



☉ **Datos para citar este trabajo** ☉

Autores: José Ramón Fabelo Corzo

Título del trabajo: Lo concreto y lo complejo en la interpretación del valor del arte

En: Sánchez Medina, Mayra; Fabelo Corzo, José Ramón (Coordinadores). *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2019.

Páginas: 153-166

ISBN: 978-959-7197-38-6

Palabras clave: Valor del arte, filosofía del arte, ontología del arte.

☉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ☉



LO CONCRETO Y LO COMPLEJO EN LA INTERPRETACIÓN DEL VALOR DEL ARTE¹

José Ramón Fabelo Corzo²

Como ámbito de reflexión, el arte se somete a las mismas condicionantes que caracterizan a cualquier objeto del saber humano. Sabido es que el camino del conocimiento —al menos el de aquel que aspira a la verdad— debe conducir a un resultado que, en la medida de lo históricamente posible, se aproxime todo lo más que pueda a una reproducción del objeto con toda la complejidad y concreción existencial que lo caracteriza.

La realidad —lo sabemos— es concreta en tanto sea siempre síntesis de múltiples determinaciones. Por la misma razón es compleja, debido a la diversidad de dimensiones en que existe y a la pluralidad de factores que la condicionan. Lo real se mueve de lo concreto a lo concreto y, en la medida en que se somete a un proceso de evolución natural o histórica, aun dentro de su complejidad inherente, va de lo menos complejo a lo más complejo. Si se trata, en particular, de un producto humano, cual es el caso del arte, esa concreción es tanto más dinámica y mutante históricamente. En otras palabras, *lo que el arte es*, es siempre algo distinto en dependencia de la época de que se trate y algo más complejo en la medida en que esas épocas se suceden unas a otras. Pero, además, ese dinamismo, esa variabilidad y esa complejidad, inherentes a cualquier fruto del accionar sociohistórico, es significativamente mayor en el caso del arte, uno de cuyos atributos que más lo identifican es la relación siempre creativa y transgresora en relación con su propio pasado. Tal vez por ello no exista otra esfera de la actividad humana en la que los productos sean entre sí tan diversos como en el arte.

¹ Bajo el título “Para una interpretación compleja del valor del arte”, una versión de este trabajo fue publicada en: Carles Méndez Llopis, coord., *Interdisciplinarietà en arte y diseño. Prácticas y aproximaciones teóricas*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, pp. 37-55.

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pero si a lo que nos referimos es a la interpretación del arte, y en particular a la de su valor —y este es el caso del presente ensayo—, hemos de tener en cuenta que el camino por el que se mueve la realidad no coincide con el curso que sigue el conocimiento sobre ella. Si lo real va de lo concreto complejo a lo concreto aún más complejo, el conocimiento, partiendo también de lo concreto, en su caso de lo concreto sensible, debe, a fuerza, recurrir a la abstracción y simplificación como medio necesario para llegar finalmente a un resultado que represente una reproducción de la realidad lo más fiel posible a su concreción compleja.

De lo concreto sensible a lo abstracto y de ahí a lo concreto pensado, tal es el recorrido que debe realizar el conocimiento cuando aspira a una verdad lo más plena posible sobre el objeto. Lo concreto es así su momento inicial y su punto de llegada, con la diferencia de que en el primer caso el conocimiento se enfrenta a una realidad compleja a la que se es sensible, pero que en buena medida no es todavía inteligible y se presenta como caótica, mientras que al final lo concreto regresa como resultado de una síntesis integradora de los resultados alcanzados por diferentes procesos de abstracción que han profundizado, cada uno de ellos por separado, en diferentes aspectos o dimensiones del objeto estudiado.

Este recorrido dialéctico de lo concreto a lo concreto a través de lo abstracto por el que transita el pensamiento humano fue descrito originalmente por Karl Marx al referirse al método que había seguido en sus investigaciones económicas y a la marcada diferencia que necesariamente ha de caracterizar al movimiento del pensamiento en relación con el de la realidad:

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Es por lo que lo concreto aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, y no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida y por consiguiente también el punto de partida de la intuición y de la representación.³

Debido a que lo concreto es siempre complejo y se presenta inicialmente al pensamiento como algo caótico, el paso a lo abstracto consti-

³ “Introducción general a la crítica de la economía política”, en *Cuadernos de pasado y presente*, p. 51.

tuye simultáneamente su penetración y ordenamiento, por un lado, y su simplificación, por otro. El proceso lógico determinante aquí es el análisis. Este permite separar, abstraer, aislar determinados procesos del todo complejo, crear o desarrollar las categorías y conceptos que han de explicarlo, estudiar las leyes o regularidades de su funcionamiento. Todo ello en determinados marcos de simplificación necesaria, pues se ha tenido que abandonar el todo complejo original a fin de penetrar y profundizar por separado en cada una de las diferentes determinaciones que se sintetizan en lo concreto.

La complicada trayectoria descrita aquí puede no solo caracterizar un proceso particular de investigación, sino también abarcar épocas históricas completas si nos referimos, en un plano más genérico, al curso que sigue el conocimiento humano a lo largo de la historia. Es así como el movimiento hacia lo abstracto presupuso en su momento la disciplinización, es decir, el surgimiento y desarrollo de disciplinas particulares especializadas en algún ámbito específico de lo concreto, que habrían de dar cuenta, mediante procesos analíticos, de aspectos cada vez más profundos del objeto estudiado. Las disciplinas buscan profundidad y al mismo tiempo especialización en algunas de esas múltiples determinaciones de lo concreto, al tiempo que dejan de tenerse en cuenta otras.

Esto último no sería de gran problema si se reconociera a la abstracción y a las propias disciplinas como un paso intermedio en el camino al conocimiento concreto de los objetos. Pero ello no ha sido siempre así. Debido al largo período de tiempo que requirió el surgimiento y desarrollo de las disciplinas clásicas del saber, la modernidad nos habituó a una mentalidad excesivamente disciplinar y a identificar los resultados del pensamiento abstracto y disciplinar con la realidad misma, obviando el hecho de que esta última es siempre concreta y desbordante de los ámbitos que cualquier disciplina particular puede abarcar.

A pesar de las advertencias que al respecto hiciera Marx desde mediados del siglo XIX, la estructura disciplinar del conocimiento, necesaria pero al mismo tiempo abstracta, fue identificada las más de las veces con la estructura de la realidad misma. De esta manera, los conocimientos parcialmente verdaderos eran asumidos como toda la verdad y terminaban siendo preponderantemente falsos por la parte de la verdad que les faltaba. La unilateralidad disciplinaria no era comprendida como tal y no se complementaba con la síntesis multidisciplinar,

interdisciplinar o transdisciplinar. Si bien estos tres últimos conceptos —multidiciplina, interdisciplina y transdisciplina— son diferenciables entre sí,⁴ su estrecha conexión y cercanía semántica nos permite obviar aquí sus diferencias y concentrarnos en uno de ellos —la interdisciplinariedad— como expresión sintética de los tres.

Es obvio que el retorno a lo concreto en el camino del conocimiento de objetos complejos, cual es el caso del arte, presupone el esfuerzo mancomunado de diversas disciplinas. En este sentido, únicamente un enfoque interdisciplinario podría dar cuentas de la multiplicidad de determinaciones que lo condicionan. Sin embargo, también en el estudio del arte ha existido cierto predominio de lo disciplinar abstracto. Esto ha tenido como fundamento real a la propia diversificación continua de sus variadas expresiones, lo que hizo nacer en su momentos las diferentes disciplinas artísticas que hoy conocemos. Cada una de ellas ha desarrollado su propia praxis y su teoría correspondiente, muchas veces excesivamente desvinculadas entre sí.

El estudio genérico e integrador del arte ha pretendido mantenerse en un ámbito relativamente distinto al arte mismo, en la filosofía, a veces en los marcos de una disciplina filosófica particular, como es la estética, a veces, como objeto de la llamada filosofía del arte. Tanto en uno como en el otro caso, se busca una reflexión general sobre lo que el arte es, su lugar en la sociedad y su valor para el ser humano.

Por su propia naturaleza, la filosofía tiene una vocación integradora, sintetizadora, concreta y compleja. Lo filosófico es un ámbito de síntesis, aun cuando el análisis forme parte de su construcción teórica. Desde su misma constitución como *amor a la sabiduría*, la filosofía es ajena a excesivos particularismos que pierdan de vista la totalidad concreta. Luego del desarrollo moderno de las diferentes disciplinas del conocimiento, el sentido de lo filosófico sigue estando en buena medida en la integración de saberes. La interdisciplina es su mejor fuente nutricia. Podría decirse más, sobrepasando el ámbito interdisciplinario, lo filosófico se asocia a lo transdisciplinar, lo cosmovisivo, lo holista.

Pero esto responde más bien a lo que podríamos calificar como el *deber ser* de lo filosófico. No siempre, ni mucho menos, así se ha com-

⁴ P. L. Sotolongo Codina y C. J. Delgado Díaz, "La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo", en *CLACSO*.

portado la filosofía, tampoco aquella que ha tenido como objeto de estudio al arte. Por el contrario, en la mayoría de las ocasiones, la noción filosófica del arte y de su valor ha seguido arrastrando unilateralidades, que, entre otras cosas, ha perdido de vista la multidimensionalidad y complejidad del fenómeno objeto de reflexión.

En la tradición occidental y bajo el episteme dominante de la modernidad, se ha tendido históricamente a identificar al arte con propiedades o atributos ontológicamente registrables. Si algún objeto material era portador de esas propiedades o atributos, tal hecho era suficiente para considerarlo una obra de arte. Tal afirmación es válida, lo mismo para la línea de pensamiento estético-formalista de ascendencia kantiana, que para la variante contenidista desarrollada por Hegel y sus seguidores. Ya sea que permitiera desde un punto de vista formal calificar al resultado como bello, ya sea que se asociara a la búsqueda de la verdad y la reproducción de determinados contenidos espirituales o materiales, la tenencia de ciertas cualidades visibles por parte de la obra era considerada condición necesaria y suficiente para ser arte.

Se trataba de una interpretación que hoy podríamos calificar como sustancialista y a la vez abstracta y simple (en el sentido opuesto a compleja). El arte era comprendido como una especie de sustancia o cosa, cuya artisticidad era deducible de las características a él atribuibles, formales o de contenido, y apelando a una simple lógica formal univalente.

Bajo esta mirada nunca hubiesen podido ser entendidos como arte los *ready-mades* de Marcel Duchamp o la *Caja Brillo* de Andy Warhol por lo indiscernibles que resultan, desde este punto de vista, en comparación con otros objetos prácticamente idénticos a ellos que continúan siendo ordinarios y no obras de arte.

El predominio del viejo episteme condicionó el rechazo al urinario que, bajo el título de *La Fuente* y con el seudónimo de R. Mutt, presentó Duchamp en 1917 en una exposición de artistas independientes en Nueva York, exposición que paradójicamente ha quedado refrendada para la historia gracias, a la obra que rechazó y no a las que aceptó. Aquel urinario de apariencia absolutamente ordinaria, que no llegó a exponerse y que se perdió para siempre en su versión original, ha sido considerado por muchos, sin embargo, como la más impactante obra de arte del siglo XX. ¿Cómo pudo serlo si no había en ella nada visible que la distinguiera —al menos sustancialmente— de los muchos urinarios idénticos a él que

pululan en múltiples baños públicos? ¿Cómo pudo serlo si no había en ella rasgos distintivos visibles y ni siquiera fue vista por público alguno, con excepción de los pocos integrantes de la comisión de selección, la mayoría de los cuales no le adjudicó ningún valor artístico?

Una especie de revolución epistemológica en la apreciación del arte se estaba promoviendo por la propia praxis artística. Pero el viejo episteme no se retiraría sin resistencia. Antes intentaría forzar la realidad para adecuarla a sí mismo. Por eso no pocos intentaron explicar el valor artístico de *La Fuente* apelando a su presunta belleza.⁵ Seguían, así, utilizando el mismo criterio de evaluación de lo artístico que había predominado hasta entonces y que resultaba ya a todas luces inadecuado para el nuevo arte. Evidentemente, no podía ser la belleza la responsable de la artisticidad del urinario de Duchamp. Este último no quiso que quedaran dudas al respecto. Hablando en retrospectiva en 1961 señaló: “Algo que quiero dejar muy claro es que la elección de esos ‘ready-mades’ nunca fue dictada por el goce estético [...] La elección se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una total ausencia de buen o mal gusto [...] en realidad, una anestesia absoluta”.⁶

Algo parecido pasaría casi medio siglo después de aquel frustrado intento de Duchamp de exponer su urinario como arte. En 1964, Andy Warhol presentó su hoy famosa *Caja Brillo* en una exposición realizada en la misma ciudad de Nueva York. También en ese momento muchos dudaron de que se tratara en realidad de una obra de arte y el tema sobre las razones por las que podría o no serlo inspiró no pocas polémicas. La obra de Warhol reproducía al detalle, en madera chapada, las habituales cajas de Brillo en las que se trasladaban a los supermercados y se almacenaban en ellos un cotidiano producto de aseo doméstico. Comparadas con aquellas que les habían servido de modelo, las cajas de Warhol no tenían muchas diferencias apreciables y, en todo caso, estas diferencias eran obviamente insustanciales a los efectos de su definición como obra de arte.

Este tipo de obras —como las de Duchamp y Warhol— pone en crisis la interpretación cosificada del arte, es decir, su comprensión

⁵ Es el caso de Walter Arensberg, mecenas que se ofreció a comprar *La Fuente* para apoyar al artista y argumentando que el sentido de la obra radicaba en la revelación de su belleza. Más tarde Arensberg terminaría por perder la obra. Antes, Alfred Stieglitz le haría una foto que serviría de modelo para las diferentes réplicas que posteriormente se harían de ella.

⁶ Marcel Duchamp en Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, p. 45.

como simple cosa portadora de ciertos atributos universales de lo artístico. Calificadas por algunos como verdadero reto filosófico, estas producciones anuncian la necesidad de una concepción mucho más compleja del arte. Ya no puede afirmarse que el arte sea una cosa o alguna propiedad sustancial suya, o, por lo menos, no puede decirse que siempre lo sea o que en todos los casos sea identificable con ello.

Más allá de algunas posiciones extremas como aquellas que cancelan todo intento de definir al arte y piden renunciar a pensarlo, la búsqueda de una respuesta a este reto ha dado pie a diversas filosofías del arte, entre las que destacan la de Arthur C. Danto y la teoría institucional de George Dickie, promotoras, en ambos casos, de interesantes perfiles para el análisis de la cuestión.⁷ Tal vez el elemento común a estas y otras reacciones surgidas ante el desafío que presuponían aquellas obras fue el de flexibilizar, relativizar, contextualizar, condicionar, la noción de lo artístico. Más que promover una respuesta diferente, estas posiciones han tendido a cambiar la pregunta misma: en lugar de *¿qué es arte?*, la interrogante ahora sería *¿cuándo es arte?*

Atribuida originalmente a Nelson Goodman⁸ y reproducida más tarde por otros autores, el cambio de perspectiva que presupone la sustitución de una pregunta por otra, indudablemente beneficia una interpretación más abierta y dinámica del arte y abre posibilidades que el simple *ser o no ser* hamletiano obvia. Ya el arte no sería identificable solo con determinadas propiedades fijas e inalterables, sino, además, con cierta circunstancialidad, con determinado contexto, que sería el que permitiría que aquellos atributos *cuajaran* en una obra de arte, de tal manera que aquello que en condiciones normales no es arte, bajo determinadas circunstancias especiales puede llegar a serlo.

Pero esa posición enfrenta también dificultades. En primer lugar, con igual derecho podríamos hacer otras preguntas: *¿dónde es arte?*, *¿para quién es arte?* En segundo lugar, cualquiera de estas preguntas

⁷ La filosofía del arte de Arthur C. Danto está desplegada fundamentalmente en tres libros: *La transfiguración del lugar común* (1981), *Después del fin del arte* (1997) y *El abuso de la belleza* (2003) (De los tres libros existen versiones en castellano, publicadas por Paidós). La teoría institucional del arte de George Dickie aparece en sus textos *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), *El círculo del arte* (1984- existe versión en castellano publicada por Paidós en 2005) y en *Art and Value* (2001).

⁸ La propuesta de Nelson Goodman puede encontrarse en su pequeño ensayo "When Is Art?" de 1977. Una versión en español aparece en la revista digital *A Parte Rei*, núm. 26. Cfr. N. Goodman, "¿Cuándo es el arte?", 2008.

sigue haciendo énfasis en la búsqueda de una respuesta ontologizante; la categoría *ser* continúa siendo la esencial, por eso todas las variantes la incluyen: ¿cuándo *es* arte?, ¿dónde *es* arte?, ¿para quién *es* arte? La noción permanece en lo fundamental siendo sustancialista, aunque se admita la circunstancialidad de lo artístico.

Claro que podría siempre asociarse el arte con atributos ontológicos, sean estos fijos o contingentes. En tanto creación humana, el arte presupone la existencia de algo, sea material o ideal, sea cosa o concepto. No parece sensata la idea de que algo absolutamente inexistente, tanto en un sentido material como ideal, pueda ser arte. Es que ni siquiera puede ser *algo* aquello que todavía en ningún sentido existe. Por lo tanto, no es descabellada la idea de asociar el arte a la existencia de algo. Pero este *algo*, que es premisa necesaria de todo arte, no es condición suficiente para su presencia. En otras palabras, no todo lo que es algo, por el mero hecho de serlo, es arte. Dicho todavía con más precisión: no existe algo, alguna propiedad, que por sí misma garantice la artisticidad del objeto, alguna cualidad que, agregada al objeto, lo haga arte. Y aquí estamos haciendo referencia —recordemos a Locke— tanto a las cualidades primarias como a las secundarias, tanto a aquellas que existen en sí mismas en los objetos, como aquellas que se develan solo en su relación con el sujeto.

Para que algo sea arte, más que *ser* tiene que *valer* como tal. Para el arte, ser equivale a valer, funcionar como tal, disponer de esa significación social. ¿Y qué quiere decir eso? ¿Qué significa valer como arte? Aquí también caben diferentes propuestas alternativas. Para una posición, como la que sustenta la teoría institucional, el valor del arte depende de la existencia de un *mundo del arte* que así lo disponga, mundo signado por las instituciones del arte. Apelando a un naturalismo antropológico o a un objetivismo trascendental, otros podrían apuntar al valor del arte como una propiedad objetiva suya. Mientras que para los terceros, el factor determinante del valor artístico de una obra radicaría en la subjetividad, ya sea la del propio artista o la del público.

A todas estas posturas pueden detectársele, limitaciones. En todos los casos podemos encontrar contraejemplos.⁹ Sin embargo, todas tie-

⁹ Una muestra de ello es la teoría institucional del arte de George Dickie, quien se ha visto obligado a continuas ampliaciones de lo que entiende por *círculo del arte* a fin de dar espacio en ella a respuestas a los contrargumentos y contraejemplos a los que dio lugar su

nen una dosis de razón. El valor de una obra no puede ser en todos los casos totalmente ajeno ni al mundo del arte, ni a ciertas necesidades objetivas, sean estas de corte antropológico o no, ni a la opinión subjetiva del artista o del público. Pero ninguna de estas variantes explicativas del arte da por sí misma respuesta plena a lo que representa su valor.

Volvemos al modo extremo de plantearse el asunto: ¿es el arte indefinible, entonces? Por supuesto que no. Solo que para aproximar una respuesta a este complicado asunto no podemos aspirar a una solución simple y univalente. Se requiere de un enfoque multidimensional complejo del valor del arte.

Cada una de las posturas analizadas hace hincapié en una determinada dimensión de lo artísticamente valioso y obvia las otras dimensiones. La clave para una solución dinámica, abierta, flexible, adecuada al movimiento práctico mismo del arte, está en la superación de tales respuestas univalentes.

De la misma forma que es necesario concebir la multidimensionalidad de cualquier valor, propuesta teórica que hemos desarrollado en otros lugares,¹⁰ debemos reconocer también, al menos, tres dimensiones del valor artístico: las que condicionalmente hemos calificado como objetiva, subjetiva e instituida. ¿A qué nos referimos con cada una de ellas?

Comencemos por aclarar que la que aquí hemos llamado *dimensión objetiva* no hace referencia a una objetividad sustancialista, ajena a toda subjetividad, a la manera en que ha tendido a comprenderla casi toda la tradición filosófica occidental y en la que sujeto y objeto quedan entendidos como dos sustancias ontológicamente diferenciables e independientes. Partimos de otra acepción de estas categorías, de aquella que tiene su sedimento en Marx, con cuya herencia —pensamos— las ultramodernas nociones de objeto y sujeto no han realizado un adecuado ajuste de cuentas. Para Marx —recordemos—, sujeto y objeto son dos lados de lo humano mismo, intercambiables, transmutables mediante el conocimiento y la praxis. Lo objetivo no puede ser otra cosa que la subjetividad objetivada. A través de la praxis, el sujeto se hace objeto, se objetiva, único modo que tiene de acceder a otro

inicial propuesta teórica. Cfr. George Dickie, *El círculo del arte*, 2005.

¹⁰ Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 23-59. En particular, consultar el capítulo I titulado “Sobre la naturaleza de los valores humanos”.

sujeto.¹¹ El arte es creación humana y, por lo tanto, objetivación de subjetividades, no importa que su resultado sea un concepto, algo que no tenga plasmación cosificada. En la acepción de Marx, es un objeto cuyo distingo social viene dado no por las propiedades ontológicas que lo caractericen —aunque estas pueden, por supuesto, en determinadas condiciones ser importantes—, sino por el lugar que pasa a ocupar en el sistema de relaciones sociales y la función y significación humanas que en él adquiere. A esto nos referimos cuando hablamos de la dimensión objetiva del valor del arte. Pensemos nuevamente en el urinario de Duchamp en comparación con los otros muchos iguales a él que quedaron en el almacén o que están siendo usados en innumerables baños públicos. Se trata de objetos indiscernibles en cuanto cosas, pero diferenciables precisamente como objetos por ocupar diversos lugares en la sociedad y desempeñar diferentes funciones, de lo que emana, en cada caso, su significación humana, su valor. Ser arte no significa, entonces, un cúmulo fijo e invariable de cualidades ontológicamente registrables, como lo entendió la episteme moderna, pero tampoco algo absolutamente indescifrable, como piensan algunos que creen haber superado aquella episteme y caen en el mismo error de base al interpretar cosificadamente al arte sin atender a sus vínculos funcionales con el resto de la realidad social. Lo artístico no representa una propiedad sustancial, sino funcional. Su ser es social, su existencia depende del lugar que ocupa el objeto de que se trate en el sistema de relaciones sociales, de la función que cumpla en este sistema.

Mas esta función no se realiza en abstracto, por sí sola, al margen de los sujetos que le dan sentido. Requiere para su realización de la *complicidad* de esos sujetos. Por eso lo artístico presupone no solo función, sino también relación. Se trata, podríamos decir, de una relación funcional o de una función relacional. Lo artístico se realiza en la subjetividad. La dimensión objetiva del valor artístico solo puede tener su culminación en la dimensión subjetiva. De nada valdría un arte no apreciado como tal. Su significación humana, el crecimiento espiritual que potencia, carecería de sentido sin un espíritu humano enriquecido, sin aquel sujeto que, gracias en parte al arte, ha crecido,

¹¹ K. Marx, "Manuscritos de 1844 de economía y filosofía", *La cuestión judía (y otros escritos)*, pp. 133, 134 y ss.

se ha hecho distinto.¹² La valoración del receptor, ámbito fundamental donde cabría ubicar la dimensión subjetiva del valor del arte, es un ingrediente imprescindible para que su valor objetivo se transforme de posibilidad en realidad. Como también es necesaria la *colaboración* de la intencionalidad, es decir, de la subjetividad, del propio artista hacedor de la obra o, en su defecto —recordemos el caso, por ejemplo, de las pinturas rupestres—, del intérprete o crítico que cualifica un determinado producto humano como arte.

Es en este último ámbito donde nos damos de tope con la dimensión instituida del valor del arte, aspecto sobre el que tozudamente nos llama la atención George Dickie y al que apunta también, tal vez de manera no tan convencida, Arthur C. Danto. Fue este último el primero que señaló que la existencia del arte requería de un *mundo del arte*. “Ver algo como arte —decía— requiere algo que el ojo no puede captar, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte”.¹³ Inspirado en esta idea, Dickie más tarde desarrolló su tesis de que ese *mundo del arte* estaba conformado en lo fundamental por las instituciones del arte que son las que permiten que esa creación humana que él llama “artefacto” sea exhibida ante un público. Así, y solo así, se convierte en obra de arte. Por lo tanto, concluye, “[u]na obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”.¹⁴ No hay dudas que de que aquí se está prestando atención a un aspecto también insoslayable del proceso de realización del valor del arte, aspecto no tenido en cuenta —al menos de manera suficiente— con anterioridad. Sin las instituciones que promueven el arte y que generan esa *atmósfera* de la que nos habla Danto, tampoco sería posible el cierre del ciclo creador-obra-público inherente a todo proceso artístico. Si el mundo del arte no hubiese, en definitiva, llegado a aceptar *La Fuente* de Duchamp o la *Caja Brillo* de Warhol, jamás se habrían realizado como valores artísticos, mucho menos estaríamos hoy discutiendo sobre sus implicaciones filosóficas. El valor del arte reconocido institucionalmente se convierte así en mediador necesario de su despliegue social, de la concreción de su significación humana.

¹² Una fundamentación de la idea del papel del crecimiento espiritual como criterio del valor del arte puede encontrarse en otro ensayo nuestro sobre el tema. Cfr. J. R. Fabelo Corzo, “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos” (I), en *Graffylia*, 2001.

¹³ “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, p. 580.

¹⁴ *El círculo del arte*, p. 115.

Lo que de hecho resulta improcedente a fin de comprender el arte en toda su complejidad es, tomar una de estas dimensiones y elevarla a la categoría de absoluto, obviando las otras y convirtiendo a la dimensión escogida en razón explicativa de la naturaleza del arte en su totalidad. Así ha ocurrido históricamente y, lamentablemente, sigue en lo fundamental ocurriendo hoy. Los contrargumentos que rápidamente pueden encontrarse a cualquiera de estas posturas unilaterales sirven de basamento epistemológico para aquellas otras posturas extremas que terminan por negar toda posibilidad de pensar el arte. Lo complejo termina así identificándose con lo irracional e inexplicable.

El valor del arte se manifiesta y realiza simultáneamente en las tres dimensiones, las que guardan entre sí una relación de complementariedad. Sin embargo, la necesidad de su distinción salta a la vista cuando constatamos los posibles (y reales) desajustes que pueden existir entre ellas, cuando nos encontramos con estímulos institucionales a productos carentes de capacidad enriquecedora o, viceversa, con frenos institucionales a obras potencialmente valiosas, o con valoraciones subjetivas que tienen en más alta estima a elaboraciones pseudoartísticas en detrimento del reconocimiento y aceptación de otras de mucho mayor calidad.

Es cierto que las mencionadas dimensiones, objetiva, subjetiva e instituida, por sí mismas, no son más que abstracciones. Pero son abstracciones necesarias en el proceso de conocimiento, en el camino de ascenso hacia lo concreto como síntesis de múltiples determinaciones, en el curso de la revelación de la naturaleza compleja del arte y de su valor. No puede realizarse objetivamente el valor del arte, asociado al crecimiento espiritual de sus receptores, sin la participación comprometida de la propia subjetividad de estos, sin la intención creadora del artista, sin el apoyo de instituciones y críticos que permiten y estimulan que llegue a aquellos en toda su potencialidad enriquecedora.

Al mismo tiempo, estas dimensiones fundamentales en la determinación del valor del arte son a su vez, cada una de ellas, complejas y multidimensionales también, tanto más mientras más nos acercamos a verlas en su real concreción histórica, como producto sintético de múltiples determinaciones. Así, en la determinación de la dimensión objetiva del valor artístico, asociada como hemos señalado al crecimiento espiritual que la obra es capaz de potenciar en sus receptores, entran a jugar un determinado papel las circunstancias sociales en las que se establece

la relación entre obra y público, la época en que esta se produce, los factores económicos, los niveles de desarrollo cultural, el estado de las necesidades sociales, las jerarquías de prioridades que tiene ante sí la sociedad y el modo en que la obra se vincula con todos estos elementos. Para la dimensión subjetiva son importantes, factores como: la educación estética, el nivel de cultivo del gusto estético, la identidad cultural propia, las tradiciones y costumbres, los componentes psicológicos de la apreciación artística, las modas que prevalecen, los criterios estéticos hegemónicos dentro de la sociedad. Esos criterios que hegemonizan y moldean el gusto estético son, a su vez, producto de los múltiples factores que intervienen en la dimensión instituida: las relaciones de poder, la política en general y, en particular, las políticas culturales que prevalecen; el papel que desempeñan los medios de comunicación; los intereses a los que estos se subordinan; la medida en que el mercado y su predominante valor de cambio se impongan o no sobre el valor estético-artístico o valor de uso de los productos culturales; el lugar en que se encuentra la cultura nacional en ese difícil camino hacia una emancipación descolonizadora (cuando se trata de una excolonia), o en la senda hacia el reconocimiento pleno del derecho del otro a tener su propia cultura y valores estéticos (cuando se trata de una exmetrópoli).

Obviamente, este acercamiento complejo a lo que es el arte requiere del esfuerzo interdisciplinario de diversas ramas del saber, capaces de develar aspectos importantes de cada una de esas dimensiones en las que el arte existe y se expresa: economía política del arte, sociología del arte, política artística, derecho artístico, psicología del arte, educación artística, arte y antropología, arte y etnología, arte y colonialidad, más todas las disciplinas artísticas particulares.

Todo ello significa que el desbroce de la complejidad del valor artístico apenas si ha sido indicado como ruta a seguir en el presente ensayo. Por eso ha de quedar claro que se trata en él únicamente de eso, de apuntar hacia un camino que no por ser en sí mismo complejo, deja de ser posible y necesario.

Bibliografía citada

- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
_, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.

- _, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- _, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, no. 61, vol.19, 1964.
- Dickie, George, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974.
- _, *Art and Value*, Blackwell Publishers, 2001.
- _, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Fabelo Corzo, José R., “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)”, en *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP*, núm. 4, 2001, pp. 17-25, en: <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/4/17.pdf>. (último acceso 5 de enero de 2014).
- _, *Los valores y sus desafíos actuales*, (Cuarta ed. general y primera ed. peruana), Lima, EDUCAP/EPLA, 2007.
- Goodman, Nelson, “¿Cuándo es el arte?”, en *A Parte Rei*, núm. 26, 2008, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>. (último acceso 6 de marzo de 2014).
- _, “When Is Art?”, en D. Perkins & B. Leondar, ed., *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1977, pp. 11-19.
- Marx, Karl, “Introducción general a la crítica de la economía política”, *Cuadernos de pasado y presente*, México, 1987.
- _, “Manuscritos de 1844 de Economía y Filosofía”, *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Sotolongo Codina, P. L. y C. J. Delgado Díaz, “La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo”, en *CLACSO*, Buenos Aires, 2006, en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/soto.html> (último acceso 18 de marzo de 2014).