lo que sigue será una descripción exhaustiva del universo conceptual luhmaniano comenzando por sus bases epistemológicas, pasando por su teoría de la sociedad moderna, hasta llegar al funcionamiento del sistema del arte. Basándonos *únicamente* en la teoría de Luhmann realizaremos una definición propia del ‘arte colaborativo’. Sólo allí estaremos en condiciones de abordar la pregunta por su futuro, y de explicitar las limitaciones de la teoría de Luhmann a la hora de producir una respuesta.

Universidad de  
San Andrés

## Marco teórico

### *Epistemología constructivista*

La epistemología que está en la base de la teoría de Niklas Luhmann sobre la sociedad supone un abandono de la ontología. El acercamiento a la realidad no se estructura a partir de *la identidad*, es decir, de un objeto o concepto como dato. El punto de partida es la *diferencia* en el sentido de *Laws of form* de George Spencer Brown (S. Brown 1969). En *Laws of form* Spencer Brown realiza una formalización de la “construcción” del mundo en lenguaje matemático. Intenta explicar cómo el mundo se “construye” a partir de distinciones que realiza un observador. No son descripciones, sino comandos y órdenes matemáticas para operar distinciones que se distinguen de algo. Al trazar una distinción el mundo se divide en dos, donde la parte distinguida queda dentro de lo distinguido e indicado, y afuera *todo el resto (espacio sin marca)*. La distinción es condición de probabilidad de cualquier indicación; y es, precisamente, la unidad del espacio marcado y el espacio sin marca. Por esta razón la distinción, o *forma*, despliega una paradoja: toda unidad es sólo observable como diferencia.

Toda distinción posee necesariamente dos “puntos ciegos”. Por un lado todo aquello que se encuentre del otro lado de la forma (el espacio sin marca) es “invisible”, no está indicado. Por otro lado, la distinción *en sí misma* se vuelve “invisible” en el momento en que surge. Lo que se vuelve observable mediante la distinción es el “espacio marcado”, o lo “indicado”, no la distinción en sí misma. La distinción solamente puede ser observada (distinguida) mediante otra distinción. La diferencia entre esta segunda distinción y la primera es que la segunda distingue la *distinción de la indicación*. De aquí se desprende la posibilidad de observar *cómo observa* la primera observación *a través de la distinción*. En la epistemología constructivista esta observación se denomina *observación de segundo orden*. Las observaciones *de primer orden* simplemente indican el lado distinguido, sin distinguir la distinción de la indicación. La observación de segundo orden, por su parte, es también observación de primer orden, en el sentido de que no puede observar su propia observación. Esta sería observable por una observación de tercer orden. Surge una segunda paradoja: no poder observar la propia observación es la condición de posibilidad de toda

observación. Así, en la epistemología constructivista, el mundo necesariamente se mantendrá como inobservable.

### ***La distinción sistema/entorno***

Los sistemas reducen complejidad al *seleccionar* relaciones entre elementos. Siempre que sucede un elemento sucederá el otro. La contingencia se mantiene en el hecho de que el entorno presenta más posibilidades de enlace de las que el sistema puede actualizar. No puede existir un sistema sin este excedente de posibilidades. La complejidad del entorno es autónoma del sistema. El sistema sólo puede captar la complejidad del entorno mediante la propia observación, y con ello se deja *irritar* (más adelante desarrollaremos este punto bajo el concepto de *autopoiesis*). La complejidad del entorno es irreductible al sistema, pero sólo existe mediante la observación del sistema. A su vez, el sistema no puede existir sin un entorno del cual diferenciarse. Sistema y entorno son, recíprocamente, sus condiciones de posibilidad.

### ***La distinción operación/observación***

La distinción sistema/entorno está ligada a la distinción operación/observación, central en la formulación constructivista de Luhmann. Una *operación* sucede cuando se reproduce un elemento del sistema con base en los elementos del propio sistema, es decir, cuando se *relacionan* dos elementos. Las operaciones son la condición de posibilidad de la existencia del sistema. A su vez, también se cumple que no exista operación sin sistema de referencia. Según la teoría de Luhmann todo lo que existe es atribuible a un sistema de referencia. Las operaciones no necesariamente *observan* (sí en el caso de que la operación sea una observación), “no son guiadas por ningún proyecto teleológico, ni por la orientación de una función, ni por las exigencias de adaptación; para las operaciones no existe ni siquiera el tiempo en cuanto que en su inmediatez éstas se dan siempre en simultaneidad con el mundo” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 118). La distinción antes/después presupone un observador que observe el encadenamiento de operaciones. En general: las operaciones sólo pueden ser reconocidas por un observador.

La observación es un tipo específico de operación que utiliza una distinción, es decir que utiliza una ‘forma’, en el sentido de Spencer Brown. Como hemos dicho: una distinción

divide el espacio en dos, y al mismo tiempo indica uno de los lados de la subdivisión, dejando el otro lado como “todo lo demás”. A partir de esta distinción inicial se puede continuar con más observaciones: a) se puede repetir la misma indicación, estableciendo una *identidad* b) se puede realizar un *crossing*, una referencia al otro lado de la forma, que tiene como consecuencia la desaparición de la indicación precedente.

Si toda observación es operación de un sistema, ¿quiere decir esto que el sistema en tanto forma que indica reducción de complejidad es en sí mismo producto de la observación de otro sistema? La respuesta de Luhmann es la siguiente: “No hay razón para confundir las afirmaciones con los objetos [...] El concepto de sistema designa lo que en verdad es un sistema y asume con ello la responsabilidad de probar sus afirmaciones frente a la realidad” (Luhmann 1998, 37). La afirmación “hay sistemas” sólo quiere decir que hay objetos de investigación con tales características que justifican el empleo del concepto de sistema. Así como al contrario: el concepto de sistema nos sirve para abstraer hechos que son comparables entre sí, o hechos de carácter distinto bajo el aspecto igual/desigual” (Luhmann 1998, 27). Con esto Luhmann afirma que los sistemas son observables (por otro sistema!) porque *existe* una serie de acontecimientos de reducción de complejidad que son la condición de probabilidad de su observación bajo la forma de “sistema”.

### ***Autopoiesis, clausura operacional y estructura***

El concepto de *autopoiesis* es fundamental para comprender cómo se reproduce un sistema. Los sistemas autopoieticos se caracterizan por la *clausura operativa*. Esto significa “que las operaciones que llevan a la producción de elementos nuevos del sistema dependen de las operación anteriores del mismo sistema y constituyen el presupuesto para las operaciones ulteriores” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 32). La autonomía del sistema respecto del entorno queda garantizada por esta clausura operativa: el sistema no necesita de *inputs* provenientes del entorno para reproducirse. La relación entre sistema y entorno es *ortogonal*: si bien cada uno es la premisa del otro no pueden condicionarse mutuamente. El entorno, como veremos, tiene la capacidad de *irritar* al sistema y disparar operaciones en su interior. Sin embargo, como el entorno no “introduce” elementos al interior del sistema la reacción interna será una *autoirritación* regida por la lógica selectiva del sistema. No existe entonces una relación causal punto por punto entre la

reproducción del sistema y el entorno, por más que sistema y entorno se necesiten recíprocamente.

La teoría de Luhmann trabaja un con tipo específico de sistemas autopoieticos: aquellos que además son *autorreferentes*. La autorreferencia sucede cuando “la operación de observación está incluida en aquello que se indica, es decir, cuando la observación indica algo a lo que pertenece” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 35). Esto no significa violar el punto ciego de toda forma, no significa distinguir la propia distinción. Auto-referencia significa distinguir entre lo que es propio del sistema y lo que es parte del entorno. En términos de la teoría de la forma de Spencer Brown la autorreferencia es un caso de *re-entry*: la entrada de la distinción en lo ya por ella distinguido. Esta distinción es paradójica, en el sentido de que “es *la misma* en cuanto a las distinciones típicas del sistema en cuestión, y *diferente*, en tanto distinción que observa” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 135). La paradoja surge del hecho de tratar a la misma distinción como algo distinto. Se trata de un caso de *la diversidad de lo igual*.

La autopoiesis de un sistema precisa de la *selección* de posibles relaciones entre elementos. Sólo de esta forma un sistema reducirá complejidad y se diferenciará de su entorno. “El concepto de *estructura* indica la selección de relación entre elementos que son admitidos en un sistema” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 73). No debe llevar esto a una confusión entre sistema y estructura. Los elementos son operaciones producidas continuamente, sin duración. Las estructuras, por el contrario, surgen a partir de la repetición de un enlace entre dos elementos en contextos diferentes. La selección que ejerce la estructura reduce la complejidad del mundo cuando la copresencia de dos elementos se vuelve frecuente. Sin la selección de las estructuras no existe autopoiesis del sistema. Pero sistema y estructura no son equivalentes, en el sentido de que aun si las estructuras cambian, el sistema sigue siendo el mismo: “La estabilidad misma del sistema debe entonces ser considerada como *estabilidad dinámica*, ya que la continuidad del sistema asegura sólo por medio de la discontinuidad de las operaciones” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 73).

### ***Acoplamiento estructural e irritación***

El concepto *acoplamiento estructural* explica la relación que establece un sistema con su entorno de forma que pueda continuar con su autopoiesis. Como condición para su existencia, todo sistema debe adaptarse a su entorno. El entorno produce *irritaciones* que son elaboradas internamente por el sistema, es decir, bajo su propia limitación de posibilidades de enlace, determinadas por la “estructura” del sistema. Las irritaciones son siempre *autoirritaciones*. No se concibe la relación de un sistema con el entorno mediante el esquema *input/output*.

Dentro del entorno de un sistema existen otros sistemas que pueden “acoplarse” al sistema de referencia. Esto sucede cuando un sistema irrita y dispara elaboraciones en el interior de otro sistema. Esto no significa que los sistemas se “fusionen”. “El acoplamiento estructural se realiza en correspondencia con un evento, el cual desaparece en el momento mismo de su aparición. (...) La coincidencia es solo momentánea, en cuanto que vuelven (los sistemas) a separarse inmediatamente después de su encuentro” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 20).

En lo que sigue describiremos el funcionamiento de los tres tipos de sistemas autopoieticos con los que trabaja Luhmann: sistema vivo, sistema psíquico y sistema social. En el funcionamiento del arte se conjugarán, como veremos, operaciones de los tres sistemas.

### ***Sistema vivo***

El concepto de “sistema autopoietico” fue por primera vez utilizado en el campo de la biología. Los biólogos H.Maturana y F.Varela en *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. (H.Maturana y F.Varela 1980) crearon el concepto al interrogarse cómo se mantienen las células vivas. Las células fueron caracterizadas como sistemas *abiertos* a su medio al intercambiar materia y energía; pero simultáneamente *cerrados* operacionalmente, pues sus operaciones son las que los distinguen del entorno. Los seres vivos son en particular sistemas autopoieticos moleculares, y que están vivos sólo mientras están en autopoiesis Los seres vivos son redes de producciones moleculares en las que las moléculas producidas generan con sus interacciones la misma red que las produce.



Luhmann dedica especial atención al sistema nervioso humano. Siguiendo a Maturana: “Todo lo que es accesible para el sistema nervioso en cualquier caso son estados de actividad relativa sostenida entre células nerviosas, y todo aquello que puede suceder a partir de allí son nuevos estados de actividad relativa” (*Autopoiesis y cognición: la realización de lo vivo* 1978, 22). Todo lo que el sistema nervioso “representa” son las relaciones que suceden en la superficie sensorial por la interacción del organismo, no una descripción del entorno. Esto lleva a la conclusión de que el sistema nervioso está “operativamente clausurado”.

### ***Sistema psíquico, sistema social y el médium de sentido***

En el universo teórico de Luhmann (no así en el de Spencer Brown) las formas suceden siempre dentro de un *medium*<sup>1</sup>. La característica del médium es una conexión débil entre sus elementos, de forma que puedan ser considerados independientes uno del otro. Este acoplamiento “laxo” es la condición de posibilidad de que las “formas” se impongan en el médium. Sobre el significado del acoplamiento laxo entre elementos Luhmann aclara: “no nos referimos a algo así como lo flojo de un tornillo, sino a una pluralidad abierta de posibles conexiones todavía compatibles con la unidad de un elemento” (Niklas Luhmann 2005, 145). Las formas, por otro lado, se caracterizan por un acoplamiento más rígido entre los elementos del medio: cada elemento podrá enlazarse con una menor cantidad de posibilidades. En ese sentido la diferencia entre medio y forma es siempre relativa. Nada es por sí sólo medio o forma. Esto incluye la posibilidad de que una forma pueda transformarse en medio de otra forma.

Uno de los aportes más significativos de la teoría de Luhmann es considerar que los sistemas pueden operar en un médium de *sentido*. Esta concepción inició una controversia con Jürgen Habermas, quien no advirtió esta posibilidad a pesar de utilizar él mismo la noción de sistema en su caracterización de la sociedad capitalista tardía. El médium de sentido permite la actividad selectiva de todas las formas sociales y psíquicas. El sentido opera bajo una distinción específica: actual/potencial. El sentido se presenta como excedente de referencias de un dato experimentado, en relación con ulteriores

---

<sup>1</sup> La distinción medio/forma es una importación que realiza Luhmann de la Teoría de Fritz Heider sobre la percepción visual o acústica.

posibilidades. Siguiendo la fenomenología de Edmund Husserl, la propiedad decisiva del sentido es que cada dato real (actual) se proyecta contra un horizonte de otras posibilidades (potenciales), y que ambos lados de la distinción suceden siempre simultáneamente.

El sentido establece diferencias entre actualidad y posibilidad bajo tres dimensiones: *material, temporal y social*. El horizonte de referencias en la dimensión material se estructura bajo la distinción *esto/lo otro*. “La indicación de algo (esto) se basa en la negación de lo que es lo otro con respecto a esto: un caballo no es un vaca (...)” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 54). La dimensión social del sentido se basa en la no identidad de los dos interlocutores (Ego y Alter) de una comunicación (ya veremos al hablar del *sistema social* qué significa *comunicación* en la teoría de Luhmann). Ego observa a Alter como un observador que se comporta de manera contingente e imprevisible, más precisamente, como un Alter que también es Ego. De esta manera se “duplican” los modos en los cuales una determinación material de sentido puede observarse, se produce una situación de “*doble contingencia*”. “Los horizontes de las referencias a lo posible no están por tanto limitados a la dimensión material, sino que deben fijarse también en la dimensión social, donde la selectividad del sentido está en la peculiaridad de toda perspectiva con respecto a las otras” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 54). Por último, la dimensión temporal se basa en la diferencia entre pasado y futuro, que es posible únicamente en el presente. El correr del tiempo queda garantizado mediante la distinción entre dos formas diferentes del presente: un “presente puntualizado” y otro “que dura”. Ninguno de los dos “presentes” puede existir sin el otro. El *presente puntualizado* marca “el momento del devenir irreversible de los cambios” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 55). El presente “que dura”, no obstante la irreversibilidad de los eventos, es el presente en el que pueden observarse el inicio y el fin de algo. “La duración de una situación es el trasfondo sobre el que puede observarse la irreversibilidad de los eventos, mientras que la puntualidad del evento es lo que da la posibilidad de observar una situación que dura” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi, 1996, 55).

En lo que sigue nos detendremos sobre los dos sistemas que operan en el medio del sentido: el sistema psíquico y el sistema social. Prestaremos especial atención al

acoplamiento estructural entre ambos sistemas, y a las consecuencias de dicho acoplamiento para la teoría sociológica.

### ***Sistema psíquico (conciencia)***

Las operaciones de la conciencia son los “pensamientos” (que pueden tomar la forma de “sentimientos”, “emociones”, etc). La reproducción del sistema psíquico depende de estructuras que seleccionen y reduzcan las posibilidades de enlace entre estos elementos. Nada de lo que suceda en el sistema nervioso y en el sistema social puede determinar la secuencia de pensamientos. Estos sólo son capaces de “irritar” al sistema psíquico, que opera de manera operativamente cerrada. El acoplamiento estructural entre sistema psíquico y sistema nervioso produce: a) la *percepción*, o la priorización de ciertos estímulos sensoriales por sobre otros (que permanecen “en el fondo”); b) la identificación del propio cuerpo a partir de la diferencia entre autorreferencia (observación de pensamientos mediante otros pensamientos), y heterorreferencia (lo representado por los pensamientos). El “lenguaje” juega un papel importante en b): “si se expresan de manera lingüística los pensamientos pueden ser más fácilmente reconocidos, mientras que las reglas y formas lingüísticas pueden fungir como apoyo para el autocontrol” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996, 152). Dentro de las posibilidades de percepción, consecuencia de situar a la percepción en la conciencia, está la *figuración* o autoprovocación simulada de percepción, en general utilizando los medios de tiempo y espacio. “Sólo en la forma de figuración el arte se hará capaz de construir mundos imaginarios en el propio mundo de vida, aunque siga dependiendo de las percepciones que la disparan: la lectura de textos, por ejemplo” (Niklas Luhmann 2005, 21).

Debe insistirse en que un sistema psíquico nunca puede “determinar” o “penetrar” otra conciencia. Toda socialización es auto socialización. No existe la “intersubjetividad” en el universo teórico de Luhmann. Tampoco tiene sentido preguntarse por los “motivos” de una acción de un sujeto, ya que nunca podrán ser conocidos por otra conciencia. La consecuencia de la clausura operativa de la conciencia es el abandono de estos dos conceptos históricos de la teoría sociológica. Luhmann explicará las regularidades de la “sociedad” (la reducción de complejidad, la previsibilidad de ciertos fenómenos) desde otro

sistema autopoiético llamado “sistema social”, cuya operación decisiva no es el *pensamiento* sino la *comunicación*.

### ***Sistema social (comunicación)***

El objetivo central de la obra de Luhmann es producir una descripción densa de la sociedad moderna, instando a repensar el concepto *de sociedad*. La “sociedad” en el mundo teórico de Luhmann es un tipo específico de *sistema social*. Ambos términos no son equivalentes. Un sistema social es un sistema autorreferencial y autopoiético, constituido de sentido, cuyos elementos son *comunicaciones*. Las estructuras de los sistemas sociales seleccionan posibles enlaces entre comunicaciones, son *expectativas* de comunicación.

Una comunicación es un elemento que fuerza la distinción información/acto de darla a conocer/comprensión. En el caso de un sistema social, una información existe cada vez que un evento *novedoso* lleva a modificar lo que se esperará luego. Una información es entonces una diferencia que provoca diferencia, en el sentido de Gregory Bateson, siempre relativo a las estructuras del sistema en cuestión. Una información es siempre algo diferente a las expectativas del sistema. Sin embargo no basta con *emitir* una información para que exista comunicación. Se necesita que la información sea *comprendida*, no en el sentido de la comprensión de su *contenido*, sino en tanto información que es “atribuible” a alguien. Si Alter produce una información, sólo existirá comunicación si Ego distingue el hecho de que Alter ha seleccionado esta información entre otras posibles. La percepción se distingue de la comunicación en que la información no tiene un emisor al que atribuirle la responsabilidad de haber elegido esa información entre otras: escucho los ruidos del mar pero no le atribuyo a él ninguna selección. La información no se *transmite*: alter no pierde la información y ego tampoco la adquiere como “cosa”. El sistema psíquico de Ego elabora autónomamente sus estructuras como consecuencia de la *irritación* que produce la comunicación. El sistema social y el sistema psíquico están estructuralmente acoplados, se irritan y condicionan mutuamente, sin determinarse.

De esta manera, Luhmann propone un punto de partida radicalmente diferente al de las teorías tradicionales de la sociedad, que entienden al hombre como "unidad básica" de la construcción social. Luhmann considera esta construcción como una herencia vetero-

Europea que debe ser dejada de lado a la hora de describir a la sociedad moderna. Los individuos no son los elementos constituyentes y reproductores de los sistemas sociales, sino que lo son las comunicaciones. Por comunicación Luhmann no entiende un fenómeno de “intesubjetividad” en el sentido de Habermas. Los hombres no pueden comunicar. Para Luhmann *"sólo la comunicación comunica"*. El sistema social tampoco puede ser explicado a partir de “motivos” individuales en el sentido weberiano, ya que los mismos nunca podrán ser conocidos por otra conciencia. Si queremos describir las variantes históricas de “lo social” debemos concentrarnos en la pregunta sobre *cómo* los sistemas reducen complejidad seleccionando comunicaciones. Apuntando en esa dirección, Luhmann describe tres tipos “madre” de sistemas sociales: *interacciones*, *organizaciones* y *sociedades*. A su vez cada tipo de sistema social tiene tres modos de diferenciación interna de sus subsistemas: *segmentación*, *estratificación* y *diferenciación funcional*. El cruce de ambas variables produce nueve tipos de ‘sistemas sociales’. A continuación detallaremos cada elemento de la combinatoria por separado. Prestaremos especial atención a la configuración específica de la sociedad moderna: *la sociedad funcionalmente diferenciada*.

### ***Interacciones***

La *interacción* es un sistema social que sucede cuando los interlocutores de la comunicación se encuentran *físicamente presentes* en el mismo tiempo y espacio. La percepción de la presencia física está en la base de la comunicación de este tipo de sistemas sociales. Es requisito de las interacciones que suceda una percepción reflexiva (percepción de la percepción): los interlocutores presentes perciben que se perciben mutuamente. Los límites de la comunicación interactiva están definidos por la distinción presente/ausente.

### ***Organizaciones***

Las *organizaciones* son sistemas sociales que se construyen a partir de reglas de pertenencia. Estas reglas seleccionan a los miembros del sistema, y reparten los roles. Las comunicaciones en las organizaciones ocurren bajo la forma de *decisiones*. Las empresas e instituciones son ejemplos de organizaciones. Dentro del sistema “sociedad”, y más aún en la sociedad moderna, existen organizaciones.

## ***Sociedad***

La *sociedad* comprende internamente a todas las comunicaciones. No existe comunicación fuera de la sociedad. La sociedad limita la complejidad social: establece cuáles posibilidades pueden ser actualizadas en la comunicación, tanto para las interacciones como para las organizaciones. Los límites de la sociedad no son territoriales. De aquí se desprende que en la era de los medios masivos de comunicación Luhmann hable de una sociedad *mundial*. Tampoco, como hemos visto, está la sociedad compuesta por sistemas psíquicos: estos son parte del entorno. El elemento que compone a la sociedad es únicamente la comunicación.

## ***Mecanismos de diferenciación social***

*La segmentación* diferencia a la sociedad en subsistemas iguales. En estos sistemas no hay jerarquías. Cada persona es reconocida por su pertenencia a un determinado “segmento” de la sociedad, cuya diferencia se basa en el “origen étnico”, la “residencia” o en una combinación de ambas. En las sociedades segmentadas la desigualdad no tiene función sistémica.

*La estratificación* diferencia la sociedad en sistemas desiguales. La igualdad es una norma que regula la comunicación interna de cada subsistema, mientras que la desigualdad se convierte en una norma que gobierna la comunicación con el entorno. Esto quiere decir que los ciudadanos de un estrato o subsistema definen su entorno inmediato (a los otros estratos) por medio de la “desigualdad”. De esta manera cada estrato construye su propia identidad y autodescripción.

*La diferenciación funcional* organiza los procesos de comunicación en torno a funciones especiales cumplidas por diferentes subsistemas. En el caso de la sociedad moderna los principales subsistemas funcionales son: el sistema político, el económico, el de la ciencia, el de la educación, el sistema jurídico, las familias, la religión, el sistema de salud, el del deporte, y el sistema del arte. Las comunicaciones fundamentales de la sociedad moderna están estructuradas en torno a estas funciones.



Cada uno de estos subsistemas es él mismo autopoiético, autorreferente y se orienta sólo hacia los problemas que interesan a su función. Esta orientación se estructura por una distinción binaria llamada *código*. El código indica una distinción específica para cada sistema que implica el rechazo de los códigos de los demás sistemas. Mediante la distinción del código el sistema puede detectar cuáles operaciones contribuyen a su reproducción y cuáles no. Por ejemplo: la ciencia se orienta por el código verdadero/no verdadero y el sistema jurídico por el código legalidad/ilegalidad. En código del sistema del arte fue bello/feo hasta el siglo XIX evolucionando hacia arte/no arte durante el siglo XX. El código, sin embargo, no especifica directivas para la acción sino que se limita a orientar las operaciones asegurando que se relacionen unas con otras. La autorregulación y el autocontrol del sistema se desarrollan en cambio en el ámbito de los *programas*. Los programas establecen que la atribución del valor positivo del código es correcta sólo en circunstancias específicas. La programación proporciona los criterios según los cuales opera el código, siempre sometida en último término a él. Así los programas serán criterios para lo legal/ilegal, lo bello/feo, etc según el sistema de referencia.

La diferenciación funcional de la sociedad produce una transformación en la distribución entre igualdad y desigualdad. Los subsistemas son desiguales pero no ya por jerarquía sino por función. Sin embargo los subsistemas en el entorno de cada subsistema son iguales entre sí con respecto al sistema de referencia. Los subsistemas no establecen diferencias *entre* los demás subsistemas, se auto observan a sí mismos como el único sistema *distinto*. De aquí se desprende que todas las funciones son fundamentales para la sociedad. No hay, a diferencia del marxismo, una función que sea más determinante que las demás en la evolución social. Que una persona esté incluida en un sistema no dice nada acerca de estar incluida o excluida en otro. En las sociedades estratificadas pre-modernas estar incluido en un estrato significaba necesariamente estar excluido de otro. Pero no debe de esto asumirse una visión optimista de la sociedad moderna en términos de inclusión: estar excluido de un sistema no significa estar incluido en otro, sino todo lo contrario: si se pierde el trabajo se hace difícil mantener la casa, esto lleva a dificultades para obtener asistencia médica y garantizar la educación de los hijos.



Otra consecuencia de la diferenciación funcional es la *policontextualidad de las comunicaciones*. Una misma comunicación puede operar en diferentes sistemas simultáneamente: un casamiento es observable desde el sistema jurídico o religioso. Esto le otorga a la sociedad moderna el calificativo de *hipercompleja*.

### ***Sistemas sociales y teoría de la evolución***

El hecho de que los sistemas puedan cambiar sus estructuras mediante sus propias operaciones es atribuido por Luhmann a tres mecanismos: *variación, selección y reestabilización*. Sólo puede hablarse de *evolución* de un sistema cuando estos tres mecanismos estén diferenciados. La relación entre los tres mecanismos es circular y no lineal: la variación requiere de selecciones y estabilizaciones previas, de la misma manera en que la selección de variaciones que se presentan como condición de posibilidad de la estabilización de cambios.

En sentido abstracto variación concierne a los *elementos* del sistema, selección concierne a sus *estructuras* y reestabilización concierne a la *unidad del sistema* que se reproduce autopoieticamente (siempre la unidad de una diferencia!). La irritación del entorno (sin la cual el sistema no podría evolucionar) desencadena relaciones inesperadas entre elementos, es decir, *operaciones (ver operación/observación)* inesperadas. Luego las estructuras mediante su código binario específico (legal/ilegal, bello/feo) seleccionan o rechazan las variaciones. La selección es un proceso interno. La selección de las variaciones depende de la irritabilidad de las estructuras, no existe un correlato punto por punto con el entorno. Si el enlace novedoso entre elementos toma valor estructural éste es considerado por el sistema como digno de repetirse, pasa a ocupar parte de la *memoria* del sistema. La memoria del sistema es posibilidad de actualización de una relación entre elementos (operación). Las operaciones desaparecen en el momento en que surgen: no utilizan ni producen *tiempo*. Cuando una operación obtiene valor estructural se hace más probable su surgimiento, la variación no queda en sí misma sino que *puede repetirse*. El *tiempo* del sistema es siempre determinado por sus propias operaciones y nunca por el entorno, surge sólo a partir de poder repetir una misma operación en distintos contextos.

La diferencia variación/selección es el eje de la teoría de la evolución tradicional. Luhmann, observando desde la perspectiva sistémica, se pregunta cómo puede sostener un sistema su reproducción cuando admite variación. En otras palabras: ¿cómo es posible el mantenimiento de la unidad de un sistema cuando sus estructuras están en permanente cambio al aceptar *variaciones*? La respuesta luhmaniana a este problema es agregar un tercer concepto que dé cuenta de la unidad de la distinción variación/selección. Este concepto es el de *reestabilización*. El “sistema” es la estabilidad que garantiza la posibilidad de la inestabilidad de las estructuras. En palabras de Luhmann: “La estabilidad es pues principio y fin de la evolución-cosa que transcurre mediante cambios de estructura en el modo de la inestabilidad (...) La teoría de sistemas tiene para esto el concepto de *estabilidad dinámica*” (Niklas Luhman 2005, 370).

En nuestro trabajo prestaremos especial atención a la evolución de un subsistema de la sociedad moderna: el sistema del arte. Tanto la sociedad como el sistema del arte son, desde la perspectiva de Luhmann, un producto de la evolución. De aquí se desprende la necesidad de observar, brevemente, a la sociedad y al subsistema artístico bajo el esquema variación/selección/estabilización.

Ya habíamos otorgado a las comunicaciones el lugar de “elementos constitutivos del sistema social”. Las *variaciones* en la sociedad y en todos sus sub-sistemas son comunicaciones inesperadas y desviantes. Cuando se considere el nivel de *estructura* de los sistemas sociales es importante recordar que el sistema social (como también el psíquico) operan en el medio del sentido. Esto quiere decir que opera bajo la distinción actual/potencial. Una estructura en un subsistema social toma la forma de *expectativa*. La expectativa no es otra cosa que el hecho de que una comunicación tenga la capacidad de *actualizarse*, es decir, de *repetirse* en un contexto diferente. La reestabilización del sistema social remite a la sociedad misma en relación con su entorno, es decir, a la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia. A pesar de que sus estructuras cambien, el sistema social realiza una observación (una autodescripción) que distingue a él mismo de lo demás. Se trata de un caso de *re-entry*: la reentrada de la forma en la forma, la reentrada de distinción en lo ya por ello distinguido. En términos sistémicos: un caso de autoobservación que separa lo social (comunicación) del entorno.

En el caso de la sociedad moderna la descripción de la sociedad puede realizarse desde el punto de vista de los distintos subsistemas funcionales: el sistema de la ciencia ofrecerá una descripción de la sociedad diferente a la que realiza el sistema político, por ejemplo. Cada uno de estos subsistemas tiene su propio funcionamiento interno, su propio código y sus programas. La autodescripción de la sociedad es, por lo tanto, *policontextual* e *hipercompleja*. Además (y a pesar de la re-entry) considerada la autoobservación de la sociedad en términos luhmanianos queda expuesta al hecho de que no existe una observación “última” de la sociedad. La teoría sociológica de Luhmann es producida al interior de la sociedad, es una comunicación de la sociedad. Ninguna observación de la sociedad se realiza “desde afuera” de la sociedad: no existe ninguna posición epistemológicamente privilegiada. Esto es congruente con la caracterización ya expuesta de toda observación: no poder observar su propio observar es condición de posibilidad de toda observación. Esta condición se cumple también cuando la sociedad se observa a sí misma para poder diferenciarse de su entorno.

Las sociedades funcionalmente diferenciadas son un hecho sumamente improbable producto de la evolución, es decir, del sistema social reaccionando frente al entorno. Luhmann argumenta que considerar la transición desde la sociedad feudal hacia la modernidad únicamente en términos del “ascenso social” de uno de sus estratos es equivalente a no distinguir una transformación de la sociedad. La sociedad seguiría organizada en estratos, ahora reubicados. Si, por el contrario, se pretende hallar una ruptura radical entre la sociedad feudal y la modernidad, debe entenderse un nuevo paradigma de diferenciación. Luhmann encuentra más satisfactoria la explicación de una evolución hacia la diferenciación por funciones. Lejos de encontrar una sociedad progresivamente más homogénea, como dicta el marxismo clásico, Luhmann argumenta que el concepto de “diferenciación funcional” se aproxima de manera más eficiente al hecho de la creciente complejidad de la sociedad. En este proceso juega un lugar central el progresivo acercamiento de los subsistemas funcionales a la observación de segundo orden. En diferentes obras (*El arte de la sociedad* (2005), *La religión de la sociedad* (2007), *El derecho de la sociedad* (2002) y otros) Luhmann describe para cada subsistema de la modernidad su transición desde la observación de primer orden hasta la observación de

segundo orden como basamento de sus operaciones. En general esto implica el progresivo retiro del pensamiento religioso y filosófico (en particular su variante ontológica) de la operatoria de los demás subsistemas. La modernidad se caracterizará por subsistemas que ya no encuentran en la realidad un lugar donde ella se condense como unidad. Es decir, los subsistemas dejarán la cuestión del *Dios* y el *Ser* (los equivalentes occidentales de la observación basada en la unidad) a la teología y a la filosofía respectivamente, para operar basándose en la observación de observaciones. Este proceso se acelera durante en el siglo XIX y culmina en el siglo XX con la plena autonomía de los subsistemas funcionales.

### ***El sistema del arte, la observación de segundo orden y la autonomía***

En *El arte de la sociedad* (2005) Luhmann realiza la reconstrucción histórica del sistema del arte adscribiendo a un concepto “evolucionista” de los sistemas sociales. La historia del arte se desarrolla alrededor del problema de la heterorreferencia de los sistemas de comunicación, es decir, alrededor de la unidad de la diferencia entre sistema y el entorno. En la Antigua Grecia el problema de la unidad del mundo en el arte era abordado desde el concepto de *imitatio*, es decir, el arte replicaba las formas bellas ocultas en la naturaleza. Durante el Medioevo, el Renacimiento y el Barroco el problema de la heterorreferencia se abordó teológicamente, siendo lo bello una extensión de la unidad de lo divino: toda la variedad de formas bellas se recomponía en la unidad de Dios. Bajo esta concepción del mundo basada en la unidad es difícil imaginar el surgimiento de subsistemas basados *únicamente* en la observación de observaciones. Sin embargo, Luhmann detecta fenómenos denominados “*preadaptive advances*”. El término da cuenta de las circunstancias previas a la constitución de un sistema, es decir, describe un cierto grado de complejidad del mundo, necesario para la eventual clausura de un sistema. Uno de los ejemplos de “*preadaptive advance*” hacia la observación de segundo orden es el desarrollo de la perspectiva durante el Renacimiento: ya se trata de un caso de observar cómo se observa. Y si se quiere ir más atrás aún, ya la “ornamentación” de objetos del arte primitivo implicaba observación de observaciones: siempre que se combine una forma con otra debe observarse una ‘forma’, debe distinguirse la distinción del señalamiento.

Pero los casos de “*preadaptive advance*” no son suficientes para justificar un sistema artístico funcionalmente diferenciado basado en la observación de segundo orden.

La transición hacia la autonomía del sistema del arte y la observación de segundo orden comienza a acelerarse a partir del siglo XVII con el concepto de “gusto”. A través del “gusto” se pone en primer plano la relación entre productor y receptor, es decir, se termina de estabilizar la diferencia entre dos instancias de observación: la del ‘público’ y la del ‘artista’. Ligada al gusto está también la valoración por la “*novedad*”, que aceleró las operaciones de variación, y amplió los criterios de selección. Por otra parte, la teoría del gusto, fundamentalmente a través de la crítica de Kant, empieza a consolidar un ámbito de autodescripciones dentro del naciente sistema del arte. Sin embargo, se trata todavía de “*filosofía del arte*”. El arte no tiene un ámbito de observación por derecho propio, recién comienza a separarse del sistema religioso y no encuentra aún una autodescripción que no dependa de la ontología. El incipiente sistema del arte todavía pretende reconstruir la heterorreferencia como unidad, a pesar de haberse distanciado de la imitación de la naturaleza.

El surgimiento del mercado del arte a fines del siglo XVII rápidamente socava la lógica del gusto, siempre necesariamente ligada a los diferentes estratos. El mercado del arte permite que el arte se haga cada vez menos dependiente de la interacción (incluso si, por razones obvias, no puede renunciar a ella): “Mientras interacción y bellas artes caminaron juntas tuvo sentido designar el juicio crítico acerca de las obras de arte como *gusto*. Pero en cuanto se abandonó el apoyo en la sociabilidad de la interacción ya no se encontró una unidad de la observación de segundo orden orientada hacia el arte” (Niklas Luhmann 2005, 123). El también emergente sistema económico no llegó para limitar la autonomía del sistema del arte, sino todo lo contrario: permitió la llegada de especialistas sobre arte, ya no autorizados por el estrato (y su consecuente “gusto”), sino por sus capacidades funcionalmente específicas.

El Romanticismo será un periodo decisivo en la autonomía del sistema, y en la centralidad otorgada a la observación de observaciones: “El Romanticismo da aquí un paso importante. De la distinción realidad ficticia/realidad real disuelve la referencia al ser, en sentido opuesto: vuelve ficticio también lo que podría ser considerado como real. Tanto en la realidad como en la ficción se duplican las relaciones con el mundo y se colocan en la perspectiva de la duda del Romanticismo. (...) En vista de estas ambivalencias creadas a

propósito, lo que más interesa es *bajo qué condiciones se observa y cómo observa aquél que observa*” (Niklas Luhmann 2005, 463). La observación de observaciones implica siempre una *modalización* de las observaciones, implica reconocer la inseguridad de la comunicación. El Romanticismo celebró la opacidad del mundo implicada en esta modalización y le dio *forma*. La crítica de arte, por su parte, “ya no podrá significar la búsqueda de una valoración correcta sino tan sólo necesidad de trabajar con más esmero en la obra de arte” (Niklas Luhmann 2005, 464). “Con la idea de que la crítica es un elemento esencial de la perfección artística, la teoría se reconoce por primera vez como una autodescripción del sistema en el sistema. [La crítica Romántica] es un programa para la observación de observaciones: un poder- distinguir que se puede, a su vez, distinguir sin obligar a la convergencia” (469). Durante el Romanticismo ya se encuentran establecidos los mecanismos evolutivos de todo subsistema social: variación (novedad), selección (código arte/no arte), y autodescripción (crítica).

Pero el Romanticismo otorgaba todavía un lugar privilegiado a la crítica calificada del arte, y allí residía todavía un vestigio de heterorreferencia. Esto cambió durante el período de las vanguardias, a comienzos del siglo XX. Lo que se niega precisamente es la necesidad de instituciones que dictaminen criterios de exclusión o inclusión, que determinen la unidad del sistema del arte. También se terminará de abandonar un *programa* histórico del arte: el estilo. El estilo, en crisis ya durante el Romanticismo, ya no será un criterio de aceptación del código del arte. Cada obra se debe hacer valer por sí misma, debe *autoprogramarse*. Luhmann argumenta que la “negación del arte” del período vanguardista se explica a partir de la autonomía de los demás subsistemas. Al negarse a sí mismo el arte niega la posibilidad de ser negado por otros sistemas funcionales, alcanzando él mismo un alto grado de autonomía. La afirmación de que “cualquier cosa puede ser arte” no es el fin del arte, sino la tematización de su propia contingencia, es decir, de que *puede ser así*. El arte se autoobserva bajo la fórmula de la “emancipación de la contingencia”, y de esta forma describe a la sociedad moderna. Esta radicalización de la autonomía se realiza renunciando a la centralidad de las formas *perceptibles*, como pone de manifiesto *La fuente* de Marcel Duchamp. Al arte le bastará con una *comprensión* de la “emancipación de la contingencia” en la sociedad.



Más adelante veremos porqué el arte “conceptual” de la vanguardia no sólo consagra su autonomía, sino que también pone en riesgo la autopoiesis del sistema. Para ello se necesitará una elaboración profunda sobre qué es una “operación artística” en el universo teórico de Luhmann. Por ahora nos conformaremos con afirmar que el arte reaccionó a los problemas autogenerados a través de una nueva corriente: el postmodernismo. Según Luhmann el postmodernismo se despegaba de la vanguardia al descartar el creciente ánimo de escándalo, y al colocar en el centro a la recursividad formal del arte. A las obras de arte les alcanza con recombinar comunicaciones artísticas pasadas para crear formas nuevas que puedan generar futuras comunicaciones. El problema de la unidad del mundo desaparece por completo, y lo que queda es un sistema recursivo de comunicaciones artísticas. El arte ya no debe preguntarse en absoluto por la heterorreferencia, ni siquiera jugar absurdamente con ella como hizo la vanguardia invocando la fusión entre “arte y vida”. El arte se transforma en un sistema de pura observación de segundo orden (percibir cómo se percibe). Las autodescripciones postmodernas argumentan que la reproducción del arte sólo necesita de formas nuevas que puedan ser reconocidas como arte a partir de formas viejas (descontextualizadas).

### ***Operaciones del sistema del arte***

En la sección anterior resumimos la descripción luhmanniana de la sociedad moderna, y la función que cumple el sistema parcial “arte” dentro de ella. En esta sección profundizaremos sobre los requisitos para que una operación (ver “operación/observación”) sea observada como ‘artística’. Resulta fundamental advertir que estos requisitos no son necesariamente iguales a los que presenta el propio sistema del arte en su autodescripción. Nosotros trabajaremos con los requisitos de una operación artística *observados desde el sistema de la ciencia, en particular desde la teoría sociológica de N. Luhmann*. El sistema funcionalmente diferenciado de la ciencia tiene su propio código y sus propios programas, distintos de los del sistema del arte. Si se trata de formulaciones teóricas, la ciencia exige que se trabaje explicitando ambos lados de las distinciones que se utilicen para observar. El sistema de la ciencia no puede pretender aquello que sabe imposible (ver “*Epistemología constructivista*”): observar unidades como unidades. Observar una unidad (“indicar algo”), para la ciencia, es únicamente posible al observar mediante una diferencia (o ‘forma’). Las



distinciones con las cuales se observa en la ciencia “están siempre a prueba”, y pueden ser sustituidas por otras nuevas. Las autodescripciones que el sistema del arte realiza no se ven obligadas a responder a este requisito. Esto resulta en que el sistema del arte pueda definir sus ‘operaciones’ (sin llamarlas así!) de manera diferente a la ciencia. La ciencia podrá incluso preguntarse, como veremos más adelante, si esas descripciones que el arte hace de sí mismo ponen en riesgo el funcionamiento del arte en cuanto *sistema autopoietico*.

¿En qué consiste una definición científica de una operación artística según Luhmann? En general: la operación irremediable del sistema del arte es la observación guiada por las formas de la obra de arte (Niklas Luhmann 2005). Esta afirmación contiene dos informaciones: 1) la *operación* fundamental del sistema es una *observación*, es decir, un tipo particular de operación que *distingue*, y *señala* aquello que distingue; 2) la forma que plasma la obra de arte es de por sí una observación, de manera que la observación guiada por la forma de la obra es una observación de segundo orden, es decir, una observación de observaciones.

Pero el “observar observaciones” no es suficiente como para distinguir una operación del sistema del arte. La observación de segundo orden es, de hecho, un rasgo de todos los sistemas parciales de la sociedad moderna. Sí podemos ya afirmar algo: las operaciones del arte dependen de la ‘formas’ (distinciones) encontradas en las obras de arte. Ya definimos en la sección operación/observación a la forma como una *diferencia* entre *un lado* designado, y *todo lo demás*. Pero para que la observación de formas sea una operación específicamente artística deben reunirse necesariamente dos características adicionales: 1) debe ser la observación de una forma *en un medio de sentido*; 2) la observación de la forma debe producir un particular acoplamiento entre percepción y comunicación, en donde dicho acoplamiento utilice a la percepción de forma ajena a su finalidad, y evite el código sí/no del lenguaje. A continuación ampliaremos qué es lo que implica el cumplimiento de 1) y 2), necesarios ambos para reconocer una operación artística.

- 1) *Toda operación artística debe producir limitaciones en el medio de sentido.*

Las diferencia entre actualidad y potencialidad (distinción decisiva del medio del sentido) se presentan al establecer límites en las dimensiones del sentido: material (esto/lo

otro), social (alter/ego), y temporal (antes/después). Sólo observando estas limitaciones se puede discriminar entre formas actuales y potenciales. Como se ha dicho, existen interdependencias entre las tres dimensiones. El caso del arte no es excepción: “En el caso del arte, la obra singular artística garantiza mediante el sustrato material: a) la posibilidad de repetición de las operaciones de observación; b) la co-percepción de esa capacidad de repetición, y con ello, la actualización de lo momentáneamente inactual” (Niklas Luhmann 2005, 216). Esto se traduce en que una observación artística, al diferenciarse como “esto y no lo otro”, habilita la dimensión “antes/después” (al permitir el retirarse y luego volver sobre “esto”); lo que puede ser realizado por observadores diferentes (sistemas psíquicos o sociales).

Es importante aquí notar el nivel de abstracción de estas dimensiones, y sus consecuencias para la “memoria” de un sistema psíquico o social. “Memoria” es simplemente posibilidad de reactualización, y no un “depósito” de formas de sentido. Para que una forma pueda ser recordada por un sistema sólo debe cumplir con la limitación de las dimensiones del sentido. Esto debería evitar confusiones a la hora de tratar la posibilidad de reactualización de algunas formas artísticas mal denominadas “efímeras”, como por ejemplo la *interpretación* de una pieza musical. Se trata de *esa* interpretación y no de otra, de la misma interpretación contemplada por varios observadores, de una interpretación que empieza y termina. Toda interpretación de una pieza musical (por ejemplo, la interpretación del pianista Claudio Arrau de las Suites Francesas de J.S. Bach en Berlín en 1935) produce una limitación en las tres dimensiones del sentido. Toda interpretación musical es por lo tanto una forma re-actualizable en ambos sistemas de sentido: la conciencia y la sociedad. La interpretación de Arrau se podrá emular o superar. El hecho de que una interpretación musical no tenga una fijación en un objeto no impide que pueda ser reactualizada, aunque sí reduce sus posibilidades (otro sería el caso si esa interpretación fuera grabada fonográficamente). La confusión surge al equiparar la dimensión material del sentido con la propiedad, de ciertos *mediums* (por ejemplo mármol, madera) a sobrevivir a la coyuntura espacio/temporal. Dimensión material del sentido implica *sólo* distinguir entre esto/lo otro; y si esto sucede dicha forma será re-actualizable en un sistema de sentido.

El hecho de observar en un medio de sentido, sin embargo, no alcanza para distinguir una observación artística. Se trata de un rasgo necesario pero no suficiente, ya que lo mismo sucede en toda observación significativa, de la conciencia y de la sociedad (y sus sistemas parciales).

- 2) *La observación de la forma debe producir un particular acoplamiento entre percepción y comunicación en donde dicho acoplamiento utilice la percepción de forma ajena a su finalidad y evite el código sí/no del lenguaje.*

El argumento de Luhmann es que la comunicación artística es sólo concebible si se presupone el surgimiento ‘evolutivo’ del lenguaje. El lenguaje ya utiliza a la percepción de forma “ajena a su finalidad”. La percepción siempre “está endógenamente inquieta”. “Únicamente por tiempo corto y con gran esfuerzo puede fijarse en algo determinado” (Niklas Luhmann 2005, 32). Ya se dijo también que la percepción, a diferencia de los pensamientos, tiene la capacidad de localizar el propio cuerpo (y el cuerpo de los otros). De esta manera la conciencia obtiene “sensación de sí misma para distinguir autorreferencia de heterorreferencia” (33). En el momento en que una percepción es motivada por una comunicación, la primera se ve forzada a *retardar* y *reflexivizar*. Este retardo sucede cuando la comunicación que llama la atención de la percepción es una comunicación lingüística, pero más aún cuando es una comunicación artística: “En el arte plástico uno se detiene largo tiempo en el objeto (lo que sería desusado en la vida cotidiana) y en el arte textual, sobre todo en la poesía lírica, dilata la lectura” (33).

Una vez que una forma percibida de manera *retardada* y *reflexivizada* es identificada por la conciencia como una comunicación (una forma que invoca la distinción información/acto de darla a conocer/comprensión), ella deberá distinguir si se trata de lenguaje o de arte. La comunicación lingüística se basa en correlacionar cada enunciado positivo a uno negativo, “de manera que toda comunicación lingüística remita constitutivamente al posible enunciado opuesto” (Giancarlo Corsi, Elena Espósito y Claudio Baraldi 1996,102). No existe, por otra parte, la percepción de un ‘no-objeto’. La comunicación lingüística asume entonces la forma de diferencia entre dos posibilidades opuestas y puede entonces, en cuanto distinción, elaborar una información. La obra de arte, por el contrario, “compromete a los observadores con rendimientos de percepción lo

suficientemente difusos como para que se evite la bifurcación sí/no. (...) Al evitar el lenguaje, el arte logra un acoplamiento estructural entre sistemas de conciencia y sistemas de comunicación” (Niklas Luhmann 2005,41). El arte busca “una relación-infrecuente, irritadora entre percepción y comunicación y *esto es únicamente lo que se comunicará.*” (Niklas Luhmann 2005, 46) El observador se hace la pregunta que se hace cada vez que se cruza con una ‘forma no natural’: ¿para qué fue creada esta forma? “La ausencia de una respuesta firme no constituye ninguna objeción: es algo típico, sobre todo del arte mayor, significativo. (...) Se trata de una provocación para emprender la búsqueda de sentido y para lo cual las mismas obras de arte tienen preestablecidas más bien limitaciones y no necesariamente resultados” (Niklas Luhmann 2005,49). No puede decirse lo mismo del lenguaje, afirmado siempre en la función del código sí/no.

Forma sin finalidad, comunicación que provoca y retarda a la percepción, escape del código sí/no del lenguaje. Estas sí son características *exclusivas* y *decisivas* de la observación artística desde el punto de vista de la teoría de Luhmann

### ***Niveles de observación de una forma artística***

Hemos precisado, adecuándonos a la teoría de Luhmann, qué distingue a las operaciones artísticas. Pero si recordamos la definición más general de dichas operaciones, “las observaciones guiadas por las formas en la obra de arte”, resta aclarar si existe una diferencia entre la forma global de una obra, y las formas que la componen (denominadas “ornamentos” en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005). Realizar esta distinción es fundamental, porque organizará los distintos niveles de análisis de nuestro trabajo sobre el arte colaborativo.

### ***Ornamentos***

Hablaremos de “ornamentos” cuando se observe una forma artística desde el punto de vista de la reducción de posibilidades de las formas que potencialmente puedan combinarse con ella: “la determinación de uno de sus dos lados no deja completamente abierto aquello que pueda suceder en el otro. No determina el otro lado, sin embargo, sustrae de la arbitrariedad la determinación de ese otro lado. La designación no sólo se señala a sí misma (como esto y no lo otro) (...) [sino que] hace una indicación para la búsqueda y fijación de

lo que aún no está decidido” (Niklas Luhmann 2005, 196). La designación de la siguiente distinción (forma) sugiere una sucesión temporal. Cuando un espectador contempla o un artista crea, ambos observan cada ornamento y proyectan enlaces posibles, que pueden confirmarse o no. La temporalidad de estos enlaces se hace evidente en aquellas disciplinas artísticas donde los ornamentos no se superponen en tiempo y espacio (música, cine); pero sucede de igual forma en los casos de simultaneidad (artes plásticas). El artista pinta o esculpe las formas una a la vez (decidiendo qué hacer con la siguiente); de la misma manera en que un espectador recorre un cuadro con la mirada, enlazando formas.

### ***Obra***

Por otro lado, cuando observamos un ornamento como algo ya determinado por otras formas anteriores (otros ornamentos), se invoca a la “obra” como forma global. “El cierre de la obra de arte tiene lugar en la reutilización de algo ya determinado, como el otro lado de otras distinciones. Esto conduce a un extraño enriquecimiento circular del sentido de aquello que ha sido determinado. (...) Es así como surge la impresión de que la obra de arte necesariamente tenga que ser así como está. (...) Se podría decir, se impone frente a su propia contingencia” (Niklas Luhmann 2005, 200). La obra aparece como forma cuando cada ornamento se considera determinado por otro. La necesidad de cada ornamento explica la supervivencia de la forma “obra” en el sistema del arte: tal reciprocidad es altamente improbable en la naturaleza, se interpreta como algo necesariamente intencionado, como comunicación. La observación de la obra como forma, sin embargo, requiere de tiempo de observación, se da sólo después de un primer recorrido que enlaza un ornamento con el siguiente. Esto deja abierta la pregunta acerca de porqué la observación detiene el enlace sucesivo de ornamentos para preguntarse por la totalidad de los enlaces como algo “determinado”. La respuesta se encuentra en la existencia de un “marco”, el tercer nivel de análisis de las obras.

### ***Marco***

Si reconocemos la existencia de formas (ornamentos y obras) debemos reconocer también la existencia de medios que las hagan posibles. Ya hablamos de las observaciones artísticas como límites en las dimensiones de sentido. Sin embargo, Luhmann establece que

en las operaciones propias de la conciencia el mundo está ya abierto espacial y temporalmente, sin que dichas operaciones se puedan controlar o impedir (Luhmann 2005). Con esto se refiere a que el cerebro realiza cálculos permanentes de espacio y tiempo. Este cálculo proporciona “una homogeneidad de espacio y tiempo en la constitución de sentido de los objetos” (Niklas Luhmann 2005, 186). Así queda aclarado el acoplamiento estructural entre sistema de la conciencia y sistema nervioso: las mediciones cerebrales de tiempo y espacio (constantes y con elevadísimos niveles de información) se traducen a la conciencia mediante la percepción, que sólo puede interpretar estos cálculos bajo las simplificadas dimensiones del sentido (esto/lo otro; y antes/después). Cuando Luhmann discute la cuestión de un medio común para todas las disciplinas artísticas lo hace desde el punto de vista de los cálculos cerebrales que permiten las delimitaciones ulteriores del sentido. El arte debe utilizar los medios de tiempo y espacio, y lo hace creando una forma que indica un “espacio/tiempo delimitado-preparado y marcado a propósito dentro del cual la obra de arte sigue el remolino de las distinciones autofijadas” (Niklas Luhmann 2005, 196). “El caso típico es el de la obra de arte aislada, sea por medio de un principio/fin, de un escenario-ignorando y excluyendo la inmediatez. Entonces el espacio imaginario debe constituirse desde adentro hacia afuera como si el marco se fragmentara y o como si se generara un mundo propio detrás de él. (...) Una tipología muy diferente se presenta en el caso de la escultura o también de la arquitectura. Aquí el límite de la atención no lleva hacia adentro sino hacia afuera. El espacio imaginario se proyecta hacia afuera bajo la forma de subdivisiones sugeridas por la propia obra de arte. Sin embargo, aquí el espacio es espacio específico de la obra-el cual puede verse tan sólo cuando se contempla la obra de arte y perderse en cuanto uno concentra la mirada sobre los objetos de las inmediaciones. [En ambos casos] el marco sería visto y, al mismo tiempo, eliminado permitiendo así encontrar el acceso hacia el espacio imaginario de la obra en cuestión” (Niklas Luhmann 2005, 84). Estas limitaciones de los medios espacio y tiempo donde sucede la obra recibirá en este trabajo el nombre abreviado de “marco”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El nombre es nuestro, Luhmann invoca esta forma muchas veces en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann, 2005) sin la comodidad de ponerle un nombre.



En resumen: “ornamento” y “obra” son los dos “niveles” de operación del sistema del arte. Estos niveles pueden diferenciarse sólo si se ha preparado un “marco” que limite el espacio y el tiempo. Espacio y tiempo son cálculos cerebrales; y en sentido estricto el “medio” de cualquier forma de arte. Estos cálculos se acoplan (influyen sin determinar) a la conciencia, que por su parte limita las dimensiones del sentido: esto/lo otro, antes/después; y alter/ego. Surge una forma de sentido significativa. Si esta forma es observada como artificial (creada con intención de comunicar), si produce un “retardo” en la percepción, y si evita la bifurcación sí/no de lenguaje, estamos frente a una operación del arte. Cuando un observador considera una forma en términos de limitación de posibilidad (no determinación) de formas sucesivas, observa un “ornamento”. Cuando se observa una forma como determinada por otras formas parciales que la contextualizan, la observación termina reconociendo una forma global *necesaria*: “la obra”. La observación de ambos “niveles” es posible por las disposiciones de las propias formas artísticas, (éstas son siempre observaciones que guían observaciones), y no por la voluntad o capricho del observador.

### ***Definición del objeto “arte colaborativo”***

Surge la interrogante de cómo utilizar el marco teórico constructivista para distinguir al arte colaborativo de otros *programas* artísticos. Esto es lo que en el sistema de la ciencia típicamente se denomina “definición del objeto de estudio”. Ninguna de las distinciones utilizadas por Luhmann en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhman, 2005) se asemeja a la forma ‘arte colaborativo/arte no colaborativo’, distinción decisiva en nuestro trabajo. Pero sí trabaja con otras dos distinciones que nos permiten justificar (construir!) su existencia: *observación creadora/observación contempladora*; y *creador/contemplador*. La distinción creador/contemplador (dimensión social: distinción alter-ego) opera como estructura (expectativa) dentro del sistema del arte. Es una distinción operativa en ese sistema. Por el contrario, el sistema del arte (¿por ahora?) no observa mediante la distinción observación/operación, y por lo tanto no observa con la distinción ‘observación creadora/observación contempladora’. Esta última distinción es utilizada por el sistema de la ciencia, sistema en el cual se encuentra la teoría de Luhmann, como comunicación.



Llamaremos “arte colaborativo” a cualquier operación artística que utilice sus formas para “irritar” observaciones basadas en una o ambas distinciones (creador/contemplador; y: observación creadora/observación contempladora). En el caso de la distinción creador/contemplador, la irritación se da mediante la paradoja de la *re-entry*: se le da forma al hecho de que la distinción creador/contemplador puede ser producto de un creador (aunque no formulado aún este “creador” como un “sistema” en el sentido de la teoría de Luhmann). Pero el sistema del arte está estructuralmente programado para rebasar sus propios límites. Este cuestionamiento no será suficiente. En la búsqueda de la disolución total de la distinción creador/contemplador el arte opta por borrar los límites temporales y materiales de las obras: se crean obras (¿de arte?) de duración infinita y formas indefinidas (en cambio permanente). Como veremos, la distinción observación creadora/ observación contempladora resulta muy eficiente a la hora de explicar la relación que existe entre los límites materiales (esto/lo otro) y temporales (antes/después), y las instancias de creación y contemplación del arte. A las formas de arte colaborativo “abiertas” temporal y materialmente se les agregará el calificativo de *radicalizado*. A continuación llevaremos adelante una descripción detallada del arte colaborativo y el arte colaborativo *radicalizado*, con ejemplos para cada caso.

### ***Arte colaborativo***

El binomio creador/contemplador es una distinción muy cuestionada por el sistema científico, sobre todo desde mediados del siglo XX en adelante. Basta con mencionar a “La muerte del autor” de Roland Barthes (Roland Barthes 1987) o la teoría de la enunciación en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* de Eliseo Verón (Eliseo Verón 1993). Esto no significa que no siga operando dentro del sistema de arte. En palabras de Luhmann: “Si empleamos conceptos densos como *espectador, artista, obra de arte* nos referimos siempre a *solidificaciones del sistema de comunicación arte*, sedimentos, pues, de una comunicación permanente que, con ayuda de recursiones establecidas, encuentra el camino para ir de una a la otra. Artistas, obras de arte, tienen función de estructura dentro de la autopoiesis del arte: concentran expectativas.” (Niklas Luhmann 2005, 93) Considerando la distinción creador/contemplador como logro evolutivo del sistema del arte, el “arte colaborativo” será *una comunicación artística que mediante*

*sus formas comuniquen un desafío a las expectativas que genera dicha distinción.* Si nos basamos únicamente en las distinciones propias del sistema del arte estamos frente a una obra de arte colaborativo siempre que la expectativa de la distinción creador/contemplador se trate como tema, y se la desafíe mediante formas. En ese sentido lo decisivo del arte colaborativo está en que se requiere de formas que primero actualicen la expectativa de los diferentes roles; y luego de otras formas que inviten a “romper” dicha expectativa. La ruptura no se puede realizar sin indicar aquello que se rompe. La ruptura consiste, una vez invocada la estructura, en que el contemplador pueda ocupar el rol del creador.

Una ventaja de esta definición es que permite diferenciar una obra como *Painting to hammer a nail* (1961) de Yoko Ono de cualquier obra de cine. En nuestro trabajo no denominaremos a ambas obras (la de Yoko Ono y un film “x”) como “arte colaborativo” por el simple hecho de que las distinciones de la obra de arte hayan sido realizadas en ambos casos por más de una conciencia psíquica. La primera posee formas que establecen la expectativa de repartición de roles (museo, marco del cuadro); y otra forma que indica la ruptura de los roles (el martillo colgado). Adicionalmente, en la entrada al museo podía leerse un cartel que decía: “*these works are not to be touched unless otherwise indicated*”. Ningún film posee estas marcas. Esta idea es ratificada por Luhmann en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann, 2005) al reformular las ideas del arte colaborativo de Umberto Eco en *Obra Abierta* (Umberto Eco 1990) bajo su propia constelación teórica: “No se trata tan solo de añadir accidentes, sino de cooperar en el plano de segundo orden. El observador debe saber (debe observar) cuáles libertades se le conceden y dónde se encuentran los límites-con cuya trasgresión rechazaría la obra de arte como obra de arte.” (Niklas Luhmann 2005, 134). No nos ocuparemos en este trabajo de una posterior distinción entre arte “colaborativo”, arte “participativo” y arte “relacional”, parte de la semántica del sistema del arte. Las obras de arte asociadas a estos “conceptos” cumplen con los requisitos generales ya expuestos del arte colaborativo. Una posterior distinción anclada en la teoría de Luhmann podrá intentarse en futuras investigaciones.

Luhmann aclara que la repartición de roles no se solidifica a partir de la distinción activo/pasivo. Desde el Romanticismo en adelante el sistema del arte tiene bien asumido el lugar activo del sujeto que se expone al arte. Entonces ya se entiende que el sujeto

interpreta, y la perfecta comunicación intersubjetiva es un ideal irrealizable que empuja a seguir adelante. Sin embargo, la repartición de roles persiste: que se busque irritarla es evidencia de su persistencia. Un observador crea y el otro contempla, ambos “activamente”. El sistema del arte no utiliza distinciones auxiliares para observar la distinción creador/contemplador. La cuestiona mediante formas pero no observa la paradoja de la *re-entry* (la distinción creador/contemplador como creación) como paradoja. En el sistema del arte esta paradoja no puede más que desplegarse. Para observarla como paradoja hay que mirar el mismo problema desde el sistema de la ciencia, y con ello obtendremos nuevas herramientas para distinguir un arte colaborativo *radicalizado*.

### *Arte colaborativo radical*

Luhmann, basado en la epistemología constructivista, sí aplica una distinción auxiliar sobre la distinción creador/contemplador que opera como estructura dentro del sistema del arte. Esta distinción auxiliar es la ya mencionada: observación/operación. Luhmann afirma: “Como siempre, la operación y la observación tienen un lugar tanto en la creación como en la contemplación de la obra de arte. Un artista también puede controlar su propia producción tan solo a través de la observación: deja que la obra que está emergiendo le muestre lo que ha sucedido y lo que puede suceder. (...) La contemplación de la obra de arte es ya una operación puesto que toda observación es un operar (...) (Niklas Luhmann 2005, 72). ¿Qué sentido tiene entonces la diferencia de roles entre creador y espectador cuando ambos lados quedan comprendidos por la observación?”

La pregunta que realiza Luhmann es cómo puede utilizarse la distinción operación/observación para distinguir la creación de la contemplación. La respuesta es que: “la observación rectora de la creación tiene lugar *solamente una vez* mientras que la observación contemplativa puede *repetirse*. (...) Precisamente por eso, en lo relativo a las operaciones de observación la obra de arte es un constructo abstracto en cuanto al tiempo” (Niklas Luhmann 2005,72). Ya vimos que toda observación es a su vez una operación (sin que lo mismo se cumpla al revés). Siguiendo esto Luhmann afirma que la observación creadora surge cuando se observa una observación *como operación*. Una característica central de las operaciones es que no implican todavía el tiempo, desaparecen en el momento en que surgen. Esto es entonces trasladable a la *observación creadora en cuanto*

*operación*. Por el contrario, la observación rectora de la contemplación (*la observación en cuanto observación*), guiada por las distinciones de la obra de arte, sí implica tiempo. *Puede repetirse* en tanto un observador (que puede ser el artista contemplando su propia obra) pueda observar, dejar de observar y volver a observar utilizando la misma distinción: la que guía la obra. En palabras de Luhmann: “Repetición significa repetición bajo otras circunstancias, y de manera estricta, repetición *como otro*. (...) Y no por último, la prueba de calidad de una obra de arte radica en el hecho de que siempre se le puede percibir de otra manera en la conciencia de su carácter único” (Niklas Luhmann 2005,74).

La existencia de una forma artística que cuestione la distinción observación creadora/observación contemplativa planteada por Luhmann no puede pensarse desde un cuestionamiento de los roles solidificados en el sistema del arte. La distinción no se basa en roles, sino en la posibilidad de repetir observaciones en el tiempo. Para buscar una irritación de esta distinción (observación creadora/observación contempladora) debe intentarse una forma artística donde al menos uno de los dos lados de la distinción colapse. Las opciones son: a) que en una obra no existan observaciones que sucedan sólo una vez; b) que en una obra no existan observaciones que puedan repetirse. Es decir: una obra que sea pura creación o pura contemplación. Se hace evidente que no puede existir una obra que sea pura contemplación, se necesita siempre de una distinción inicial que habilite nuevas distinciones (observaciones). Pero, ¿es posible una obra que sea pura creación? Esta debería ser una obra que esté en permanente cambio, de forma que los observadores que dejen de observar y vuelvan a observar la obra deban guiar su observación por distinciones diferentes cada vez que observan. Esto implica, por otro lado, que la obra no pueda concluir nunca. De esta forma se irrita la distinción observación creadora/observación contempladora. Cambio permanente de forma y tiempo infinito son características necesarias para poder concebir un arte colaborativo *radical* más allá del cuestionamiento de las expectativas de los roles.

El caso típico del arte colaborativo radical incluye una operación del arte colaborativo no radical, es decir, un cuestionamiento de las expectativas de los roles. Esto se debe a que una obra en *permanente cambio* se realiza más fácilmente con la contribución de múltiples conciencias psíquicas. A su vez, la tarea se facilita aún más invitando a los contempladores

a crear. Internet es una plataforma típica de este tipo de arte, ya que tiene como potenciales creadores/contempladores a gran parte de la sociedad mundial. Algunos ejemplos: una oración “abierta” titulada *The world’s first collaborative sentence (1994)*, una pintura sin fin titulada *Drawsum (2010)*, una historieta en permanente creación llamada *Cointel (2000)*.

### ***Autopoiesis del sistema del arte y arte colaborativo***

¿Participa el arte colaborativo de la autopoiesis del sistema del arte? Si nos apegamos a la teoría de Luhmann ésta pregunta se responde atendiendo a los tres niveles del funcionamiento de la evolución de los sistemas sociales: variación, selección y reestabilización. *Variación* implica tomar al arte colaborativo en tanto que *operación* del sistema, selección en tanto que *programa* (directrices del código para la acción), y *reestabilización* en cuanto autodescripción del sistema. Para determinar si las obras de arte colaborativo forman parte de la autopoiesis del sistema analizaremos si cumplen con los requisitos planteados por Luhmann para ser una *operación* del sistema, si han obtenido valor de *estructura* (si condensan expectativas), y si las *autodescripciones* asociadas a ellas (autodescripciones que guían las operaciones del sistema) no implican el colapso de la diferenciación variación/selección/reestabilización. No es el interés de este trabajo analizar la autopoiesis de obras específicas, sino más bien trabajar con el arte colaborativo como *programa*. Esto no evita que hagamos mención de ejemplos típicos de estos programas.

Es fundamental a su vez responder a la siguiente inquietud: si de hecho existen obras de arte colaborativo, ¿ello no es suficiente evidencia para justificar su participación en la autopoiesis del arte? La inquietud es válida, pero no toma en cuenta que esa afirmación se realiza desde la perspectiva del sistema del arte, no desde el de la ciencia. El sistema de la ciencia, en particular, la variante de las ciencias sociales, observa *cómo* observan otros sistemas. Que el sistema del arte declare al arte colaborativo como una opción para el futuro del arte no significa para el sistema de la ciencia más que una declaración. El futuro de un *programa* artístico se observa, para el sistema de la ciencia, atendiendo a las condiciones presentadas en el párrafo anterior.

La aproximación de nuestro trabajo a la pregunta por el futuro del arte colaborativo está basada en las reflexiones realizadas por Luhmann sobre el futuro del arte conceptual y

el arte basado en la “negatividad” (la vanguardia en su variante basada en Theodor Adorno), incluidas en *El arte de la sociedad* (2005). Estas reflexiones del propio Luhmann son los únicos antecedentes de un análisis del futuro de un programa artístico específico en términos de su teoría. En ambos casos se observa que las operaciones guiadas por autodescripciones asociadas a estos programas artísticos presentan problemas (observados desde el esquema “científico” de Luhmann) para la continuidad de la autopoiesis del sistema: en el primer caso el problema evolutivo se desprende de la pretensión de concebir observaciones artísticas donde no participe la percepción; y la segunda en concebir al arte no como un sistema autónomo, sino como parte de un programa filosófico (disciplina que pretende observar “unidades”). Sobre estos problemas Luhmann se pregunta: “¿Cómo puede esto continuar?” (Niklas Luhmann 2005, 503). Debe considerarse, sin embargo, que de continuar el sistema del arte la producción de obras bajo estos programas artísticos, deberá concebirse una nueva teoría que explique su continuidad (por la misma razón que Luhmann encuentra, al mirar la complejidad creciente de la sociedad, un argumento para descartar la concepción marxista de la sociedad moderna). Lo mismo sucede con todas las conclusiones que nosotros realizaremos sobre el futuro del arte colaborativo.

Debemos advertir también que las conclusiones sobre el “futuro” de un programa artístico se basan no en la simple proyección de una serie de acontecimientos, sino más bien en el contraste entre los requisitos del esquema teórico de Luhmann para la autopoiesis del arte, y la *actual* participación del programa en el sistema. El caso del arte conceptual es útil para clarificar qué significa una pregunta por el futuro de un programa artístico. El arte conceptual, para Luhmann, es consecuencia de que las presiones del entorno (la diferenciación funcional de otros sistemas) irritan al arte en el sentido de demandarle demostraciones de su propia autonomía. Como consecuencia, el arte llega a la negación de sí mismo (a presentarse como *contingente*), como demostración extrema de su autonomía. Si el arte conceptual no tiene futuro no se debe a otra razón que a su funcionamiento *actual*:

“Las obras de arte (...) no sólo anuncian el fin del arte europeo sino que pretenden ellas mismas ser ese fin. Cuestionan la distinción entre objetos artísticos y cotidianos para demostrar en sí mismas la universalidad del arte y demostrar de este modo que simplemente esto es así. Pero, ¿se puede esto *percibir*- ver, oír, vivir en la imaginación estimulada por la



literatura? O, ¿se puede sólo *saber y entender* que esto es lo que se quiere decir.? Si la misma obra de arte resulta ser la verdadera filosofía del arte y si los intelectuales sólo la comentan, entonces, ¿cómo puede continuar esto? (...) O, ¿será posible que operación y autodescripción vuelvan de nueva cuenta a tomar por carriles diversos de manera que sin fundirse puedan estimularse? Porque demasiada identidad significa inevitablemente no tener ningún futuro. Al parecer más que cualquier otro sistema funcional el arte logra representar a la sociedad moderna en la sociedad moderna, por tanto, que la emancipación de la contingencia se vuelva modelo de la sociedad en la sociedad para mostrar que *así es*, o en todo caso, que *es posible*. La paradoja reside ahora en la necesidad de la contingencia. Pero, ¿tiene esto que suceder renunciando al modo específico del arte? Es decir ¿tiene que suceder renunciando a ese modelo que de alguna manera garantiza que los observadores, por las distinciones integradas en la obra de arte misma, tengan la posibilidad de observar la observación?” (Niklas Luhmann 2005, 503).

Pero, ¿cómo pudo haber sostenido alguna vez el sistema del arte el programa del “arte conceptual” si el sistema, siguiendo el argumento de Luhmann, depende invariablemente de la *percepción* de formas? ¿Cómo se sostiene el sistema del arte si renuncia a aquello que constituye el arte? La respuesta a esta pregunta reside en la ‘policontextualidad’ de los sistemas en la modernidad: operan con más de una autodescripción en simultáneo. El arte conceptual puede operar y negar al sistema porque éste es reproducido en paralelo por otros programas artísticos que *sí* trabajan con la percepción de formas. Según Luhmann el arte conceptual adquiere la categoría de *parasito* del sistema, en el sentido de *Le Parasite* (1980) de Michael Serres, es decir, como algo “que se aloja en lo previamente estructurado, delimitado o establecido como un factor de entropía” (“La epistemología de la comunicación en Michael Serres” 2008,11). Luhmann menciona al postmodernismo como un programa que deshistoriza formas perceptibles de sus contextos. También menciona instalaciones que satisfacen las demandas de reproducir a la sociedad en la sociedad, al trabajar con materiales “excluidos”, como la basura. Esta es otra aproximación a la “representación de la sociedad en la sociedad” o “el arte dentro del arte”, diferente a la del parasitario arte conceptual. Se trata de una vuelta, posterior a la explosión conceptual, a las formas: soporte *necesario* del sistema del arte. El arte basado en las formas garantiza la



existencia de un sistema que luego puede, mediante otras obras de arte, cuestionar su propia existencia.

La mención detallada del caso del arte conceptual sirve no sólo como antecedente de nuestro trabajo, sino también para adelantar una pregunta sobre el arte colaborativo que será fundamental a la hora de preguntarnos qué lugar ocupa como programa en la autopoiesis del sistema: ¿se trata también de un caso de arte conceptual (en cuyo caso su futuro dependería de otros programas artísticos), o se trata de un caso de arte basado en la observación de formas?

En el caso de la teoría estética de Th. Adorno (y de la estética en general como acercamiento filosófico al arte) la imposibilidad de futuro se debe a que no sólo continúa pretendiendo una reconstrucción de la unidad del mundo, en tanto pensamiento *filosófico*, sino que también pretende para el arte la realización de dicha unidad: “La estética de Adorno, con base en el concepto fundamental de negatividad, ofrece dos versiones: a) una purista basada en el rechazo de cualquier influencia externa; b) otra crítico-social que piensa que el arte se realiza positivamente en la sociedad” (Niklas Luhmann 2005, 478). La idea de una realización positiva del arte en la sociedad significa un retroceso en el camino del arte hacia el primado de la autorreferencia, y es *involutiva* respecto de los problemas autogenerados por la sociedad, es decir, el ya mencionado problema de la “emancipación de la contingencia”:

“Ningún conocedor del escenario pondría en duda que el arte puede llevar a cabo la emancipación de la contingencia de muy diversas maneras (...) La simple renuncia a las necesidades autoprovocadas no sería suficiente, porque esto no sería incluir a la sociedad en la sociedad, a la forma en la forma. Una renuncia a la necesidad, es también una renuncia a lo que con ello se distingue, la libertad. La distinción (necesidad/libertad) se sustituye por la distinción necesidad/contingencia. Al poner en escena esta forma de autorreferencia que se refleja a sí misma, el sistema del arte puede renunciar a la distinción entre posiciones afirmativas y críticas respecto del mundo exterior. De esta manera, renuncia también a la ‘función política’ que nunca pudo, con perspectiva de éxito, usurpar democráticamente. El sistema del arte realiza en sí mismo como caso ejemplar a la sociedad: la muestra como es.

(...) Mediante la forma de ‘sufrirlo en sí mismo’ el arte muestra que todo es así como es. El hecho de que esto ocurra, lleva a la pregunta ¿cuál es, pues, la diferencia cuando esto sucede?” (Niklas Luhmann, 2005, 504). (...) “Únicamente habría que evitar la trampa de la identidad. Por lo menos en este sentido hay que romper con la manera en que Adorno y aun Habermas ven la modernidad. Sólo puede haber futuro (y también arte) cuando se opta por la diferencia, y cuando se utilizan las limitaciones para ampliar el espectro de ulteriores limitaciones” (Niklas Luhmann 2005, 510).

Los casos del arte conceptual y de la estética de Adorno son trabajados por Luhmann en el último capítulo de *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005), titulado: “Autodescripciones”. La importancia de las autodescripciones a la hora de plantear problemas para la autopoiesis de un determinado programa se debe a que en ese nivel del sistema se define qué es y qué no es arte, es decir, se decide en qué consiste una operación artística *desde la perspectiva del sistema*. Sobre esta distinción entre heterorreferencia/autorreferencia el sistema variará operaciones, y las estructuras seleccionarán operaciones dignas de repetirse. En este sentido las autodescripciones no son equivalentes a las operaciones del sistema, pero sí actúan como “guías” que orientan tales operaciones. Cualquier programa que pretenda el fin de la distinción entre autodescripción y operación (como sucede en el arte conceptual), o que plantee la diferencia entre sistema y entono del arte como *unidad*, presentará problemas de autopoiesis. Por esta razón prestaremos en este trabajo especial atención a las autodescripciones relacionadas al arte colaborativo. Por otro lado, teniendo en cuenta que estas autodescripciones guían las operaciones del sistema, es también necesario observar si las obras de arte colaborativo (y sus respectivos niveles) reúnen los requisitos para ser consideradas operaciones artísticas desde una perspectiva científica luhmaniana. Esto será trabajado en la sección ‘Arte colaborativo y *variación*.’

También analizaremos el lugar del arte colaborativo como expectativa, es decir, como estructura. Para que un programa se vuelva estructura simplemente debe cumplir con el requisito de ser digno de repetirse como serie de indicaciones para la acción. Adelantamos que demostrar que un programa ha tomado valor positivo en el código del arte es difícil

desde la teoría de Luhmann. En este nivel nos dedicaremos más bien a explicitar las limitaciones, y a proponer algunas líneas de investigación.

Hemos delimitado el objeto de estudio “arte colaborativo”. También hemos explicitado: a) los requisitos para toda observación artística; b) qué significa obtener valor de estructura; y c) qué tipos de autodescripciones plantean problemas para la evolución del sistema del arte. Esto nos permitirá observar al arte colaborativo en tanto operación (variación), estructura (selección), y autodescripción (reestabilización) respectivamente para a), b) y c). Sólo observando bajo este esquema podremos intentar responder si las distintas variantes del arte colaborativo ocupan un lugar en la autopoiesis del sistema, y en caso de responder afirmativamente, de qué depende que puedan seguir operando en el futuro.



Universidad de  
**San Andrés**

## El futuro del arte colaborativo

### *Arte colaborativo como operación (variación)*

Recordemos entonces cuáles son, según Luhmann, las operaciones desencadenantes de variaciones: la observación que se orienta por la obra de arte. El concepto engloba, creación y contemplación que se orienta por la obra de arte. Las formas que guían estas observaciones, como ya se ha dicho, se caracterizan por un acoplamiento particular entre comunicación y percepción, en las que se evita la bifurcación sí/no del lenguaje. Pero aun antes de determinar si una obra de arte evita la bifurcación sí/no, debemos identificar las formas como *formas de sentido*. Necesitamos volver sobre el concepto abstracto de “forma” y su relación con el tiempo y la materia, observando ambos casos de arte colaborativo.

Como ya vimos, el concepto de *forma* es una paradoja: identidad de una diferencia. En los sistemas de sentido las identidades se constituyen cuando una forma (y su respectivo otro lado) se vuelve a indicar en distintos contextos. La diferencia contextual alude a las dimensiones del sentido: temporal (antes/después), social (alter/ego), y material (esto/lo otro). Como ya vimos, para el caso del arte Luhmann sostiene que la dimensión material de las distinciones artísticas (esto/lo otro) habilita que se reconozcan en otros contextos temporales, y por varios observadores. Las formas de arte ocurren si disparan esta interdependencia entre las dimensiones del sentido.

Aquí es importante recordar que esta definición de “operación” es producto del sistema de la ciencia, no del propio sistema del arte. En el nivel de autodescripción del arte, como ya se ha dicho, es donde el sistema del arte opera con la distinción heterorreferencia/autorreferencia, y determina qué es y qué no es arte, es decir, qué es una operación del sistema del arte. El sistema del arte puede llamar “forma” a una forma infinitamente cambiante, por más que esta definición no compatibilice con la epistemología constructivista/husserliana de Luhmann. La propuesta de esta sección es preguntarnos si el arte colaborativo, guiado por la semántica de las autodescripciones, produce o no “operaciones artísticas” en el sentido de la teoría de Luhmann.

La respuesta a esta interrogante se obtendrá observando tanto a las formas que distinguen los ornamentos, la obra y el “marco”. En el caso típico no haría falta observar a los marcos de las obras como una distinción *artística*. Este fue definido simplemente como un recorte temporo-espacial, como condición de posibilidad de los ornamentos y la obra. La particularidad de la obra de arte colaborativo es que acopla un segundo marco al *interior* del marco. Este segundo marco consiste en las directrices que limitan las posibilidades de la “colaboración”: al igual que el marco exterior, produce redundancia para soportar variedad. Este marco *interior* funciona como un límite, no ya del espacio y el tiempo, sino de elementos de especificidad mayor: colores y trazos en el caso de *Drawsum*, los clavos en la obra de Yoko Ono, el lenguaje y la oración en la obra de Douglas Davis. Entonces debemos preguntarnos: ¿puede considerarse al marco *interior* de las obras de arte colaborativo como ‘operación artística’ en el sistema de Luhmann? La respuesta será decisiva para el arte colaborativo radical y su reproducción en el sistema del arte.

A continuación observaremos, para cada tipo de arte colaborativo, en qué niveles (“obra”, “ornamento” y “marco interno”) pueden existir problemas para la generación de formas artísticas. No lo haremos atendiendo a obras particulares sino a cada tipo arte colaborativo en tanto programa: i) el arte colaborativo radical y su obra indefinida temporal y materialmente; ii) el arte colaborativo no radical, y su irritación de la expectativa de los roles de “creador” y “contemplador”.

### ***Formas en el arte colaborativo radical***

Ya mostramos que una de las consecuencias de la teoría de Luhmann sobre la contemplación y la creación de una obra de arte es que, si se quiere desafiar la distinción observación-contemplación/observación-creación, es necesario imaginar una obra que tenga duración indeterminada, y que se encuentre en permanente cambio. Si el concepto de *forma* en los sistemas cuyo medio es el sentido exige límites materiales (la distinción esto/lo otro) y temporales (pasado/futuro) ¿dónde están las *formas* en las obras de arte colaborativo radical? Con ‘*dónde*’ nos referimos a *en qué nivel de la obra*, es decir, *obra u ornamento*. Esta pregunta es relevante para el problema del futuro del arte colaborativo porque el sistema del arte sólo recuerda *formas*; es decir, limitaciones materiales y temporales. Detectar dónde están las formas en el arte colaborativo radical implica

comprender si su participación en el sistema del arte depende de la forma-*obra* o de la forma-*ornamento*. Esto equivale a ubicar cuáles formas tienen posibilidad de ser seleccionadas y variadas por el sistema; es decir, de generar posibilidades de *futuro* para el arte colaborativo.

Comencemos entonces por la forma *obra*. Resulta evidente que no existe tal *forma* para el caso del arte colaborativo radical. Desde la perspectiva de Luhmann es inconcebible una “forma” eternamente cambiante, que nunca limite la dimensión material, es decir, nunca fuerce la distinción esto/lo otro. Si la obra no produce la distinción esto/lo otro tampoco producirá la distinción antes/después: no existirá *un antes* y *un después* de la obra. El arte colaborativo radical no produce una forma global que pueda producir *repetidas observaciones*: en esto consiste precisamente su cuestionamiento de la distinción observación creadora/observación contempladora (como definición del arte colaborativo radical). Cada vez que un observador quiera volver a la obra “como otro”, ésta habrá cambiado. Sus ornamentos no puedan ser considerados en su carácter de determinación recíproca. No emerge una forma que, gracias a la improbabilidad de la determinación recíproca de ornamentos, se imponga frente a su propia contingencia. Más aún, el cambio permanente implicará que todo sea, precisamente, contingente. El sistema no seleccionará ni rechazará obras de arte colaborativo radical, dado que éstas no existen. Tampoco se tomarán como modelos para la variación. En consecuencia el *futuro* del arte colaborativo radical no puede depender de las *obras*, siempre que nos apeguemos a la definición luhmaniana de *obra*.

Exactamente todo lo dicho en el párrafo anterior se aplica también al *ornamento*. Además, aquí hay que recordar que la definición luhmaniana de *ornamento* es la de una forma como determinante de otras formas. Implícita en esta definición está la necesidad del límite témporo-espacial que ejerce la forma *marco exterior*. Sí la forma es, según Spencer Brown “continencia perfecta”, debe existir otra forma que le otorgue a la primera su carácter *determinante*. Una forma no es, por sí misma, *determinante*. La forma “englobante” que permitió históricamente la consideración del ornamento como forma determinante fue el *marco exterior*. El ornamento reduce la cantidad de formas posibles *dentro* la unidad espacio temporal *marco exterior*. Todo lo que se encuentre *en* el marco

deberá ser puesto en relación con el ornamento específico observado. Pero la obra de arte colaborativo radical está temporalmente abierta. Al no existir límite temporal no existirán los ornamentos, dado que no es posible concebir la determinación en la infinitud. El ornamento no existe como tal si su otro lado es puro espacio sin marca. Esto nos permite concluir que el *futuro* del arte colaborativo radical no puede depender del nivel *ornamental*.

Resulta válida la pregunta acerca de cómo es posible mantener la atención sobre aquello que es pura contingencia. Para responder esta pregunta hay que tener en cuenta dos factores: 1) El arte colaborativo radical deja “abierto” la dimensión temporal, pero deja cerrado el marco espacial. El marco espacial activa una expectativa, es decir, una estructura, muy arraigada en el sistema del arte: aquí veremos una obra de arte, y ornamentos artísticos. Esperamos que esa obra y esos ornamentos aparezcan allí, pero no lo hacen, nunca producen la distinción esto/lo otro. 2) El peculiar fracaso de la expectativa se percibe como *intencional*: alguien está queriendo que aquello que sucede dentro de este marco espacial sea percibido. Se entiende como una comunicación que aprovecha las estructuras del arte para tematizar la *contingencia*. Las “formas” pueden ser unas u otras, nada es determinante (ornamento), o determinado (obra). Por otro lado, el observador puede producir él mismo una limitación temporal (al dejar de alejarse del espacio indicado), pero siempre a sabiendas de que es esa limitación no fue una distinción o forma guiada por la obra. Pudo haberse retirado en cualquier otro momento, y no hay señales en la obra que justifiquen o contradigan su elección, se trata de un límite temporal también *contingente*. La tematización de la contingencia producirá consecuencias problemáticas para el futuro del arte colaborativo radical, como veremos más adelante en la sección “Autodescripciones ligadas al arte colaborativo y *futuro* del sistema del arte”.

### ***Formas en el arte colaborativo no radical***

En este caso se irrita únicamente la distinción creador/contemplador, distinción ya asimilada en el sistema como expectativa de roles. No hay necesidad de producir obras eternamente abiertas. Sólo se necesita generar la expectativa, irritarla y comunicar la irritación. Estas obras sí producen formas artísticas a nivel de *obra* y *ornamento*. Mantienen cerrado el *marco*, como sucede tradicionalmente en el arte. Las obras de arte colaborativo son, como sucede en el caso normal, una forma altamente improbable, compuesta de



formas cuyo otro lado no está librado al azar. La limitación espacio-temporal del marco indica que allí se encontrará una obra de arte, y que las formas en su interior determinarán otras formas (ornamentos), y producirán una forma global determinada (obra). La expectativa se corrobora al observar. El marco indicará que en su interior existe una reducción de posibilidades de enlace, es decir, una reducción de complejidad (sin ser sistema). Tanto la obra como el ornamento fueron creadas una vez (observación creadora), y pueden producir observaciones repetidas (observación contempladora). Se trata, más allá de la invitación al desafío de la expectativa de los roles de creador/contemplador, de una obra en sentido tradicional, que puede producir futuro también en sentido tradicional, es decir, a nivel de *obra* y *ornamento*.

Resta analizar si el *marco interno* de las obras de arte colaborativo es efectivamente una *forma artística* y, en consecuencia, si tiene la posibilidad de generar *futuro*. Ya definimos al marco interno como una reducción de posibilidades de enlace. Se trata, efectivamente, de directrices: de la incitación a la participación en la creación de la obra de arte, y de los límites de dicha participación. Las directrices incluyen un “llamado a la participación”, y las restricciones del *médium* en el cual se deberán realizar formas: colores y trazo para *Drawsum*, las letras del teclado en la oración interminable, etc. Las *directrices* son comunicaciones pero no específicamente *artísticas*, no utilizan la percepción para irritar la comunicación, y no evitan la bifurcación sí/no del lenguaje. En consecuencia, no debemos observar lo que sucede en el marco interno al preguntarnos por el futuro del arte colaborativo.

### ***Arte colaborativo y variación***

Hemos especificado, para cada tipo de arte colaborativo, en qué niveles pueden encontrarse formas artísticas. La existencia de formas es condición de posibilidad de la reproducción del sistema del arte, es decir, del futuro del sistema. Sin embargo, no hemos dicho nada acerca de la *variación* de las formas, es decir, de las formas en tanto operaciones de un sistema que evoluciona. La pregunta aquí es si las prácticas de arte colaborativo implican cambios en los mecanismos de variación del sistema del arte. Esto en referencia a la afirmación frecuente de que cuando el consumidor se vuelve creador la creatividad *aumenta*, como sugiere Lawrence Lessig (ver, por ejemplo, la conferencia

“Laws that choke creativity” realizada en 2007 en el marco de las conferencias TED). Desde la perspectiva de Luhmann *creatividad* en el arte significa creación de formas desviantes o sorprendentes, es decir, variaciones<sup>3</sup>. ¿Existe alguna relación, como afirma Lessig, entre el desafío a las instancias de creador y contemplador, y la variación en términos *cuantitativos*?

Si tomamos como referencia la historia de la *variación* de formas artísticas que realiza Luhmann no hay razones para creer que un aumento en la cantidad de creadores produce automáticamente un aumento en la cantidad de variaciones, es decir, de comunicaciones desviantes respecto de las expectativas (estructuras). Eliseo Verón nos proporciona una aproximación al tema: “Si no abandonamos la ideología de la racionalidad incremental, no podemos entender lo que está pasando con la mediatización de nuestras sociedades. Porque lo mismo vale para Internet, que representa el momento actual de la mediatización. Lo interesante no es la “riqueza” de esa infinidad de datos, imágenes y sonidos disponibles, sino los empobrecimientos que se le apliquen.” (Eliseo Verón 2011, 192).

Luhmann conceptualiza este “empobrecimiento” como una distinción de un sistema, en el caso del arte, como una autodescripción que guía los mecanismos de variación y selección. En su reconstrucción histórica del arte Luhmann describe una sola coyuntura histórica donde se vuelve *observable* una aceleración de la variación: el período de consolidación del sistema del arte como sistema autónomo, es decir, los siglos XVIII y XIX de Occidente. Para comprender aquella coyuntura y compararla con la actual debemos ya adentrarnos en el terreno de las autodescripciones del arte. Durante los siglos XVIII y XIX las autodescripciones basadas en la *imitación* de la naturaleza aceleraron su transición hacia autodescripciones basadas en la *novedad*. La nueva autodescripción introduce la distinción ‘original/copia’ en los mecanismos de variación y selección. Sin embargo, durante este período todavía eran actualizables las estructuras del sistema del arte basadas en la imitación de la naturaleza y en la concepción del mundo como unidad. Bajo este “desfase” es esperable (y observable) un aumento de comunicaciones artísticas

---

<sup>3</sup> Si esta interpretación no resulta satisfactoria probablemente se deba al alto grado de corrosión semántica del concepto “creatividad”, central en los trabajos de Lessig, a pesar de evitar un pronunciamiento sobre su significado preciso.

sorprendentes respecto de la estructura. En este desfase juega un lugar crucial el concepto de “estilo”: “En la segunda mitad del siglo XVIII el estilo -como muchos conceptos de la tradición- se historiza (...) Los estilos serán definidos como unidades simultáneas tanto objetivas como temporales. Y ponen de manifiesto criterios inmanentes de estilo; se podría decir, programas para la programación del arte. Pero los criterios ya no se podrán canonizar, para eso están los clásicos. Más bien el estilo establece el precepto de desviarse del estilo y esto se respalda cuando se efectúa la obra como obra de arte” (Niklas Luhmann 2005, 459)

Pero esta coyuntura de “desfase” entre estructura y variación no es, según Luhmann, una constante histórica. El funcionamiento del arte en el siglo XX se caracterizará por el primado de la *reflexión*, de la observación de su propio operar. Se trata de darle *forma* a la paradoja de la *re-entry* de la forma en la forma. En consecuencia, el sistema del arte se tematizará como sistema que varía y selecciona. Siguiendo esto, la vanguardia, a comienzos del siglo XX, irritará los mecanismos selectivos del sistema del arte: desafiará a las instituciones y llevará al sistema hacia un cuestionamiento de la diferencia entre “arte y vida”. Con el tiempo la provocación ya no sorprenderá a las estructuras, y el sistema del arte deberá producir nuevas formas de reflexionar sobre sus propios mecanismos de variación y selección. La respuesta del sistema fue el posmodernismo, que ya no operará bajo las distinciones basadas en la novedad o en la provocación. Se liberará semánticamente de la “tiranía de la novedad”: “La diversidad producida por el arte, se considera ahora tan sólo como heterogeneidad-y así quedará nivelado. Se olvida el *contra qué* se dirigían las innovaciones y con qué ahínco se defendían o se hostilizaban. (...) Entonces no se sale del asombro de todo lo que es posible. Correspondientemente, los criterios de admisión son ahora más severos, por eso, de esta manera, se puede sospechar que el grado de fracaso y el grado de dificultad de reconocer el fracaso es ahora más grande que nunca” (Niklas Luhmann 2005, 490).

La paradoja de la *re-entry* genera siempre un estado de “*unresolvable indeterminacy*”: el sistema se vuelve incalculable, y por lo tanto intransparente para sí mismo. Esto no implica que no pueda continuar operando en ese estado de indeterminación. No se argumenta, por medio de la *re-entry*, “el fin del arte”. La autoobservación es, de

hecho, una operación del sistema que demuestra radicalmente su propia *autonomía*. Pero esta autoobservación del sistema produce, corralariamente, que el sistema mismo sea cada vez más difícil de observar, tanto por él mismo como desde otros sistemas. Podemos reconocer la autoobservación, y reconocerla como operación del sistema. ¿Pero podemos en la coyuntura actual observar *aumentos* en la creatividad o en la *producción* de novedad? Luhmann responde: “Una descripción externa (en este caso sociológica) del sistema del arte puede constatar todo esto y rectificarse en un ulterior desarrollo de la disciplina. Pero una autodescripción así no dice nada acerca de cómo el sistema del arte maneja las incertidumbres auto generadas. (...) Con el aumento de la libertad, crecerá la incertidumbre de los criterios, y de esta manera se volverá más difícil distinguir entre aquello que se logra y se mal logra” (Niklas Luhmann 2005, 512).

Todo esto apunta a mostrar la dificultad de detectar un proceso de aceleración de la evolución (incluida la instancia de *variación*). Lessig acierta en apuntar sobre la importancia evolutiva de la progresiva transformación de consumidores de arte en consumidores-productores. Sin embargo, para que esa enorme cantidad de “producciones” (en crecimiento exponencial gracias a Internet) se transformen en *comunicaciones desviantes o novedosas* se necesita delimitar la estructura (las expectativas) ante la cual la novedad se recorta. El programa del arte colaborativo no podrá ser, en sí mismo, esa novedad: las primeras prácticas de arte colaborativo datan, por lo menos, de principios del siglo XX. Por otro lado, la coyuntura actual de la sociedad, donde se encuentra el arte colaborativo, tiene detrás más de un siglo de evolución sistémica donde lo posible tiende a revelarse frente a lo admisible con tendencia al éxito. Cada vez es más difícil detectar criterios de selección, y en consecuencia comunicaciones artísticas desviantes. La sociología luhmaniana se ha resignado a afirmar que la selección “sucede cuando sucede”.

De lo antes dicho no debe entenderse una interpretación pesimista del arte del siglo XX, y del arte colaborativo en particular. La explicación pretende simplemente poner en duda la afirmación de que el arte colaborativo acelera la producción de comunicaciones desviantes. Se requiere de una coyuntura histórica particular del sistema del arte para que la aceleración de variaciones sea fácilmente observable, coyuntura que no es la actual. El sistema donde opera el arte colaborativo actualmente es quizás ya demasiado complejo

como para hacer tal afirmación. Luhmann, por otro lado, no nos proporciona herramientas alternativas para observar dichas aceleraciones en situaciones de mayor complejidad que aquel gran despegue de la innovación artística observable entre el siglo XVIII y XIX en Europa. La consecuencia de esto para nuestro trabajo es que el futuro del arte colaborativo no puede abordarse desde la perspectiva de un incremento de la *variación*.

### ***Autodescripciones ligadas al arte colaborativo y el futuro del sistema del arte***

En la sección “Autopoiesis del sistema del arte y arte colaborativo” de este trabajo resumimos la postura de Luhmann sobre el futuro del arte conceptual, y del arte socialmente crítico (en particular en su variante adorniana). En esta sección analizaremos si las autodescripciones del sistema del arte asociadas al arte colaborativo presentan paralelismos con estos casos “problemáticos” analizados por Luhmann. Recordemos: para el caso del “arte conceptual” la incertidumbre del futuro radicaba en el final de la distinción entre autodescripción y operación. Para el caso del arte socialmente crítico el problema del futuro nacía de las autodescripciones basadas en la unidad (concentradas en la heterorreferencia del sistema), y alejadas a su vez de las nuevas posibilidades del arte de dar *forma* al fenómeno moderno de la “emancipación de la contingencia.”

### ***El arte colaborativo y el final de la distinción operación/autodescripción***

Tomaremos primero el caso del arte colaborativo radical. Ya concluimos, cuando observamos al arte colaborativo radical en tanto operación, que no participa, a nivel “obra” y “ornamento”, en la autopoiesis del sistema del arte. Si nos atenemos estrictamente a la teoría de Luhmann sobre la “forma” no podemos afirmar que el arte colaborativo radical sea un arte “formal”. No opera buscando “formas convincentes”. Todo lo que el arte colaborativo hace es una afirmación acerca del funcionamiento del sistema del arte moderno, precisamente, acerca de su contingencia. En ese sentido el arte colaborativo radical está en plena concordancia con el fenómeno moderno de la “emancipación de la contingencia”. No podrá afirmarse, en consecuencia, que el arte colaborativo radical sea *involutivo* respecto de las tendencias de la sociedad moderna. Por el contrario, el arte colaborativo radical muestra una vez más que “(..) el arte más que cualquier otro sistema

funcional logra (o en todo caso, le importa) representar a la sociedad moderna en la sociedad moderna” (Niklas Luhmann 2005, 503). Pero presenta, al igual que las obras vanguardistas de arte conceptual, la característica de que esta afirmación acerca de la sociedad moderna no se puede “percibir-ver, oír, vivir en la imaginación imaginada por la literatura, sólo se puede *saber* y *entender* que esto es lo que se quiere decir” (Niklas Luhmann 2005, 502). Nuevamente habrá que hacerse la pregunta: “Si la misma obra de arte resulta la verdadera filosofía del arte y si los intelectuales sólo la comentan, entonces, ¿cómo puede continuar esto?” (Niklas Luhmann 2005, 503).

Es fácil comprobar que la invitación a la *comprensión* de la paradoja de la “necesidad de la contingencia” que realiza el arte colaborativo radical se duplica en el nivel de las autodescripciones. Margarita Schultz, por ejemplo, doctora en Filosofía Estética y crítica de arte, afirma en su conferencia “Ideas y Obras-Arte interactivo” (2011) que en las obras “inacabadas” del arte colaborativo la “inestabilidad es una virtud y no un problema”, y que “la obra manifiesta constantemente que puede ser de otra manera”. En “El concepto de arte colaborativo, civilización de la imagen, los riesgos del simulacro” (Margarita Schultz 2011, 2.3) Schultz compara lo que aquí llamamos arte colaborativo radical con la obra “contingente” que creó *Ts'ui Pên* en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luís Borges : “Es imaginable que esta *unidad colaborativa* se proyecta en nuevas direcciones, se bifurca una y otra vez, como los Senderos del Jardín de J. L. Borges: *En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. Crea así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (...) Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos...*”

El arte colaborativo radical presentará los mismos problemas (para el sistema) que todo arte conceptual: el fin de la diferencia entre las operaciones del arte y las autodescripciones, es decir, el mantenimiento del límite entre sistema y entorno. Aquí no se está considerando, sin embargo, un hecho fundamental de la modernidad: el de la policontextualidad. El arte “conceptual”, en cualquiera de sus variantes, no es la única aproximación posible al arte en la contemporaneidad. El panorama descrito por Luhmann



no es el de un sistema del arte “frustrado” por haber llevado la *re-entry* demasiado lejos. Siguen existiendo obras “formales”, obras formales que trabajan incluso con el fenómeno moderno de la “emancipación de la contingencia”. Este es el caso, por ejemplo, del posmodernismo. Estas obras “formales” son el sostén del sistema del arte, que habilita posibles sucesivos intentos “problemáticos” del arte conceptual. Esto implica que la versión radicalizada del arte colaborativo puede seguir operando en el sistema, en tanto no se pretenda transformarla, impulsada por las autodescripciones, en una versión superadora y única del arte. Desde la perspectiva de Luhmann el arte colaborativo radical no es *necesario* para el futuro del sistema del arte, como sí lo son las operaciones artísticas basadas en formas. El arte colaborativo radical podrá existir como *parásito* del sistema del arte, en el sentido de Michel Serres (ver “Marco teórico”). Esta llamativa conclusión es el resultado de observar al arte desde el sistema de la ciencia. Desde el sistema de la ciencia se pueden observar las autodescripciones del arte, y afirmar que la continuidad del sistema artístico no está garantizada por las operaciones que el propio sistema del arte asume como rectoras de su futuro.

Pero el arte colaborativo radical es sólo un caso específico del arte colaborativo. ¿Qué sucede con el arte colaborativo no radical? ¿Sigue produciéndose la problemática fusión entre autodescripción y operación? Más adelante veremos que la crítica del arte insiste en la capacidad emancipatoria y socialmente reparadora de dicho programa artístico. Según estos críticos el arte colaborativo, más allá de las formas que plasme, comunica una *idea* de sociedad. Sin embargo, no puede determinarse a partir del marco teórico luhmanniano si el arte colaborativo no radical pretende únicamente el *entendimiento* de estas ideas, restando importancia a las “formas artísticas”. Sólo podremos decir que en el caso del arte colaborativo no radical (a diferencia del caso radical) existen “formas artísticas” en sentido luhmanniano, y por lo tanto, en caso de ser formas novedosas (a nivel de obra u ornamento) pueden ser rechazadas o aceptadas por el sistema. Si estas “formas” son simplemente una “excusa” para acercarse a la reflexión acerca de las posibilidades emancipadoras u socialmente reparadoras, ello debería considerarse caso por caso. Luhmann no presenta herramientas para realizar tal análisis. Sin embargo, podemos afirmar



que no hay ningún aspecto del arte colaborativo no radical en cuanto *programa* que contemple esa posibilidad.

### ***El arte colaborativo y las autodescripciones del sistema del arte basadas en la unidad***

El tema de las autodescripciones basadas en la unidad nos obliga a retornar a la cuestión de las observaciones de primer y segundo orden y su relación con la evolución de los subsistemas de la sociedad moderna. Aquí se cita un breve resumen del propio Luhmann: “Con el establecimiento de posibilidades de observación de segundo orden la evolución cultural da un rodeo que-como aquel del *Capital* según Bohm-Bawerk- resultará extraordinariamente productivo. La observación se limitará a ser observación de otros observadores- con ello se obtienen posibilidades que nunca se tendrían a partir de una contemplación directa del mundo bajo la creencia de que éste es como se muestra. La observación de segundo orden se distancia del mundo hasta llegar finalmente a omitir su unidad (integridad, totalidad) y abandonarse a lo que le aparece como *valor propio* en el proceso recursivo y dinámico de la observación de observaciones. Esto es válido de manera muy general (incluso de la autoreflexión)-es algo típico de todos los sistemas función modernos” (Niklas Luhmann 2005, 102).

La consecuencia del fenómeno evolutivo de la observación de segundo orden a nivel de las autodescripciones de los sistemas es el primado de la autorreferencia por sobre la heterorreferencia. Al autoobservarse el sistema observa *cómo* él mismo observa, y la heterorreferencia se verá cada vez más reducida a lo que es: “*unmarked state*”. Después del surgimiento de la observación de segundo orden ya no será posible afirmar algo fuera del sistema de referencia: observar algo en el espacio sin marca implicará necesariamente aplicar distinciones, y se retornará inevitablemente a la pregunta modalizadora de quién observa, y con qué distinciones. La sociedad moderna evoluciona hacia una situación donde cada sistema funcional ya no pretenderá reconstruir la heterorreferencia como totalidad. En el caso del arte esto significa la imposibilidad de concebir el funcionamiento del sistema en términos de imitación de la naturaleza, de la cognición totalmente reflexiva (la variante del

idealismo), o de una crítica de la “realidad” social. Para Luhmann la observación de segundo orden tiene cualidades “tóxicas”, en el sentido de que “descompone la posición de primer orden que en cierto modo se conservaba” (Niklas Luhmann 2005 162). “Mientras que el observador de primer orden tenía la esperanza de superar-con mirada penetrante- la superficie manifiesta de la apariencia, el observador de segundo orden (...) no ama ni la sabiduría, ni la capacidad, ni el conocimiento, sino trata de comprender cómo y por quién se producen y cuánto durará la ilusión. (...) Gracias al dispositivo de la observación de segundo orden existen tipos de comunicación que no serían posibles sin ella: el arte moderno es un ejemplo muy atinado. No se le describe acertadamente ni como sustento de la pretensión normativa de la religión, ni del poder político. (...) Hace visibles órdenes de posibilidad que de otra manera serían invisibles. Modifica las condiciones de visibilidad (invisibilidad) del mundo al mantener constante la invisibilidad y al variar la visibilidad” (Niklas Luhmann 2005,163).

Esto significa simplemente que el arte moderno no podría jamás cumplir la función de hacernos observar algo de una “realidad externa” al sistema, puesto que ya fue expuesto a la “toxicidad” de la observación de segundo orden. En la modernidad “la realidad podría seguir definiéndose como resistencia- pero no como resistencia del mundo exterior frente a las intervenciones del conocimiento y de la acción- sino como resistencia (en el mismo sistema) de las operaciones del sistema frente a las operaciones del sistema. (...) En el caso del sistema del arte se trata de desarmonías en el arreglo de las formas, de alteraciones en la comunicación del arte atribuidas al hecho de no encajar algo en lo otro. No obstante, si una obra pasa la prueba crea lo que llamamos realidad ficticia. Cuanto más pretencioso es el problema de las formas, menos probable la comunicación, y tanto más impresionante es la certificación de realidad que se extiende a la obra procesada en el sistema del arte. (...) Después de la observación de segundo orden ya no tendrá sentido cruzar las inmediaciones del sistema para observar la realidad tal como es: la inobservabilidad de la realidad real será condición de posibilidad de la realidad ficticia creada del sistema del arte para mostrarle a la sociedad (en la sociedad) que las cosas son posibles de otro modo, aunque precisamente no de manera arbitraria” (Niklas Luhmann 2005, 510).

Asociadas al arte colaborativo hay dos tipologías de autodescripciones construidas a partir de la relación entre el sistema del arte y la “realidad” social. Se trata de renovados intentos de reconciliar al arte con la “heterorreferencia”. Más aún, aquella “realidad social”, en ninguno de los dos casos, es abordada desde la perspectiva de segundo orden. No son descripciones que lleven hasta las últimas consecuencias la conclusión de que toda descripción de la sociedad se realiza dentro de la sociedad. Por un lado el arte colaborativo es tomado en cuenta como restaurador del “consenso social”. En esta aproximación recuerda aquella producción sociológica moderna que redefinió “el derecho natural primero como un mero derecho racional, o con la doctrina del contrato social, o bien, finalmente, con la concepción (compartida por sociólogos como Durkheim y Parsons) de que la unidad social y la existencia de la sociedad depende de consensos morales relacionados a valores” (Niklas Luhmann 2005, 161). El arte colaborativo (sobre todo a partir de su “popularidad” en Internet”) ha renovado las descripciones del arte basadas en el consenso y la moralidad, insistiendo en que dicha práctica artística abre la posibilidad de una restauración de la “esfera pública” en el sentido de Jürgen Habermas.

Por otro lado, la popularidad del arte colaborativo en Internet ha servido de plataforma para nuevas conclusiones acerca de las posibilidades emancipatorias del arte orientadas por conceptos importados de distintas variantes de la tradición marxista (más allá de Habermas). En general se propone la existencia de una sociedad estratificada (sin partir de otros diagnósticos), que celebra el culto a lo individual por encima de lo colectivo. En la afirmación de la forma de dominio capitalista juegan un rol central las categorías de “artista” y “público”, que son a su vez reafirmadas por el mercado del arte. Partiendo de esta autodescripción del arte se intenta dirimir si el arte colaborativo corre contra o a favor de la lógica capitalista, siempre atribuyendo al arte (y en particular al arte colaborativo) un potencial emancipatorio.

A continuación presentaremos ejemplos de ambos tipos de autodescripciones, su articulación con teorías de la sociedad basadas en la unidad, y las implicancias de esta articulación en términos del futuro del sistema del arte y el *programa* arte colaborativo.

### ***Arte colaborativo, ética habermasiana y la esfera pública***

No podremos, por razones de espacio, resumir en este trabajo toda la producción teórica de Jürgen Habermas. Nos focalizaremos en dos conceptos habermasianos frecuentemente importados por teóricos y críticos de arte al terreno de la reflexión sobre el arte colaborativo: “acción comunicativa”, y “esfera pública”. El concepto “acción comunicativa” es la base que estableció Habermas para estructurar su teoría crítica de la modernidad. En *Teoría de la acción comunicativa* (Jürgen Habermas 1981) Habermas propone una teoría del conocimiento por medio del lenguaje, alternativa a la representación construida a partir de la relación sujeto-objeto, dominante en la modernidad. Mientras que el segundo paradigma resulta de una relación individual de un sujeto con el objeto de investigación, el primero defiende un modelo de conocimiento falible, y por lo tanto criticable y revisable, construido dialógicamente a través de la *intersubjetividad* en el lenguaje. La construcción de la *verdad* existirá sólo socialmente y bajo “universales del habla”: aquellos supuestos que debe considerar cualquier hablante antes de emitir palabra, es decir, los “mandatos” del lenguaje. Habermas distingue cuatro *pretensiones de validez* ineludibles en la comunicación lingüística: a) *inteligibilidad*: que la oración empleada está bien formada conforme a las reglas gramaticales, b) *verdad* proposicional o pretensión del hablante de estar dando a entender algo existente, c) *veracidad* o pretensión del hablante de estar dándose a entender, es decir, de estar proyectando la propia subjetividad; y d) *rectitud normativa*, o pretensión de entenderse con los demás en lo que respecta a las normas vigentes, con la finalidad de modelar el entorno intersubjetivo.

Habermas utilizará su teoría de la acción comunicativa para afirmar que el modelo de *democracia deliberativa* encuentra en los principios del lenguaje su fundamento normativo. La *esfera pública*, configurada por aquellos espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación, es la manifestación concreta en la sociedad del ideal deliberativo. En términos normativos, “la publicidad [es decir: el espacio público] puede entenderse como aquel espacio de encuentro entre sujetos libres e iguales que argumentan y razonan en un proceso discursivo abierto dirigido al mutuo entendimiento” (Juan Carlos Velasco: *Para leer a Habermas* 2003, 170). La sociología de Habermas tiene su origen en la tradición

crítica marxista-adorniana. De aquella corriente mantendrá su preocupación por las estructuras de dominio de la sociedad moderna. Sin embargo, se distanciará radicalmente de la escuela de Frankfurt, al procurar una emancipación basada en la razón, reformulada ahora como “razón comunicativa”.

En *El ocaso de la sociología crítica* (Niklas Luhmann 1992) Luhmann señala que cualquiera que sea el origen o su universo teórico, siempre los teóricos críticos debieron asumir una posición privilegiada de observación. Sus representantes se presentaban como descriptores competentes con un impulso moralmente impecable, y con una perspectiva de visión insuperable. Su perspectiva sigue siendo la de un observador de primer orden, es decir, aquella que concibe la unidad como unidad, y no como diferencia. Esto quiere decir que no ponen bajo observación sus propios medios de observación. Según Luhmann la teoría habermasiana sólo puede sostenerse como una teoría bien intencionada, pero que no alcanza a manejar su propia autorreferencia. Por esta razón subministra sus ofertas normativas como conceptos sociológicos. Esto lleva a Luhmann a afirmar, en *El arte de la sociedad* (Niklas Luhmann 2005) que no hay futuro para el arte en tanto las autodescripciones no “rompan la manera en que Adorno y aun Habermas ven la modernidad. Sólo puede haber futuro (y también arte), cuando se opta por la diferencia” (Niklas Luhmann 2005, 510).

La aproximación de Habermas al aspecto racional del arte y el rol del mismo en la democracia deliberativa fue cambiando con el tiempo. Bastará aquí con mencionar su primera posición en *La teoría de la acción comunicativa* (Jürgen Habermas, 1981): el conocimiento que provee la obra de arte autónoma es *afectivo* y *no proposicional*, pero tiene el poder de producir transformaciones en la interpretación de los individuos acerca de las *necesidades humanas*. Estas transformaciones proveerían la maduración individual y la estructura motivacional necesarias para la autonomía moral y el establecimiento de una esfera pública. Esta relación entre arte y esfera pública tiene un antecedente histórico, según Habermas: los cafés literarios del siglo XIX.

Pero la “importación” contemporánea de la teoría de Habermas al contexto de la discusión teórica y crítica del arte colaborativo no repara en las problemas que el propio

Habermas advirtió acerca de la relación entre el arte y la esfera pública. Algunos teóricos y críticos del arte colaborativo, sin embargo, sí explicitan las ideas generales de Habermas acerca de la esfera pública, y logran producir puentes coherentes entre ambos universos. “Participation based art: a viewer, creative, interactive approach to community based art” (John Cloud Kaiser 2006) es un trabajo en el cual se define a la esfera pública en términos habermasianos, para luego resaltar las posibilidades del arte colaborativo en el fortalecimiento de las prácticas democráticas: *“This report focuses on the participation based approach’s ability to change the public artist’s role into that of democratic participant, making possible new modes of public dialogue by creating and implementing interactive projects that reach out and involve public participation in the creation of collaborative arte pieces”* (John Cloud Kaiser 2006, 1). Otro ejemplo de la invocación habermasiana es visible en: *“Conversation pieces: the role of dialogue in socially engaged art”* (2005), de Grant Kester. Este autor primero realiza una descripción de su “estética dialógica”, donde explica que ésta contiene una dimensión “colaborativa”: *“While it is common for a work of art to provoke dialogue between viewers, this typically occurs in response to a finished objet. In these projects conversation becomes an integral part of the work itself”* (Grant Kester 2005, 3). Luego relaciona su “estética dialógica” con la teoría de Habermas: *“ Given this focus I consider Jurgen Habermas’s work to be an important resource for the development of a dialogical model of the aesthetic , especially his attempt to a construct a model of subjectivity based on communicative interaction”* (Grant Kester 2005, 6). Otras invocaciones habermasianas pueden encontrarse en: *The game of participation in art and the public sphere* (2011) por Eva Fotiadi, el análisis del artista Stuart Tait sobre la producción del grupo “Free art collaborative” en *“Becoming multiple: collaboration in contemporary art practice”* (2011) y en *Relational art and the appropriation of the public sphere* (2012) de Michael D. Slaven. Incluso la cuestión del arte colaborativo en la “esfera pública” tomó presencia en los programas universitarios. La Universidad de Ohio tiene un curso denominado específico denominado: *“Artistic Practice in the Public Sphere”*, cuyo programa incluye un análisis del arte colaborativo.

Desde la perspectiva de Niklas Luhmann todas estas teorías del arte colaborativo y su relación con la esfera pública son autodescripciones del sistema del arte que vuelven



sobre el problema de la “heterorreferencia”. Pero, para este autor, al volver sobre la heterorreferencia desde la perspectiva de primer orden, se debilita la primacía de la observación de observaciones, retrocede el despliegue de la paradoja de la unidad de la diferencia, y se vuelve más incierto el futuro del sistema del arte.

### ***Arte colaborativo y marxismo***

El arte colaborativo es frecuentemente discutido desde la perspectiva de su relación con el capitalismo. En: “The work of art in the age of mediated participation: crowdsourced art and collective creativity” (Iona Literat 2012), Iona Literat afirma que: *“The trend towards inclusion and participation and the call to reconceptualize art as an egalitarian cultural practice is indeed reminiscent of the Marxist impulse to revolutionize society by abolishing class distinctions: participation is thought of as a form of cultural engagement that does away with all previous problematic forms of cultural engagement by eradicating the distinction between all of the previous cultural types and all cultural relations between them. From a formal or aesthetic perspective, Bourriaud (2006) even calls for equating aesthetic judgment with an ethical or political judgment of the relationships produced by the artwork”* (Iona Literat 2012, 3). Según la propuesta de Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* (2007), el arte relacional (un tipo de arte que pertenece a lo que nosotros llamamos “arte colaborativo”) se instala en el “intersticio social”, esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación. Y lo que la obra de arte relacional propone es un modelo de organización que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta. Bourriaud identifica en el arte relacional una respuesta a la sociedad del capitalismo tardío, en la cual “las autopistas de comunicación restringen a la sociedad en trayectos únicos diseñados para garantizar un consumo sin pérdidas. De esta manera, la sociedad circula por el ansia de consumo constante, generando un sujeto-consumidor que interactúa dentro de un espacio de relaciones estandarizado y fetichizado. Como resistencia a este paradigma, la intención última del arte relacional es transformar este espacio de desfile y compra-venta en un espacio político” (Nicolas Bourriaud 2007, 7). En “Peer Pressure” (Brad Troemel, 2011) el artista y crítico Brad Troemel llega a conclusiones similares a las de Bourriaud,



atribuyendo al arte colaborativo la capacidad de acercar el arte a aquello que los teóricos marxistas Antonio Negri y Michael Hardt denominan “lo común”. Lo “común”, según Negri y Hardt, es aquello que no es valorado por su valor comercial, sino por su funcionalidad.

En “Production Lines” (Irit Rogoff 2006) publicado en <http://collabarts.org/>, sitio dedicado al debate sobre el arte colaborativo, el autor basa sus opiniones en la teoría de Louis Althusser. De Althusser toma la noción de ideología como experiencia cotidiana. De aquí que nunca se pueda crear “inocentemente, de manera espontánea y *natural*.” (Irit Rogoff 2006). El compromiso del arte colaborativo es del de “reevaluar el *sentido* creado en la cultura a partir de la articulación de la figura del autor con las instituciones de la cultura” (Irit Rogoff 2006). Rogoff asegura que desde el final de la década del ‘60 mediante la introducción de las prácticas colaborativas, una práctica creativa no individualista produjo un cambio en el *proceso de producción del arte* que intentó “erosionar el valor de mercado invertido en la relación entre la obra y el autor” (Irit Rogoff 2006). Según Rogoff, la reinterpretación del arte como “experiencia vivida” (en el sentido de Althusser) y no ya como objeto creado por un autor, produjo una forma artística *crítica* que ya no podía sostenerse en las condiciones institucionales vigentes.

Por supuesto, no todas las reflexiones basadas en un abordaje marxista son inmediatamente celebratorias de las posibilidades emancipatorias del arte colaborativo. Claire Bishop, por ejemplo, recalca que el arte colaborativo actual frecuentemente recae en un arte políticamente explícito, pedagógico y moralizante. Bishop argumenta en *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012), siguiendo a Jacques Rancière, que este tipo de arte pierde todo su potencial emancipatorio. Hal Foster observa en “Arty party” (2006) que la calidad de las relaciones entre los participantes de las obras nunca es cuestionada (Hal Foster 2006). Sin embargo, el denominador común de estos dos autores es precisamente que el arte colaborativo debe reformarse para poder restaurar su potencial disruptivo dentro de una sociedad estratificada en el sentido de Marx.

Se vuelve evidente que todas estas observaciones del funcionamiento del arte basadas en teorías marxistas insisten en el restablecimiento del primado de la “heterorreferencia”

en el sistema del arte. Se trata, también, de un retorno a la observación de primer orden, es decir, de una serie de aproximaciones a la realidad que no ponen bajo observación su propia observación. Toda autodescripción del sistema del arte que se oriente por cualquier rama del pensamiento marxista, incluidas las revisiones de Althusser y Antonio Negri, implican, desde la perspectiva de Luhmann, problemas para el futuro del arte.

### *Arte colaborativo y selección*

Cuando, en la sección “Arte colaborativo y variación”, nos preguntamos por el futuro del arte colaborativo, lo hicimos basándonos en los requisitos de toda operación artística y el funcionamiento específico del sistema del arte en el contexto de una sociedad funcionalmente diferenciada. Desde esa aproximación observamos los distintos “niveles” (obra, ornamento y marco) de las distintas variantes del *arte colaborativo*, en búsqueda de “formas artísticas”. En caso de no encontrarlas (como sucedió en el caso del arte colaborativo radical) concluimos que el futuro de dicha variante del arte colaborativo existe siempre y cuando existan en el sistema otros programas artísticos basados en formas. También pusimos en duda la afirmación de una aceleración de *variaciones*. En síntesis, hicimos una especie de “ecología” del sistema del arte teniendo en cuenta el caso específico del arte colaborativo. ¿Podemos repetir esta aproximación a nivel de *selección*?

El alto grado de abstracción que poseen las distinciones de Luhmann trajo ventajas a la hora de analizar en qué consiste una operación artística. Pero este elevado grado de abstracción no trae ventajas en el análisis de las estructuras. En la teoría de Luhmann la única forma de comprobar que una forma concreta (ya sea una “obra” u “ornamento”) tiene valor de estructura en el sistema del arte es demostrar que ella misma se repite (en otras “obras” u “ornamentos”): “Desde el punto de vista de los criterios, el arte exitoso se puede observar siempre después de, y siempre a partir de la pregunta: si ha sido emulado y si se pretende mejorarlo” (Niklas Luhmann 2005, 354). La óptica de Luhmann tampoco es *institucionalista*, es decir, el hecho de que un cuadro esté en un museo no es garantía de que sus formas hayan sido “seleccionadas” por el sistema. Sólo podremos observar las estructuras del sistema del arte tejiendo relaciones entre formas artísticas. Pero Luhmann no proporciona herramientas para reconocer esa intertextualidad, dado que en *El arte de la sociedad* el nivel mínimo y máximo de análisis es la forma como diferencia. Como mucho

ofrece un tratamiento de las formas en las dimensiones del sentido (material, social y temporal). Pero no habla de distinciones basadas en color, luz, ritmo, armonía, etc. Dicho en términos de la semiótica de Eliseo Verón: Luhmann no proporciona herramientas para determinar cuándo un *discurso* (en este caso una obra de arte colaborativo específica) se vuelve *condición de producción* de otros *discursos* (en este caso, otras obras de arte).

El caso particular del arte moderno complica aún más la situación. Hemos distinguido, utilizando las herramientas conceptuales de Luhmann, al arte colaborativo como un tipo de arte que busca la irritación de las distinciones creador/contemplador y observación creadora/ observación contempladora. Sin embargo, el hecho de que nosotros aquí hayamos distinguido el operar del arte colaborativo, y que hayamos citado ejemplos de obras diferentes que proceden de la misma manera, no significa que éste tenga valor de estructura. Como mencionamos en la sección “*Sistemas sociales y teoría de la evolución*”, las obras de arte de la sociedad moderna son sus propios *programas*. El “estilo” (que durante gran parte de la historia del arte fue un *programa*) no es garantía de selección. Las obras de arte deberán programarse a sí mismas y exponerse al código logrado/mal logrado. La selección, dice Luhmann, “sucede cuando sucede” y ya no puede ser abordada desde la perspectiva del “estilo”.

Cuando Luhmann aborda la cuestión del futuro del sistema del arte, sí realiza un comentario acerca de la importancia del nivel selectivo del sistema: “Con el aumento de la libertad, crecerá la incertidumbre de los criterios y de esta manera se volverá más difícil distinguir entre aquello que se logra y que se mal logra. (...) Si todo es posible entonces la selección de lo permitido tendrá que ser más severa-muy poco satisfecería a la larga si en lugar de selección tan sólo se ofrecieran cupones anuales” (Niklas Luhmann 2005, 512). Sin embargo, no provee herramientas para evaluar el grado de “severidad” de los juicios de selección. Esta tarea es quizás mejor abordada por los teóricos de la escuela crítica, tan denostados por Luhmann.

Algunos de los autores que hemos mencionado abordan la cuestión de los criterios de selección de arte colaborativo. En *Artificial Hells* (Claire Bishop 2012) Claire Bishop asegura que la crítica en el arte ha dejado de hacer evaluaciones *estéticas* del arte

colaborativo, para pasar hacer evaluaciones *éticas*. Lessig, por otro lado, advierte que el nuevo espacio para los “participantes *amateurs*” no implica un relajamiento en el juicio del arte, sino simplemente un retroceso de la centralidad del “profesional artístico”, que no necesariamente conduce a menor calidad en las obras y menor severidad en el juicio.

Pero aun si lográramos describir exhaustivamente el estado de la crítica del arte colaborativo, no lograríamos salir de una perspectiva institucionalista del arte. No alcanzaría tal descripción para describir el funcionamiento actual de los mecanismos de selección, y así preguntarnos por su futuro. Necesitaríamos siempre volver a la cuestión de la intertextualidad, y analizar desde allí relaciones entre obras de arte concretas. Y no podemos emprender tal tarea desde el marco teórico luhmaniano. Podrá objetarse a este trabajo el no haber *demostrado* desde la teoría de luhmann que el arte colaborativo es efectivamente seleccionado por el sistema del arte. Quedará para otras investigaciones la articulación de la teoría de luhmann con otras teorías que vuelvan observables las relaciones intertextuales entre comunicaciones artísticas. Por nuestra parte, hemos planteado con algún grado de éxito la observación de la “variación” y “autodescripción” del arte colaborativo, permitiéndonos realizar conclusiones acerca del futuro de dicho “programa” artístico.

## Conclusiones

En la introducción a este trabajo afirmamos que la ventaja de recurrir al marco teórico luhmaniano para abordar la cuestión del futuro del arte colaborativo se desprende de su explicación del funcionamiento social del arte basada en el concepto de *sistema*. Dijimos que a partir de Luhmann es posible realizar tres afirmaciones relevantes en la interrogante por el futuro del arte colaborativo, o de cualquier programa artístico: 1) si el sistema del arte pretende reproducirse, deberá necesariamente seleccionar comunicaciones artísticas *novedosas* como “*dignas de repetirse*”, y definir por sí mismo *qué es el arte* mediante autodescripciones; 2) un cambio en la determinación de “*qué es el arte*”, producto de las autodescripciones del sistema del arte puede producir problemas (observables desde el sistema de la ciencia) en el mantenimiento de su diferenciación funcional; y 3) un cambio en la determinación de “*qué es el arte*”, producto de las autodescripciones del sistema, puede producir que la identidad del sistema artístico resulte *involutiva* respecto de la evolución de la sociedad moderna y sus otros sistemas funcionales (siempre observando desde el sistema de la ciencia). A modo de conclusión de este trabajo volveremos sobre 1), 2) y 3) reordenando la información que obtuvimos al analizar al arte colaborativo en términos de *variación, selección y reestabilización*.

1) *Si el sistema del arte pretende reproducirse deberá necesariamente seleccionar comunicaciones artísticas novedosas como “dignas de repetirse” y definir por sí mismo “qué es el arte” mediante autodescripciones.*

En nuestro análisis concluimos que el arte colaborativo radical opera de forma conceptual, mientras que el arte colaborativo no radical produce formas. En consecuencia, el arte colaborativo radical sólo puede operar como *parásito* del sistema, es decir, “alojándose en lo previamente estructurado, delimitado o establecido como un factor de entropía que viene a realizar modificaciones en dicho sistema de sentido que funge como anfitrión” (Gustavo Garduño-Oropeza 2008, 11). El arte colaborativo radical, como todo arte conceptual, implica el fin de la diferencia entre autodescripción y operación del sistema. Desde el universo de Luhmann esto provocaría el colapso de la autopoiesis del sistema. Pero esta situación puede sostenerse indefinidamente en el tiempo, siempre y cuando el sistema mantenga paralelamente, mediante otros programas, el encadenamiento

de formas perceptibles. El arte colaborativo radical como *programa* no puede, por sí mismo, garantizar su futuro, siempre será *parásito*, y por definición *innecesario* para el sistema.

Por otro lado, el arte colaborativo no radical sí produce formas artísticas en sentido luhmaniano, y en consecuencia puede ocupar un lugar no parasitario dentro de la autopoiesis del sistema. Sin embargo, el esquema luhmaniano no nos permite observar si estas formas están siendo seleccionadas o no. Cabe la posibilidad de que la continuidad del arte colaborativo no radical sea también parasitaria. Al producir formas perceptibles tiene la *posibilidad* de un alojamiento no parasitario en el sistema. Pero, ¿podemos demostrar que son las formas perceptibles del arte colaborativo las que están garantizando su continuidad en el sistema? Cabe la posibilidad de que las formas del arte colaborativo nunca pasen la prueba de la selección, y que sólo sirvan como una simple excusa para realizar crítica social. En este caso el arte colaborativo podría sobrevivir sólo como parásito. Para dilucidar esta interrogante debemos salir del marco luhmaniano y encontrar, con otras herramientas analíticas, relaciones “intertextuales” entre obras de arte colaborativo específicas y otras obras. Este es un aspecto importante de nuestra investigación, que deberá ser abordado en futuras investigaciones.

2) *Un cambio en la determinación de “qué es el arte”, producto de las autodescripciones del sistema del arte, puede producir problemas (observables desde el sistema de la ciencia) en el mantenimiento de su diferenciación funcional.*

Hemos mostrado en la sección: “*Autodescripciones ligadas al arte colaborativo y el futuro del sistema del arte*” un retorno de las autoobservaciones basadas en la *unidad*. Mostramos el retorno de la centralidad de la *heterorreferencia* bajo la forma de dos tipos distintos de realización positiva del arte en la sociedad: por un lado bajo una perspectiva consensual y moralista específicamente habermasiana (cuyo origen lejano es, en realidad, la escuela de Frankfurt); y por otro bajo distintas variantes del marxismo, sobre todo su versión “revisada” durante el siglo XX (Althusser, Negri y otros). Ambas perspectivas presuponen una observación de primer orden, es decir, una observación privilegiada de la realidad que no se somete a los propios criterios de observación. La consecuencia de “caer

en la trampa de la unidad” (Niklas Luhman 2005, 510) es, según Luhmann, la ausencia de futuro para el sistema.

Lo decisivo aquí es comprender que Luhmann no es un formalista encaprichado con una determinada *valoración* del arte. El lugar privilegiado de las formas en el mantenimiento del sistema, la reducción de la heterorreferencia al “*unmarked state*” y la centralidad de la observación de segundo orden no son preferencias estéticas de Luhmann, sino una *descripción* de un subsistema de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada. Si el sistema del arte dejara de operar observando observaciones (observación de segundo orden), es decir, si dejara de operar mediante la irritación de la percepción mediante la comunicación, y en su lugar pretendiera operar produciendo el “entendimiento de conceptos”, el arte deterioraría su diferencia frente a otros sistemas. El arte en la sociedad moderna no puede cumplir la función de “generar conocimiento *verdadero* sobre el mundo”, de “enseñar conceptos” o de “comunicar valores morales”. Los sistemas de la ciencia, de la educación y de la religión se encargan, respectivamente, de cada uno de estos problemas. Luhmann, en efecto, plantea una función altamente restringida para el sistema del arte en la modernidad:

“En el campo gravitacional de su función el arte moderno tiende a experimentar con medios formales. Por ‘formal’ no se entiende aquí la distinción forma/contenido la cual sirvió inicialmente de orientación, sino más bien la característica de un señalamiento que dirige la mirada hacia lo que sucede del otro lado de la forma. Por ello, la obra de arte guía al observador hacia la observación de la forma. (...) No obstante la función del arte va más allá de la mera reproducción de posibilidades de observación señaladas en la obra de arte. La función se encuentra más bien en la *comprobación de que en el ámbito de lo estrictamente posible hay necesariamente un orden*” (Niklas Luhmann 2005, 246).

Volver a la heterorreferencia sin advertir que el estado sin marca sólo es observable bajo nuevas diferencias, y no bajo observaciones directas, implica negar el esquema de observación (de segundo orden) que permitió la separación del arte de la teología y la filosofía, es decir, aquello que permitió su diferenciación funcional. Afirmar que el futuro del arte (y, en consecuencia, del arte colaborativo) no depende del mantenimiento de la



autonomía funcional del sistema del arte implica discutir la teoría sociológica de Luhmann sobre la sociedad moderna en su integridad. Implica nuevos modelos teóricos que expliquen cómo es posible la probabilidad de lo improbable en la sociedad moderna, incluyendo la improbabilidad del arte.

3) *Un cambio en la determinación de “qué es el arte”, producto de las autodescripciones del sistema, puede producir que la identidad del sistema artístico resulte involutiva respecto de la evolución de la sociedad moderna y sus otros sistemas funcionales (siempre observando desde el sistema de la ciencia).*

Lo planteado en 2) no contempla que el arte colaborativo, aun dando nuevo aire a autodescripciones basadas en la heterorreferencia y el fin de la autonomía, pueda continuar operando como ‘parásito’, es decir, alojándose en un sistema artístico sostenido por observaciones de segundo orden y autodescripciones basadas en la diferencia y centradas en la autorreferencia (como, por ejemplo, el postmodernismo). Sin embargo, el antecedente histórico del sistema del arte indica que las operaciones artísticas *involutivas* respecto de la evolución del resto de la sociedad tienden a dejar de ser seleccionadas por el sistema artístico. Esto se debe a que la relación de los sistemas funcionales con el entorno es de dependencia recíproca y adaptación (sin determinación). La reacción estética de los nobles frente a la diferenciación funcional del sistema social en los siglos XVIII y XIX es calificada por Luhmann como *involutiva*, por su recluirse cada vez más en el criterio del *gusto*. El criterio del gusto pudo operar cómodamente en una sociedad estratificada, pero fue progresivamente descartado a medida que las estructuras del sistema del arte respondieron a la *irritación* que produjo la diferenciación funcional del entorno. Lo mismo sucedió con el criterio de la *imitación*: se volvió cada vez más insostenible a medida que la observación de segundo orden fue erosionando el conocimiento del mundo basado en la unidad.

En la situación actual de la sociedad moderna todo subsistema deberá adaptarse a un entorno que ha sido sometido por casi dos siglos a la *toxicidad* de la observación de segundo orden. La observación de segundo orden “modaliza” todo a su paso y produce el fenómeno moderno de la “emancipación de la contingencia”. La tendencia de la sociedad

moderna (y del entorno del arte) es la radicalización de este fenómeno altamente improbable. La función del arte, como afirma Luhmann, es darle *forma* al hecho de que todo se demuestra *estrictamente posible*. **La restauración de la heterorreferencia basada en la unidad mediante el reconocimiento de la funcionalidad social del arte, ya sea para causar consenso o subversión, no es una autoirritación del sistema del arte como respuesta al entorno, es simplemente la nueva encarnación de un ‘parásito’.** En el caso del arte colaborativo la única variante que se separa de esta modalidad es la del arte colaborativo radical, con su marco temporal infinitamente abierto y la paradoja de sus formas eternamente cambiantes. Esta es la mejor apuesta que ofrece el arte colaborativo frente al fenómeno de la emancipación de la contingencia. Sin embargo, acarrea consigo el problema de todo arte puramente conceptual: el final de la diferencia entre autodescripción y operación.

La conclusión de este trabajo es que si llevamos el marco teórico luhmaniano sobre el arte moderno hasta sus últimas consecuencias, se vuelve observable que el futuro del arte colaborativo, de mantener sus formulaciones actuales, es muy improbable. Sólo es imaginable un futuro para el arte colaborativo si se las arregla para reaccionar frente al creciente fenómeno de la emancipación de la contingencia mediante formas perceptibles.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. 1987. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Estados Unidos: Verso.
- Bourriaud, Nicolas. 2007. *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Carlón, Mario y Carlos Alberto Scolari. 2012. *Colaborarte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa*. Argentina: La crujía.
- Corsi, Giancarlo, Elena Espósito y Claudio Baraldi. 1996. *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. México: Anthropos.
- Eco, Umberto. 1990. *Obra abierta*. España: Ariel.
- Fotiadi, Eva. 2011. *The game of participation in art and the public sphere*. Alemania: Shaker Publishing
- Kaiser, John Cloud. 2006. “Participation based art: a viewer, creative, interactive approach to community based Art”. <http://www.freestyleart.org/freestyleblog/?p=10>
- Kester, Grant. 2005. “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art”. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Estados Unidos: Blackwell
- Kester, Grant. 2011. *The one and the many*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Lessig, Lawrence. 2007. “Laws that choke creativity”. <http://www.youtube.com/watch?v=7Q25-S7jzgs>
- Literat, Iona. 2012. “The work of art in the age of mediated participation: crowdsourced art and collective creativity” . *International journal of communication*. Consultado: 13 de febrero del 2014 <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/1531/835>

Luhmann, Niklas. 1992. "El ocaso de la sociología crítica". *Revista del departamento de sociología. Universidad autónoma metropolitana.*  
<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/2012.pdf>

Luhmann, Niklas. 2002. *El derecho de la sociedad*. México: Universidad Iberoamericana.

Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. México: Herder.

Luhmann, Niklas. 2007. *La religión de la sociedad*. España: Trotta

Maturana, Humberto y Francisco Varela. 1980. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Holanda: D. Reidel Publishing Company.

Oropeza, Gustavo Garduño. 2008. "La epistemología de la comunicación en Michael Serres". <http://www.scielo.cl/pdf/cmoebio/n31/art03.pdf>

Rogoff, Irit. 2006. "Production Lines". <http://collabarts.org/>

Schultz, Margarita. 2011. "Ideas y obras-arte interactivo".  
<http://www.youtube.com/watch?v=97Y3mtj1Zh8>

Schultz, Margarita. 2011. "El concepto de arte colaborativo, civilización de la imagen, los riesgos del simulacro". <http://www.martagonzalezobras.com.ar/concepto.html>

Serres, Michel. 1980. *Le parasite*. París: Grasset.

Slaven, Michael D. 2012. "Relational art and the appropriation of the public sphere."  
<http://universitypublications.net/ijas/0506/html/TRN225.xml>

Spencer Brown, George. 1969. *Laws of Form*. Londres: Allen & Unwin.

Tait, Stuart. 2011. "Becoming Multiple: Collaboration in Contemporary Art Practice."  
<http://stuarttait.com/writing/phd-thesis/>

Troemel Brad. 2011. "From clubs to affinity: the decentralization of art on the Internet".  
*Peer Pressure*. Consultado: 14 de Febrero de 2014. <http://linkeditons.tumblr.com/troemel>.

Verón, Eliseo. 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. España: Gedisa.

Verón, Eliseo.2011.*Papeles en el tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

## **Anexo**

En esta tesis se han mencionado las siguientes obras:

Douglas, David. 2006. *The world's first collaborative sentence*.  
<http://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/Sentence/sentence1.html>,

Niepold, Hannes. 2000. *Cointel*. [http:// cointel.de](http://cointel.de)

Ono, Yoko. 1961. *Painting to hammer a nail*. En exhibición: en Seattle Art Museum, Mayo 2014.

Smolan, Rick. 2010. *Drawsum*. <http://drawsum.com>