

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

INTERDISCIPLINARIEDAD EN ARTE Y DISEÑO PRÁCTICAS Y APROXIMACIONES TEÓRICAS

CARLES MÉNDEZ LLOPIS
(COORD.)



**INTERDISCIPLINARIEDAD
EN ARTE Y DISEÑO**
PRÁCTICAS
Y APROXIMACIONES
TEÓRICAS

Carles Méndez Llopis
(Coord.)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Ricardo Duarte Jáquez
Rector

David Ramírez Perea
Secretario General

Manuel Loera de la Rosa
Secretario Académico

Érick Sánchez Flores
Director del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Ramón Chavira Chavira
Director General de Difusión Cultural y Divulgación Científica

Comité Editorial externo

Dr. José Galindo Gálvez

Dr. José Luis Cueto Lominchar

Dr. Benito Cañada Rangel

Dr. Chi-Chang Hsieh

Dr. Julio César Schara

Mtro. Fausto Gómez-Tuena

ÍNDICE

- Introducción
Hacia un entendimiento de la
interdisciplinariedad en el ámbito creativo.
Carles Méndez Llopis 5
1. La investigación interdisciplinar
en arte: cartografías de una maleta
Carles Méndez Llopis 13
2. Para una interpretación
compleja del valor del arte.
José Ramón Fabelo Corzo 35
3. Cuando las imágenes suscitan la piel.
María Margarita de Haene Rosique 55
4. Constructos para el análisis
y la creación de libros juego. El caso de los prelibros
como medios de creación interdisciplinar.
Hortensia Mínguez García 75
5. Interdisciplinariedad entre el tipógrafo,
poeta y loco. El caso de Alejandro Lo Celso.
Sandra Ileana Cadena Flores 109
6. Creación y desarrollo de un sitio web. Condicionantes,
retos y limitantes de la interdisciplinariedad.
Estudio de caso en cuatro empresas de Ciudad Juárez.
Jorge Omar Chavarría Fernández
y Judith Angélica Campos González 133
7. La magia caos como proceso creativo:
una investigación sobre la interdisciplinariedad
entre la magia y el arte.
José Antonio Badía Pazos 161

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Difusión Cultural y Divulgación Científica, a través de la Subdirección de Publicaciones.

Diseño de la cubierta e interiores: Sarahí Vidaña
Cuidado de la edición: Subdirección de Publicaciones
Coordinación editorial: Mayola Renova González

Apoyado con recursos PIFI 2013

Interdisciplinariedad en arte y diseño: prácticas y aproximaciones teóricas / Coord. Carles Méndez Llopis.- Primera edición --Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014.
186 páginas; 22 centímetros. ISBN 978-607-520-103-0

Contenido: Introducción hacia un entendimiento de la interdisciplinariedad en el ámbito creativo /Carles Méndez Llopis.--La investigación interdisciplinar en arte: cartografías de una maleta / Carles Méndez Llopis.-- Para una interpretación compleja del valor del arte / José Ramón Fabelo Corzo.-- Cuando las imágenes suscitan la piel / María Margarita de Haene Rosique.-- Constructos para el análisis y la creación de libros juego. El caso de los prelibros como medios de creación interdisciplinar / Hortensia Mínguez García.-- Interdisciplinariedad entre el tipógrafo, poeta y loco. El caso de Alejandro Lo Celso / Sandra Ileana Cadena Flores.-- Creación y desarrollo de un sitio web. Condicionantes, retos y limitantes de la interdisciplinariedad. Estudio de caso en cuatro empresas de Ciudad Juárez / Jorge Omar Chavarría Fernández y Judith Angélica Campos González.-- La magia caos como proceso creativo: una investigación sobre la interdisciplinariedad entre la magia y el arte / José Antonio Badia Pazos.

Arte y diseño - Interdisciplinariedad
Arte y diseño - Aproximaciones teóricas

LC - NX170 I57 2014

© D.R. 2014 Carles Méndez Llopis, José Ramón Fabelo Corzo, María Margarita de Haene Rosique, Hortensia Mínguez García, Sandra Ileana Cadena Flores, Jorge Omar Chavarría Fernández, Judith Angélica Campos González, José Antonio Badia Pazos.

© D.R. 2014 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Avenida Plutarco Elías Calles #1210, Fovissste Chamizal,
Ciudad Juárez, Chihuahua, C.P. 32310
Tel. +52 (656) 688 2260

Primera edición, 2014
Impreso en México / Printed in Mexico

Para una interpretación compleja del valor del arte

José Ramón

Fabelo

Corzo*

* 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; correo electrónico: jrfabelo@yahoo.com.mx

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 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 es 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 sucedan 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. Por ello, tal vez no exista otra esfera de la actividad humana en la que los productos sean entre sí tan diversos como en el arte.

Pero si a lo que nos referimos es a la interpretación del arte, y en particular a la de su valor —y éste es el caso del presente ensayo—, hemos de tener en cuenta que el camino por el que la realidad se mueve, no coincide con el curso que el conocimiento sigue 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, tiene a fuerza que 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 el conocimiento debe realizar 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 in-

tegradora 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 el pensamiento humano transita, fue descrito originalmente por Karl Marx (1987), 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. (p. 51)

Debido a que lo concreto es siempre complejo y se presenta inicialmente al pensamiento como algo caótico, el paso a lo abstracto constituye simultáneamente su penetración y ordenamiento, por un lado, y su simplificación, por otro. El proceso lógico determinante aquí es el análisis. Éste 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 apenas en unos párrafos puede no sólo caracterizar un proceso particular de investigación, sino también abarcar épocas históricas completas si nos referimos, en un plano más genérico, al curso

que el conocimiento humano sigue a lo largo de la historia. Es así como el movimiento hacia lo abstracto presupuso en su momento la disciplinarización, 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 periodo de tiempo que el surgimiento y desarrollo de las disciplinas clásicas del saber requirió, 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 Marx hiciera 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 —multidisciplina, interdisciplina y transdisciplina— son diferenciables entre sí (Sotolongo y Delgado, 2006), su estrecha conexión y cer-

canía 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, sólo un enfoque interdisciplinario podría dar cuenta 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 la propia diversificación continua de sus variadas expresiones, lo que hizo nacer en su momento 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 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, so-

brepasando el ámbito interdisciplinario, que 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 comportado la filosofía, tampoco aquella que ha tenido como objeto de estudio el 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 el 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 *readymades*, 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, Duchamp presentó en 1917 en una exposición de artistas independientes en Nueva York, que paradójicamente ha quedado refrendada para la historia precisamente por la obra que rechazó y no por 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 que pululan en múltiples baños públicos? ¿Cómo pudo serlo si no sólo no había en ella rasgos distintivos visibles, sino que 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.⁷ Seguían así utilizando el mismo criterio de evaluación de lo artístico que había predominado hasta entonces y que

⁷ 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.

resultaba ya, a todas luces, inadecuado para el nuevo arte. Evidentemente no podía ser la belleza la responsable de la artísticidad 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 ‘*readymades*’ 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” (Danto, *El abuso de la belleza*, 2005, p. 45).

Algo parecido pasaría casi medio siglo después de aquel frustrado intento de Duchamp de exponer como arte su urinario. 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 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 trasladaba a los supermercados y se almacenaba 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, éstas 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 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. Evidentemente, 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 el 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.⁸ 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 Goodman⁹ y reproducida más tarde por otros autores, el cambio de perspectiva que la sustitución de una pregunta por otra presupone, 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 sólo 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.

8 La filosofía del arte de Arthur C. Danto se encuentra 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 una versión en castellano publicada por Paidós en 2005) y *Art and Value* (2001).

9 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 (Goodman, “¿Cuándo es el arte?”, 2008) (consultada el 13/01/2008).

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 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.

Y claro que podría siempre el arte asociarse con atributos ontológicos, sean éstos 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 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 a aquellas que se develan sólo en su relación con el sujeto.

Y es que 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 la Teoría institucional

sustenta, el valor del arte depende de la existencia de un “mundo del arte” que así lo disponga, 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 lados débiles, limitaciones. En todos los casos podemos encontrar contraejemplos.¹⁰ Y sin embargo, todas tienen una dosis de razón. El valor de una obra no puede ser en todos los casos totalmente ajeno al mundo del arte, ni a ciertas necesidades objetivas, sean éstas 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 su valor representa.

Volvemos al modo extremo de plantear el asunto: entonces, ¿es el arte indefinible? Por supuesto que no. Sólo 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, adecuable al movimiento práctico mismo del arte, está en la superación de tales respuestas univalentes.

10 Una muestra de ello es la Teoría institucional del arte, de George Dickie, quien se ha visto obligado a continuas ampliaciones de lo que por “círculo del arte” entiende, a fin de dar espacio en ella a respuestas a los contraargumentos y contraejemplos a los que su inicial propuesta teórica dio lugar (Dickie, *El círculo del arte*, 2005).

De la misma manera que es necesario concebir la multidimensionalidad de cualquier valor, propuesta teórica general que hemos desarrollado en otros lugares,¹¹ 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. No; 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 sujeto (Marx, 1992, pp. 133, 134 y sgtes.).

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 éstas pueden, por supuesto, en determinadas condiciones ser importantes—, sino por el lugar que

11 Ver, en particular, el capítulo 1, “Sobre la naturaleza de los valores humanos”, de nuestro libro *Los valores y sus desafíos actuales* (Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, 2007, pp. 23-59).

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 el episteme moderno lo entendió, pero tampoco algo absolutamente indescifrable, como algunos que creen haber superado aquel episteme piensan y caen en el mismo error de base al interpretar cosificadamente al arte, sin atender 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 en este sistema cumpla.

Mas esta función no se efectúa 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 sólo función, sino también relación. Se trata, podríamos decir, de una relación funcional o de una función relacional. Lo artístico se lleva a cabo en la subjetividad. La dimensión objetiva del valor artístico sólo 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, 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.

Y 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” (Danto, “The Artworld”, 1964, p. 580).

Inspirado en esta idea, Dickie (2005) 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 sólo 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” (*El círculo del arte*, p. 115).

No hay dudas de que aquí se está prestando atención a un aspecto también insoslayable del proceso de realización del valor del arte, no tenido en cuenta —al menos de manera suficiente— con anterioridad. Sin las instituciones que

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 (Fabelo Corzo, “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos [I]”, 2001).

promueven el arte y que generan esa “atmósfera” de la que Danto nos habla, 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.

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 la dimensión escogida en razón explicativa de la naturaleza del arte en su totalidad. Así ha ocurrido históricamente y así, lamentablemente, sigue en lo fundamental sucediendo hoy. Los contraargumentos que rápidamente pueden encontrarse para 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, 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 mucha mayor calidad.

Es cierto que las mencionadas dimensiones, objetiva, subjetiva e instituida, por sí mismas, no son más que abstracciones, pero 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 efectuarse objetivamente el valor del arte, asociado al crecimiento espiritual de sus receptores, sin la participación comprometida de la propia subjetividad de éstos, sin la intención creadora del artista, sin el apoyo de instituciones y críticos que permiten y estimulan que llegue a aquéllos 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 la relación entre obra y público se establece, la época en que ésta se produce, los factores económicos, los niveles de desarrollo cultural, el estado de las necesidades sociales, las jerarquías de prioridades que la sociedad tiene ante sí 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 estético-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 los medios de comunicación desempeñan; los intereses a los que éstos 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 la cultura nacional se encuentra en ese difícil camino hacia la emancipación poscolonial (cuando se trata de una ex colonia), 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 ex metrópoli).

Obviamente, este acercamiento complejo a lo que el arte es requiere el 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 ha sido indicado como ruta a seguir en el presente ensayo. Por eso, desde el título mismo de este trabajo, nos hemos propuesto dejar claro que se trata en él sólo de eso, de apuntar hacia un camino que no por ser en sí mismo complejo, deja de ser posible y necesario.

Bibliografía

- Danto, A. C. (2002). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.

- (1964). "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, núm. 19, vol. 61, pp. 571-584.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- (2001). *Art and Value*. Blackwell Publishers.
- (2005). *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós.
- Fabelo Corzo, J. R. (2001). "Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)". *Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP*, núm. 4, pp. 17-25. Disponible en:
<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/4/17.pdf>
- (2007). *Los valores y sus desafíos actuales* (4ª edición general y 1ª peruana). Lima: Educap/Epla.
- Goodman, N. (2008). "¿Cuándo es el arte?". *A Parte Rei*, núm. 26. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~c-munoz11/goodmanart.pdf>
- (1977). "When Is Art?". En: D. Perkins y B. Leondar (eds.). *The Arts and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins UP, pp. 11-19.
- Marx, K. (1987). *Introducción general a la crítica de la economía política*. México: Cuadernos de Pasado y Presente.
- (1992). "Manuscritos de 1844 de economía y filosofía". En: K. Marx. *La cuestión judía (y otros escritos)*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Sotolongo Codina, P. L. y C. J. Delgado Díaz (2006). *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. Buenos Aires: Clacso. Disponible en:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/soto.html>