

La fetichización en el arte conceptual, un análisis del valor artístico desde la dialéctica
materialista

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: trabajo monográfico

Presentado por
Carlos Esteban Gil Velosa
Cód.: 2011132011

Director
Javier Merchán Basabe

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2017

Resumen

El presente trabajo propone analizar los conceptos de valor estético y valor artístico desde la perspectiva de la dialéctica materialista, con el fin de estudiar el caso particular del valor artístico atribuido al objeto del arte conceptual y ver las implicaciones que trae el hecho de establecer un valor idealista en el campo del arte. La finalidad del texto es hacer una crítica al arte conceptual en la medida en que éste propicia una valoración artística fetichizada. En este sentido, la pregunta principal que propone responder el presente trabajo es: ¿en qué sentido el valor artístico atribuido al objeto del arte conceptual presenta un carácter fetichista? para desarrollar los elementos que permitan darle solución a dicho interrogante este trabajo tendrá tres capítulos ordenados de la siguiente manera:

En la primera sección se postulan algunas generalidades en torno al concepto de valor estético en general y valor artístico en particular a partir del estudio de algunos textos de Marx, Adolfo Sánchez Vázquez, Stolovich, entre otros; resaltando el papel de la práctica histórico social en la configuración de dichos valores, al final del apartado son esbozados algunos aspectos sobre la idea de fetichismo en el contexto de la valoración artística en general y aquella propia del arte conceptual. Dichos elementos serán tratados con más detalle en el capítulo posterior.

El segundo capítulo está enfocado en la lógica de la valoración artística del arte conceptual partiendo de una contextualización sobre el entorno que posibilitó que surgiera dicha corriente artística; posteriormente, habrá un análisis del planteamiento de su valoración según la lectura de Joseph Kosuth en uno de sus artículos; asimismo, se confrontará tal planteamiento con la perspectiva que plantea la dialéctica materialista, mostrando en qué sentido el valor artístico que defiende el arte conceptual tiene un carácter fetichista. Finalmente, se mostrarán dos ejemplos concretos de obras de arte conceptual que permitan ilustrar con más claridad lo expuesto a lo largo del texto.

Palabras clave.

Valor estético, valor artístico, arte conceptual, fetichización.

Abstract


The present paper proposes to analyze the concepts of aesthetic value and artistic value from the perspective of the materialist dialectic, in order to study the particular case of artistic value attributed to the object of conceptual art and see the implications of establishing a value idealist in the field of art. The purpose of the text is to do criticize to conceptual art to the extent that it promotes a fetishized artistic appreciation. In this way, the main question that the present paper proposes to answer is: what way does the artistic value attributed to the object of conceptual art present a fetish character? To develop the elements that allow solving this question, this paper will have three chapters ordered as follows:

In the first section some generalities are proposed around the concept of aesthetic value in general and artistic value in particular from the study of some texts by Marx, Adolfo Sánchez Vázquez, Stolovich, among others; highlighting the role of social historical practice in the configuration of these values, at the end of the section are outlined some aspects of the idea of fetishism in the context of artistic appreciation in general and that own of conceptual art. These elements will be study with more detail in the following chapter.

The second chapter is focused on the logic of the artistic valuation of conceptual art starting from a contextualization about the environment that allowed that artistic current to emerge; later, there will be an analysis of the approach to his valuation according to the reading of Joseph Kosuth in one of his articles; likewise, such an approach will be confronted with the perspective posed by the dialectic materialist, showing in what way the artistic value that conceptual art defends has a fetish character. Finally, two concrete examples of works of conceptual art are shown that make it possible to illustrate more clearly what has been said throughout the text.

Keywords

Aesthetic value, artistic value, conceptual art, fetishization.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Excellence in Education</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 53	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	La fetichización en el arte conceptual, un análisis del valor artístico desde la dialéctica materialista
Autor(es)	Gil Velosa, Carlos Esteban
Director	Merchan Basabe, Javier
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 53 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	VALOR ARTÍSTICO, VALOR ESTÉTICO, ARTE CONCEPTUAL, FETICHIZACIÓN

2. Descripción
<p>El trabajo propone analizar los conceptos de valor estético y valor artístico desde la perspectiva de la dialéctica materialista, con el fin de estudiar el caso particular del valor artístico atribuido al objeto del arte conceptual y ver las implicaciones que trae el hecho de establecer un valor idealista en el campo del arte. La finalidad del texto es hacer una crítica al arte conceptual en la medida en que éste propicia una valoración artística fetichizada. En este sentido, la pregunta principal que se propone responder es: ¿en qué sentido el valor artístico atribuido al objeto del arte conceptual presenta un carácter fetichista?</p>

3. Fuentes

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: EDICIONES ORBIS S.A .
- Breauze, M. (1965). *Objetividad del valor estético*. en AAVV. *1965 estetica y marximo (P.P 103-134)*. Buenos Aires: Arandu.
- Cage, J. (1999). *escritos al oido*. Valencia : artes gráficas soler, S.L .
- Kosuth, J. (1977). *Arte y filosofía en AAVV. 1977. la idea como arte, documentos de arte conceptual* . Batcelona: Gustavo gili S.A.
- Liñán, J. L. (2009). representacion, concpeto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterializacion de la obra artística. *ideas y valores #40*, 197- 216.
- Lukacs, G. (1965). *prolegómenos a una estética Marxista (sobre la categoría de particularidad)*. Mexico: grijalbo.
- Lukacs, G. (1966). *aportaciones a la historia de la estetica*. Mexico: grijalbo.
- Marx, K. (1968). *El capital vol. I*. Mexio: fondo de cultura económica.
- Marx, K. (1970). *Fundamentales de la crítica de la economia política v.I*. La Habana: editorial de ciencias sociales.
- Marx, K. (1974). *la ideologia alemana*. Barcelona: Pueblos Unidos .
- Marx, K. (1980). *manuscritos economicos y filosoficos de 1844*. Madrid: Alianza editores S.A.
- Morgan, R. (2003). *del arte a la idea* . Madrid: Akal S.A .
- Sanchez, V. A. (1965). *las ideas esteticas de Marx*. Mexico DF: ediciones era S.A.
- Sanchez, V. A. (1984). *ensayos sobre arte y marxismo*. Mexico D.F: Editorial grijalbo S.A.
- Sanchez, V. A. (2005). *invitacion a la estética*. Mexico: grijalbo.
- Stolovich, I. (1977). *Naturaleza de la valoracion estetica*. Buenos Aires: pueblos unidos S.A .
- Tiscareño, E. V. (28 de agosto de 2014). *¿es el arte conceptual solo una idea?* Obtenido de taller multinacional : <https://www.tallermultinacional.org/wp-content/uploads/2016/07/EDGAR-VITE-TISCARENO.pdf>

4. Contenidos

En la primera sección se postulan algunas generalidades en torno al concepto de valor estético en general y valor artístico en particular a partir del estudio de algunos textos de Marx, Adolfo Sánchez Vázquez, Stolovich, entre otros; resaltando el papel de la práctica histórico social en la configuración de dichos valores, al final del apartado son esbozados algunos aspectos sobre la idea de fetichismo en el contexto de la valoración artística en general y aquella propia del arte conceptual. Dichos elementos serán tratados con más detalle en el capítulo posterior.

El segundo capítulo está enfocado en la lógica de la valoración artística del arte conceptual partiendo de una contextualización sobre el entorno que posibilitó que surgiera dicha corriente artística; posteriormente, habrá un análisis del planteamiento de su valoración según la lectura de Joseph Kosuth en uno de sus artículos; asimismo, se confrontará tal planteamiento con la perspectiva que plantea la dialéctica materialista, mostrando en qué sentido el valor artístico que defiende el arte conceptual tiene un carácter fetichista. Finalmente, se mostrarán dos ejemplos concretos de obras de arte conceptual que permitan ilustrar con más claridad lo expuesto a lo largo del texto.

5. Metodología

No aplica.

6. Conclusiones

El asumir la práctica histórico social como elemento constitutivo en la determinación de los valores estéticos y artísticos contribuye a entender el fenómeno artístico lejos del velo misterioso y esencialista propio de la filosofía burguesa, si se comprende algún valor bajo una premisa idealista se está mistificando la realidad, atribuyendo esencias metafísicas a lo que contiene base material, la asimilación estética de la realidad y la creación de objetos estéticos tanto artísticos como no artísticos obedecen a condiciones objetivas determinadas por aspectos del entorno, las necesidades del ser humano y el proceso de producción material. Cuando un valor es el resultado de una idea abstracta que no se refiere a nada fuera de sí, es decir, es un valor sin referente, es un valor que se crea al tiempo que inventa el objeto valorado, se constituye una fetichización. Haciendo referencia al arte conceptual puntualmente tenemos que su carácter fetichista consiste en que para él la constitución de su valor artístico deja a un lado su base material, la cual tiene que ver con la posibilidad de asimilar cualquier obra a partir de una relación estética con el objeto. Cuando dicha

relación no representa importancia para el valor artístico de la obra su consecuencia necesaria es que dicho valor tenga un carácter ideal, del cual brota el objeto artístico al tiempo que se determina el sentido, fundamento y definición del arte como tal.

De acuerdo a esto el arte no se constituye como un trabajo concreto que crea objetos concretos, con determinado valor de uso anclado en la posibilidad de manifestar lo humano en ciertos objetos. Sino como un proceso de reflexión interna que tiñe cualquier elemento o discurso con el tinte de trabajo artístico. Así, el producto del arte conceptual puede ser un producto abstracto, en el cual su valor de uso está constituido en tanto define su forma y su esencia. El arte entonces es asumido como esencia y las obras como formas de dicha esencia. Tomando un carácter fetichiza puesto que las obras se elevan como entes contemplables a partir de cierto innatismo que se les atribuye, siendo la idea la que propicia la cosa, invirtiendo la relación valorativa.

Por otro lado, la tendencia conceptual en el arte precipita un arte que anula el goce estético, de este modo asumir las obras ahora se trata de un refinado juicio llevado de la mano por un posicionamiento dentro del círculo del arte; si bien, parte del contexto que impulso el desarrollo del arte conceptual estuvo determinado por cierta protesta contra ese arte que se había anclado como cultura elitista en el museo y las galerías. El artista conceptual aunque intentado alejarse de dichos espacios, propició una aguda independencia con respecto a la mayoría del público, su elitización fue más crónica que la del pasado arte burgués que fue rechazado por algunos de los representantes del nuevo arte conceptual. Puesto que la desmaterialización de la obra agudiza le elitización del arte, haciendo que el artista tome un lugar absoluto, que inventa elementos alejados de cualquier proceso productivo anclado en desarrollos sociales.

Elaborado por:	Gil Velosa Carlos Esteban
Revisado por:	Merchan Basabe Javier

Fecha de elaboración del Resumen:	22	02	2018
--	----	----	------

Contenido

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	9
1. En torno al valor del objeto artístico y su fetichización desde la perspectiva de la dialéctica materialista	15
1.1 consideraciones previas	15
1.2 Generalidades sobre la base de la asimilación estética de la realidad	15
1.3 Valor estético en el objeto artístico	20
1.4 Valoración del objeto artístico como fetichización del objeto	27
2. El valor del objeto artístico del arte conceptual y su fetichización	31
2.1 Consideraciones previas	31
2.2 aspectos generales del arte en el siglo XX	32
2.3 Generalidades del arte conceptual	34
2.4 La lógica de la valoración artística del arte conceptual	39
2.5 fetichización de la valoración del arte conceptual, una perspectiva desde la dialéctica materialista	42
3. algunos ejemplos de la fetichización en la valoración del arte conceptual y consideraciones finales	47
3.1 consideraciones previas	47
3.1.2 primer caso, el campo de la música conceptual.	47
3.1.3 segundo caso, instalación	49
3.2 consideraciones finales	50
Bibliografía	53

Introducción

Dentro de las diferentes formas como el ser humano se relaciona con el mundo y en ese sentido, se apropia de la naturaleza, podemos mencionar algunas cómo: la práctico material, la teórica y la estética. Dentro de cada forma como se establece dicha relación se presentan criterios valorativos que determinan la pertinencia de cada objeto o situación de acuerdo a la relación que se establece; existen en ese sentido valores económicos, dados en una relación práctico material, valores gnoseológicos -como criterios de verdad en la relación teórica-, valores morales -bueno, malo- y valores estéticos; lo bello, lo sublime, etc. La forma como es comprendida la configuración del valor estético ha sido vista desde perspectivas idealistas o materialistas cargadas de tintes objetivistas o subjetivistas. Para una posición idealista objetiva el valor es algo externo, como realidad objetiva, pero su naturaleza es puramente espiritual. El idealismo subjetivista “absolutiza el papel del sujeto en la relación estimativa, rechazando de una manera u otra la existencia objetiva de los valores.” (Stolovich, 1977, pág. 40) A su vez, existen tendencias que ven la práctica como fuente esencial en la determinación del valor, pero postulan la práctica desde una perspectiva idealista, en ese sentido, la consecuencia necesaria es obtener una interpretación del valor idealista. Este caso es el del pragmatismo, aquí

no se rechaza la objetividad de lo bello, pero esa objetividad se considera como un significado general, como un conjunto de experiencias puramente subjetivas (...) John Dewey, que consideraba el valor estético como una propiedad de su experiencia en su interpretación pragmática reduce lo bello a la designación de cierta emoción característica (Stolovich, 1977, pág. 42)

Por otro lado, dentro de los pensadores más importantes en analizar el asunto del valor estético desde una perspectiva idealista tenemos a Kant, para este autor algo es considerado artístico en tanto sea un elemento producto de un acuerdo entre el entendimiento y la imaginación en el cual brota una sensación de placer, si dicho elemento genera placer entonces es un objeto artístico, o en los términos de la presente discusión, el valor dado al objetivo artístico estriba en la posibilidad que éste tiene para generar un sentimiento de placer universal. Esta perspectiva es idealista y metafísica, en la medida en que la objetividad que pretende lograr Kant es alejándose del objeto concreto y dejándolo en el plano de la razón al tiempo que confiere a dicha razón un carácter universal.

Como un intento de superar el carácter anti histórico y así aproximar el juicio estético con el objeto concreto, Hegel considera que el ideal estético evoluciona con el tiempo; estableciendo tres periodos de la creación artística: arte simbólico propio de la antigüedad, arte clásico y arte romántico; cada uno de los momentos enunciados responde a la idea absoluta de lo bello en donde la creación no está determinada por una acción exterior sino por una fuerza inherente impulsada por la idea en sí misma. En este sentido Hegel reconoce el papel histórico de la creación artística pero no se sale del plano ideal en la medida en que lo que determina la creación artística es una idea misteriosa que encierra el universo de lo bello pero que no se desarrolla como producto de las relaciones sociales dadas en las épocas que él determina, sino como una idea absoluta en transformación constante.

Con Nietzsche se inaugura una tendencia marcada por el discurso, el ensayo que pretende convencer a partir de la implementación de ciertas afirmaciones paradójicas, se busca alejarse de un intento por elaborar una teoría del valor objetivo, para el filósofo alemán, cualquier valor ya sea moral o estético es producto de un capricho individual, si existe algún elemento general, universal dentro de la determinación de algún valor es la *voluntad de poder*. Para que exista arte es necesario que se dé un previo estado de embriaguez. Los juicios estéticos en esta lógica son de carácter instintivo. En este sentido el valor estético dado desde la lógica de Nietzsche es producto de un subjetivismo radical que está determinado por una libertad de las inclinaciones emocionales del individuo, borrando así una posible relación o influencia con el objeto concreto y las relaciones sociales.

Con las escuelas neokantianas surgió otra tendencia en la teorización de los valores, todas ellas en la lógica del idealismo, como es de suponerse; para Windelband los valores son el fruto de una conciencia general que está fuera de los límites de la conciencia individual y a su vez es independiente de la conciencia social, tal entidad abstracta es la que determina los valores, los cuales no son relaciones entre el hombre y el mundo sino categorías universales y atemporales que se imponen a la conciencia individual. Lo que vendría para el estudio del valor en esta perspectiva sería establecer la lógica de esa conciencia general y llenar de contenido una serie de parámetros que determinen tales valores, esta tendencia tiene una base religiosa que limita una comprensión objetiva de la

realidad en la medida en que el valor toma la forma de una entidad independiente e irreal que entra a tomar partida en las relaciones del ser humano con el mundo.

Hasta este punto dejamos enunciados algunas tendencias en la teoría del valor estético, si bien no se presentó un minucioso análisis de las mismas, los elementos mencionados permiten evidenciar los límites de estas, que tienen su foco en el elemento idealista misterioso en la determinación de la relación entre el hombre y el mundo. Abordar la solución propia de la teoría dialéctica materialista permite quitar el velo que cubre de misticismo al objeto artístico y comprender la relación entre humano y mundo de forma más clara; la exposición que se pretende desarrollar del valor estético hará énfasis en que este se determina por las condiciones naturales de las cosas, es decir, existe un valor que “no flota en el aire” (Marx, 1968, pág. 4) objetivo, y un sujeto que hace efectivo tal valor en la práctica histórico social. Los elementos expuestos por Marx, principalmente en las primeras partes del “El capital” enuncian de forma implícita aspectos estéticos del valor, o en otras palabras, la investigación sobre el valor de las mercancías en el proceso de producción capitalista también sirve de base para comprender el carácter valorativo de otros objetos como las obras de arte. Autores como Stolovich, Adolfo Sánchez Vázquez y Breauze por mencionar algunos de los más destacados, han hecho el ejercicio de poner la discusión marxista del valor en términos estético. De esto se establece que la obra de arte presenta características físicas previas a la valoración o externas a la conciencia humana. Color, textura, tamaño, etcétera, pero tales características propias del objeto solo son valores estéticos en tanto son apreciados por una conciencia humana, en este sentido tenemos un primer rasgo fundamental y es que el valor estético no puede darse fuera de la conciencia social pero tampoco en el seno absoluto de esta. En este mismo sentido podríamos indicar que el valor estético no es algo que provenga solamente de las cualidad del objeto sino que se da en el acto de la valoración, también decimos que el valor estético no tiene una existencia independiente, anterior a las propiedades materiales de los objetos, es decir, no es algo a priori dado en la conciencia, sino que se forja en el proceso histórico social, así mismo no podemos decir que sea algo que se dé por azar gracias al capricho individual del sujeto sino que está determinado por elementos objetivos.

La asimilación estética comprende objetos naturales y objetos creados por medio del trabajo, dentro de estos últimos se encuentran también aquellos llamados objetos artísticos, obras de arte, estos objetos cuentan con un valor de uso, en tanto satisfacen una necesidad de objetivación, expresión humana; su valor estético constituye su forma sensible, su materialidad. Ahora bien, el sentido de un valor artístico o un valor estético no dista mucho de cualquier otro valor de uso en la medida en que son ciertas necesidades los motivos de cualquier tipo de creación, generando así objetos con un valor encaminado a satisfacer una necesidad. En otras palabras: el ser humano crea objetos con un valor de uso.

De acuerdo con lo anterior, el arte es una creación del ser humano que pretende satisfacer la necesidad de objetivación de este mediante un determinado objeto, pieza musical o representación dramática que en cierto sentido es palpable, comprensible en tanto es experimentada por alguno o algunos de nuestros sentidos, un oído sensible a ciertas armonías y melodías o un ojo educado para apreciar lo bello; sin embargo, gran parte del arte contemporáneo y particularmente el arte conceptual rompió con dicho referente en tanto el objeto artístico salió del mundo sensible para ubicarse en el plano ideal. La pretensión con la que los artistas conceptuales postularon su iniciativa radicó en el rechazo a la crítica, al canon establecido por diversas instituciones como el museo y el mercado, es decir, pretendían recuperar el espacio de libertad propio de tal actividad que se había visto invadido por la crítica y con esta, las fuerzas enajenantes del mercado y el poder de la instrumentalización de la creación artística para el partido político. Es en este afán de ciertos artistas contemporáneos por salir del espacio de su producción y alimentar su labor con reflexión teórica, se ve difusa la línea entre el filósofo estudioso del concepto y el artista creador de objetos abstractos, que han renunciado a la preocupación por la asimilación estética del objeto artístico.

Dentro de dicha lógica los objetos del arte conceptual son valorados según cierto estatuto otorgado por el artista, esto implica que su asimilación estética no se da, este cambio en la asimilación del objeto artístico genera cierta duda sobre su valor real, objetivo; y a su vez vuelve confusa la diferencia entre una asimilación del mundo artística y una teórica. Si analizamos el asunto del valor estético dentro de la lógica de la dialéctica materialista y ubicamos dicho análisis en el campo del arte conceptual, vemos un problema en la medida

en que los objetos artísticos del arte conceptual son difusos, es decir, su valor artístico, en tanto valor de uso, producto de un trabajo concreto, al parecer “si flora en el aire” (Marx, 1968, pág. 4) al estar determinado por características idealistas.

En la medida en que comprendemos el valor como una relación mediada por la necesidad entre ser humano y mundo, teniendo presente la realidad objetiva de las características que componen los valores de uso de los objetos valorados y el desarrollo de una conciencia social que los valora, cabe preguntar si el valor artístico atribuido al objeto del arte conceptual tendría cierta forma fetichizada particular, como consecuencia de la valoración que prescinde de la asimilación estética, desde esta perspectiva el interrogante principal del presente texto es: ¿en qué sentido el valor artístico dado al arte conceptual tiene un fundamento fetichista?

Para solucionar dicho interrogante desarrollaré tres capítulos ordenados de la siguiente manera: en primer lugar enunciaré algunas generalidades sobre la base de la asimilación estética de la realidad, posteriormente definiré el valor estético y su relación con el valor artístico desde la perspectiva dialéctica materialista, para ello emplearé el texto “*naturaleza de la valoración estética*” (Stolovich, 1977), el artículo de Breazu titulado “*objetividad del valor estético*” (Breazu, 1965), los textos de Adolfo Sánchez Vázquez “*ideas estéticas de Marx*” (Sanchez, 1965) e “*invitación a la estética*” (Sanchez, 2005) el estudio de dichas obras estará alimentado por elementos de varios textos de Marx, principalmente el primer capítulo de “*El capital*”, algunos apartes de los “*fundamentos generales para la crítica de la economía política*”, los “*manuscritos económicos y filosóficos de 1844*” estos textos permitirán postular la definición de valor estético en general y valor artístico en particular, resaltar el carácter histórico social en la configuración de dichos valores y esbozar la idea de fetichismo llevada a la relación estética y así definir el valor artístico y su posible carácter fetichista.

En el segundo capítulo pretendo describir brevemente el surgimiento del arte conceptual, definir y delimitar lo que este concepto encierra y a su vez analizar la valoración artística que presenta el objeto artístico de dicha corriente. Para tal asunto trabajaré principalmente los textos: “*arte y filosofía* (Kosuth, 1977)”, del artista conceptual John Cage su libro, “*escritos al oído*”, el artículo *¿es el arte conceptual una idea?* (Tiscareño, 2014), entro

otros, retomaré textos que fueron base del primer capítulo haciendo un análisis del valor estético que posee el objeto artístico del arte conceptual problematizando su evidente carácter idealista y mostrando en qué sentido dicho valor tiene un carácter fetichista. Finalmente, para el capítulo tres, veremos el análisis dos obras de arte conceptual con el fin de aplicar la teoría previamente expuesta.

1. En torno al valor del objeto artístico y su fetichización desde la perspectiva de la dialéctica materialista

1.1 consideraciones previas

En la medida en que gran parte del arte contemporáneo ha estado marcado en muchas de sus expresiones por una tendencia a ser despojado de su valor estético y en lugar de este se plantea la esfera artística como campo ideal, el arte es tomado a partir de su definición en tanto tal, no su forma, ni su asimilación sensible. Así su asimilación es pura abstracción teórica. Con el fin de analizar en qué sentido dicha forma de entender el valor artístico presenta un carácter fetichista, el presente capítulo se enfocará en el aspecto estético, como forma particular de asimilar la realidad y elemento esencial de la valoración artística, en esta medida se tomará lo estético en términos generales, estableciendo aspectos importantes del proceso de dicha forma de asimilación de la realidad y posteriormente veremos el aspecto del valor estético en la constitución del valor artístico. Si bien la valoración de un objeto en tanto objeto artístico implica aspectos cognoscitivos, ideológicos, formales y estéticos; tales elementos son aspectos que se complementan para determinar el valor de un objeto en tanto artístico. Prescindir de alguno de estos aspectos afectaría la constitución y el estatuto de una obra. Cuando se trata de la ausencia de asimilación estética lo que ocurre es que se da una fetichización irregular del arte. Este último elemento será enunciado brevemente al final del presente capítulo con el fin aclararlo en el capítulo posterior.

1.2 Generalidades sobre la base de la asimilación estética de la realidad

Como ya se había destacado, el ser humano se apropia de la naturaleza, afirma su esencia creadora de diferentes formas, entre más formas desarrolle para tal apropiación más rica será su condición humana; por destacar alguna de estas podemos mencionar; la práctico material, la teórico cognoscitivo y la estética. La aparición, transformación y desaparición de estas particulares relaciones se halla condicionada por elementos históricos y sociales: tradiciones nacionales, organización social, formas de producción material, ideologías dominantes, etcétera. (Sanchez, 2005, pág. 78)

Por ejemplo, según lo resalta Adolfo Sánchez Vázquez (pág. 78), la relación teórico cognoscitivo no existía en su forma de ciencia o filosofía, en su lugar, el mito y la religión representaban su función. En cuanto a la relación estética este autor resalta:

es una de las formas más antiguas de ración del hombre con el mundo, (aunque en un principio difusa) es anterior no solo a la política, la filosofía y la ciencia, sino incluso a la magia, al mito y a la religión, aunque no anterior –sino vinculada estrechamente a sus orígenes- a la producción de objetos útiles (pág. 79)

La relación estética tiene un origen bastante arcaico, ahora bien, es pertinente señalar que a pesar de no haber tenido un papel esencial en el orden social, si ha ocupado un sitio particular en todas las sociedades como elemento necesario y vital (pág. 79). Ahora bien, las diferentes relaciones del hombre con el mundo no tienen un desenvolvimiento paralelo y el peso que tienen para una determinada época varía en el trascurso de la historia. Así, ciertos aspectos decrecen o aumentan su relevancia para ciertas épocas; por ejemplo, en el caso de la religión, vemos que ocupó un papel esencial en tiempos como la edad media, aspecto que ha ido decreciendo paulatinamente, por su parte, la ciencia y la tecnología ocupan un lugar preponderante para la cultura contemporánea, en tanto determinan muchos aspectos del proceso productivo y la interacción social de las personas. También existen relaciones que son determinantes para todas las épocas, y constituyen elementos fundamentales de las mismas, este es el caso de las relaciones económicas, entendidas en los términos como las entiende Marx, es decir, como relaciones de los seres humano con la naturaleza mediante el proceso de producción y como las relaciones que los hombres contraen entre sí en el proceso de transformación de la naturaleza.

En este sentido, la producción material es una condición que determina el paso para la asimilación y producción estética. Es un hecho indiscutible que la producción material determina las posibilidades de vida para la especie humana, este inacabado y milenario proceso ha mantenido una relación productivo material con la naturaleza en la cual el sometimiento de esta última por parte del ser humano, “ha significado un dominios cada vez mayor del trabajo sobre la materia, al elevarse su capacidad de imprimirle determinada forma” (pág. 80) llegando a tal grado de sofisticación que con el tiempo han aparecido objetos con cualidades no necesariamente práctico utilitarias.

Dicha producción que sale del campo práctico utilitario solo es posible en tanto se perfeccionan las características del trabajo humano, a la vez que se establece cierto tiempo entre la producción material y el consumo de la misma. Dentro de este campo de producción posterior a lo utilitario está aquello que tiene que ver con los productos que son considerados estéticos, en este sentido, la producción de objetos útiles es condición necesaria de la producción estética, ambas requieren el mismo comportamiento humano, que es el de hacer cambiar el objeto natural al tiempo que se realiza en éste un fin previamente determinado. Así, producción material y producción estética se constituyen como dos formas de relacionamiento con el mundo, en donde esta última surge en el seno de aquella.

A diferencia de los teóricos del arte previos a Marx, por ejemplo Kant, que considera el trabajo como algo penoso y agotador opuesto al arte en el cual se libera al espíritu para el goce y el disfrute, Marx considera que en el trabajo también se afirma la humanidad del hombre y por supuesto se presenta el goce de este en el proceso de producción, excepto en cuanto al trabajo enajenado. En esta medida arte y trabajo se constituyen como actividades creativas pero a su vez revisten diferencias importantes que es necesario resaltar. Para ambos casos se trata de solucionar determinada necesidad, puesto que el ser humano crea objetos con un valor de uso, sin embargo la diferencia radica en la naturaleza de las necesidades que el trabajo y el arte pretenden solventar; para el primer caso se trata de cuestiones prácticas materiales, necesidades concretas, mientras que el arte busca satisfacer necesidades netamente espirituales. “el límite práctico utilitario que el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo, de lo útil a lo estético, del trabajo al arte” (Sanchez, 1965, pág. 66)

A su vez, la posibilidad de asimilar estéticamente un objeto no creado por el ser humano, sino propio del entorno natural, es posible en tanto las necesidades más inmediatas hayan sido resueltas, un hombre sediento no ve en el río que fluye un objeto que le exprese ciertas sensaciones emotivas, sino la posibilidad de suplir su necesidad más básica.

La gran aportación de Marx a la estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y

socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos (Sanchez, 1965, pág. 50)

Por otro lado, el ser humano es un ser carente y genérico, esto quiere decir que en el desarrollo de su existencia, siempre tendrá necesidades por satisfacer y a su vez crear los medios para poder suplirlas, entre más desarrollada está su vida más necesidades propias de su especie va creando, ya sean con una base instintiva que ha sido humanizada, como es el caso del hambre, por ejemplo, en donde es pertinente considerar la diferencia de suplirla de una forma animal a una forma humana, o necesidades netamente humanas como las estéticas.

Ahora bien, así como en la práctica histórica social el sujeto ha creado objetos humanizados, adaptados a sus necesidades, también se van creando sentidos capaces de asimilar tales objetos. Algo que no corresponde con un sentido humano no es objeto, siguiendo la lectura de Marx (1980), llega a tal condición

en la medida en que mi fuerza es para él como capacidad subjetiva, porque el sentido del objeto para mí (...) llega justamente hasta donde llega mi sentido (...) la humanidad de los sentidos se constituye únicamente mediante la existencia de su objeto, mediante la naturaleza humanizada (pág. 150)

En este sentido es necesario tener presente que “La humanización de los sentidos es correlativa a la humanización del objeto. Los sentidos humanos se afirman como tales por su relación con los correspondientes objetos humanos o humanizados” (Sanchez, 1965, pág. 78) el hecho de que podamos apreciar una película, una pieza musical, una pintura, es porque a estos objetos corresponden unos sentidos que han sido educados, desarrollados históricamente, un oído musical, una vista enfocada en apreciar cosas bellas, etc. Esto implica que el desarrollo de los sentidos no es biológico anquen necesariamente lo contenga, no lo agota, se trata de un desarrollo forjado en la práctica histórica social. Al respecto Marx afirma:

al hacerse para el hombre en sociedad la realidad objetiva de las fuerzas humanas esenciales, realidad humana y por ello, realidad de sus propias fuerzas esenciales, se hacen para él todos los objetos objetivación de sí mismo, objetos que afirman y realizan su individualidad, objetos suyos, esto es, él mismo se hace objeto. El modo en que se hagan

suyos depende de la naturaleza del objeto y de la naturaleza de la fuerza esencial a ella correspondiente, pues justamente la certeza de esta relación configura el modo determinado, real, de la afirmación. Un objeto es distinto para el ojo que para el oído. La peculiaridad de cada fuerza esencial es precisamente su ser peculiar, luego también el modo peculiar de su objetivación, de su ser objetivo real, de su ser vivo. Por eso el hombre se afirma en el mundo objetivo no sólo en pensamiento, sino con todos los sentidos (Marx, 1980, pág. 149).

Ahora bien, en dicha afirmación, en dicha práctica el ser humano también es un sujeto pasivo, en tanto la naturaleza como elemento esencial hace del hombre un ser condicionado a esta para su proceso creador, los elementos naturales están fuera del hombre y por medio del trabajo este los toma para sí, se afirma en la naturaleza y hace del mundo un mundo humanizado. Este aspecto hace de su práctica una actividad objetiva; en la medida en que la práctica histórica social está determinada por el entorno geográfico, las características del clima y demás elementos enmarcados en condiciones físicas.

Desde esta perspectiva la sensibilidad estética se nos presenta como una forma particular y desarrollada de la sensibilidad humana, en donde un contenido humano es expresado en la forma de un determinado objeto sensible “estos objetos son, ante todo, los que el hombre mismo crea, estructurando en cierto modo una materia dada, para dotarla de una expresividad humana que de por sí no tiene” (Sanchez, 1965, pág. 80) a su vez, el hombre ha logrado asimilar estéticamente elementos no creados por él, la naturaleza adquiere un valor estético en tanto es humanizada. En este sentido los fenómenos naturales adquieren valor estético en la medida en que adquieren una significación social, humana; pero dicha significación debe tener un soporte material. Un objeto se presenta ante el humano como objeto estético puesto que al no tener una utilidad práctica material sino que se trata de una significación apreciativa según cierto criterio de belleza enmarcado en determinaciones dadas en la conciencia social de la humanidad. Es decir, cuando un objeto no es visto con una función en pro de la satisfacción de una necesidad física inmediata o desde una perspectiva mercantil, sino cuando en él se ponen aspectos humanos. “el traficante de minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral” (Marx, 1980, pág. 150) ahora bien, es clara la distinción entre una relación inmediata de carácter práctica material y una relación económica con respecto a una

relación estética, sin embargo es fundamental tener presente que todas estas comparten un aspecto, presentan una relación valorativa, sin obviar sus características propias.

1.3 Valor estético en el objeto artístico

Hasta este punto hemos visto algunas generalidades de la asimilación estética de la realidad, teniendo presente que dicha relación abarca esferas que tiene que ver con el proceso de creación de objetos tanto artístico como no artístico y con la apreciación de elementos del entorno natural. Con el fin de delimitar la discusión y así llevarla al aspecto central del presente texto, (el valor del objeto artístico en el arte conceptual) a partir de este apartado nos enfocaremos en los objetos del arte y su valoración, en los cuales la relación estética hace parte de su constitución. La importancia de considerar la esfera estética como parte constitutiva del valor artístico radica en que aquella representa la base material de este último.

De lo mencionado en la sección anterior tenemos que la valoración estética es un resultado del desarrollo de la práctica histórico social, “todo valor se halla constituido por la práctica y la práctica aparece como determinante constitutivo del valor” (Stolovich, 1977, pág. 41) en la medida en que el ser humano se ha ido apropiando de la naturaleza creando un mundo a su medida; asimilándolo de formas diversas. Ahora bien, teniendo esos elementos expuestos analizaremos las particularidades de la valoración estética del arte como parte constitutiva de dicho mundo humanizado. Si bien, en la asimilación estética de la realidad podemos evidenciar una tendencia estimativa, valorativa; el análisis de dicha relación no se agota en el campo axiológico, no obstante es fundamental considerar tal aspecto para la comprensión de los fenómenos artísticos en la medida en que todos los productos del ser humano, incluido el arte, representan valores de uso, sin embargo es menester destacar algunos rasgos particulares con respecto al fin de cada tipo de creación, es decir, todos los objetos creados por el ser humano tienen un valor de uso pero éste varía según la naturaleza de la relación humano-mundo a la que responde. Por ejemplo, las mercancías propias de la sociedad capitalista procuran satisfacer necesidades concretas, mientras que el arte satisface la necesidad de objetivación. Ahora bien, Cuando hacemos referencia al valor estético desde una lectura dialectico materialista debemos partir del hecho de que

la analogía del valor económico, por una parte, y el significado estético del objeto, por otra, no es externa ni casual, en efecto, uno y otro constituyen valores. Y las leyes generales características del valor en general también han de manifestarse, necesariamente, en los valores económicos y estéticos. (...) –con respecto al resultado de la investigación de Marx, se dice que- el análisis del valor, (...) descubrió una particularidad capitalísima de todo valor, incluido el estético: la condicionalidad social de todos los objetos y fenómenos, condicionalidad que tiene un carácter objetivo (Stolovich, 1977, pág. 45).

En este sentido el análisis que se presenta a continuación no es un esfuerzo por hondar en la teoría del valor desarrollada por Marx ya que es un tema de orden económico y además bastante tratado; en lugar de ello se trata de establecer aspectos generales de dicha teoría que permitan hacer un paralelo con el valor estético haciendo énfasis en el carácter objetivo del mismo.

1.3.1 generalidades sobre la teoría del valor descrita por Marx, su relación con el valor artístico y la relación de este con el valor estético

Marx describe dos tipos de valor, valor de uso y valor de cambio, el primero de estos obedece a las cualidades físicas de cierto objeto natural o creado por medio del trabajo y que satisface una determinada necesidad, si bien, estas características físicas solo se convierten en valores cuando entran en relación con la vida social, son base fundamental para establecer tal relación. El segundo, valor de cambio, obedece a determinaciones que dejan a un lado las características físicas del objeto, tales determinaciones están mediadas por elementos generales que permiten comparar entre iguales diferentes objetos.

Decimos entonces que un valor de uso radica en la interacción entre sujeto y objeto mediada por la satisfacción de una necesidad humana sin importar el carácter de esta; “ya sea que brote del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos.” (Marx, 1968, pág. 3) Tampoco tiene relevancia, por lo pronto, la forma como se satisface tal necesidad, ya sea de forma inmediata como medio de vida o indirectamente como medio de producción. (pág. 3) Marx menciona que todo objeto útil puede considerarse desde dos perspectivas, por un lado, atendiendo a su calidad y en segundo lugar, fijándose en su cantidad (pág. 3). Ahora bien, el descubrimiento de dichos aspectos y la modalidad de su utilización constituyen hechos históricos, las cualidades de los objetos son parte constitutiva de estos, como virtudes internas, sin embargo su utilización hace

efectivas tales cualidades que antes eran inútiles. Así pues, “la utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso” (pág. 3) en donde dicha utilidad “no flota en el aire” (pág. 4) sino que depende de las cualidades materiales del tal objeto. Decimos que algún producto deviene en objeto valorado cuando se establece su valor a partir de la función esencial del objeto.

el producto no deviene producto sino con el consumo. Por ejemplo: un vestido no se convierte verdaderamente en vestido sino cuando se lleva puesto; (...) contrariamente a un objeto que existe en la naturaleza, el producto no se confirma como tal y no deviene producto sino en el consumo. Al absorber el producto, el consumo le da el golpe de gracia; en efecto, en la producción un producto no es solo una actividad objetiva, sino también el objeto de sujeto activo. (Marx, 1970, pág. 30)

Ahora bien, como mencionábamos anteriormente, dentro de la sociedad basada en el intercambio, los objetos adquieren una doble constitución, por un lado como poseedores de una utilidad –valor de uso- y en segundo lugar como sujetos a ser equiparables entre sí, es decir, un valor de cambio. Como se había mencionado anteriormente, Marx destaca los productos del trabajo por sus características cualitativas y cuantitativas, esto se traduce básicamente en valor de uso y valor de cambio respectivamente. Los valores de uso, tienen como constitución dos factores; por un lado cuentan con una base material, es decir, los elementos palpables que hacen posible su existencia y en segundo lugar, decimos que pueden ser objetos del trabajo. Si se deja a un lado el segundo aspecto tenemos que es la naturaleza el fundamento de todo objeto útil, en este sentido el trabajo no es la única fuente creadora de valores de uso sino que se apoya en la naturaleza para dicha creación, en otras palabras, los objetos útiles no surgen de la nada o de la pura especulación, sino que su relación con lo natural es fundamental.

Como valor de uso el producto es el resultado de un trabajo humano real, que crea un objeto concreto individual el cual satisface una necesidad humana concreta, a dicho trabajo por su determinación y concreción Marx lo denomina trabajo concreto (Sanchez, 1965, pág. 188) a su vez, la relación que se establece entre el productor y el producto también es una relación concreta, “entre la individualidad de éste, expresada en los fines y peculiaridades de su actividad, y la significación humana del objeto.” (p.188) en este sentido el trabajo

concreto es una relación directa entre productor y producto, presenta un carácter cualitativo particular y crea un objeto con cualidades también particulares que definen su valor de uso.

Cuando vemos dos productos con características funcionales diferentes, en otros términos, con valores de uso distintos, pero que deben ser equiparados en las dinámicas del intercambio, debemos dejar a un lado la constitución física de cada uno de estos elementos en la medida en que esto es lo que los hace particulares, su equiparación ha de ser cuantitativa no cualitativa; borrando su utilidad, su valor de uso. Al omitir dicho elemento lo único que queda es que son productos del trabajo. Sin embargo, cada trabajo concreto presenta particularidades que en principio hacen imposible su generalización puesto que obedecen a diferentes técnicas, herramientas, tipo de esfuerzo, ambiente, etcétera.

En consecuencia, para poder equiparar diferentes productos no es suficiente borrando su valor de uso sino que además es necesario asumir el trabajo de forma general, eliminando las distinciones de cualquier trabajo concreto, el trabajo entonces toma una forma abstracta, como fuerza socialmente necesaria para la producción de algún objeto útil. En este sentido el valor de cambio tiene una base material, que se generaliza y asume una forma abstracta, como trabajo social. Así, el factor que define la magnitud del valor de cambio es un trabajo abstracto, que borra las particularidades en cada tipo de trabajo y establece un rango común que permite su medición –tiempo-. La mercancía al perder características concretas, en la medida en que es un objeto despojado de su valor de uso y a su vez oculto el proceso de su producción y la relación entre seres humanos en dicho proceso productivo, otorga a estos aspectos una forma cosificada, fetichizada; de este modo las dinámicas de oferta y demanda dan al objeto un precio que encubre su verdadero valor. “Los hombres equiparar unos con otros en el cambio, como valores, sus diversos productos, lo que hacen es equipara entre sí sus diversos trabajos, como modalidades de un trabajo humano” (Marx, 1968, pág. 39), ese proceso se da en medio del desconocimiento por parte de las personas que lo realizan, el valor no lleva inscrito su naturaleza, en lugar de ello “convierte los productos del trabajo en jeroglíficos sociales” (pág. 39)

La mercancía entonces presenta un valor de cambio que representa la proporción en la cual se cambian diferentes tipos de valores de uso. El valor de cambio de una mercancía representa así menos o más con respecto a algo común; como valores de uso las mercancías

poseen cualidades particulares, como valores de cambio solo las distingue una cantidad de tiempo de trabajo cristalizado.

Los elementos mencionados hasta acá con respecto al valor nos permiten empezar a establecer la relación con el valor estético; en primer lugar es fundamental partir del hecho de que ambos, valor económico y valor estético, obedecen a relaciones entre sujeto y objeto, es decir, no se dan como propiedades o cualidades del objeto en sí, sino solamente en relación al hombre social, sin embargo, es importante tener presente que tales propiedades materiales son aspectos fundamentales, cualidades internas previas a la existencia humana o independiente de ella, que se afirman como valores cuando son aprehendidos por una conciencia social que los asimila. El color, la textura, las ondas sonoras existen como aspectos constitutivos del objeto, pero sin la relación con la conciencia social son cualidades inertes. En este sentido lo material toma carácter social, en la medida en que son las condiciones de vida ancladas en determinado contexto de producción y desarrollo de la sociedad en las cuales los objetos son asimilados de determinada forma.

A diferencia de las teorías idealistas que consideran al objeto estético como el mismo acto de la valoración, desde dicha lectura el valor reside exclusivamente en el sujeto quien lo proyecta sobre el objeto; para la dialéctica materialista en cambio, “el valor está (...) constituido por el acto de la valoración, por el reflejo del objeto sobre el sujeto, pero como un fenómeno secundario que presupone la existencia real, primordial del objeto estético.” (Breauze, 1965, pág. 120) Un atardecer puede ser bello cuando una conciencia humana lo aprecia como tal, pero su existencia es previa a dicha valoración. Una obra de Bach es conmovedora cuando provoca en una conciencia estética educada cierta emoción profunda, pero la sucesión de sonidos y ondas existe independientemente de su asimilación emotiva.

el valor estético, aunque no se reduzca a la forma del objeto, a sus propiedades concreto sensibles, se halla en una relación directa e inmediata con éstas. El contenido humano, la riqueza humana que se expresa en la obra de arte necesita forzosamente la forma concreto sensible para objetivarse (Sanchez, las ideas estéticas de Marx, 1965, pág. 193).

De acuerdo a lo anterior un valor no es creado como idea previa a la experiencia, como si tuviera consistencia ontológica por sí mismo. Es el resultado de una interacción con el

objeto al cual estima, es decir, el valor no crea al objeto que es valorado, al contrario, en la medida en que tal objeto es puesto en función humana adquiere sentido su valor, como consecuencia de la interacción que necesariamente reconoce al objeto.

En este sentido, la mistificación de la realidad comienza cuando creemos que son las ideas quienes proyectan la realidad y no el resultado de un proceso de objetivación que se desarrolla en medio de la práctica histórica social. Cuando la causa se convierte en consecuencia, en relación al valor, Marx al desarrollar el análisis de la mercancía, establecer el origen de las determinaciones de la magnitud del valor y ver la forma como los productos del trabajo se comportan en la actividad económica de la sociedad; notó un aspecto misterioso que no se ve a simple vista en los objetos cuando adquieren la forma de mercancías en el contexto capitalista:

en las mercancías, la igualdad de los trabajos humanos asume la forma material de una objetivación igual de valor de los productos del trabajo, el grado en que se gaste la fuerza humana de trabajo, medido por el tiempo de su duración, reviste la forma de magnitud de valor de los productos del trabajo, y, finalmente, las relaciones entre unos y otros productores, relaciones en que se traduce la función social de sus trabajos, cobran la forma de una relación social entre los propios productos de su trabajo (Marx, 1975, pág. 36).

Esto quiere decir que la mercancía “proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos, como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo” (1968, pág. 37) cuando ocurre esto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad toma la forma de una relación social entre cosas al margen de sus productores. En la medida en que la producción se da de forma aislada, es decir, con la participación de múltiples productores privados que no se relacionan entre sí sino únicamente en el proceso de intercambio; el carácter social de la producción solo toma esta forma cuando se enfrentan los productos y no los productores. De este modo los trabajos privados asumen un carácter social en dos sentidos, por un lado, cuando el producto de dicho trabajo privado satisface una determinada necesidad social y en segundo lugar cuando tal producto satisface las necesidades de su productor únicamente cuando es susceptible de ser equiparado con otro producto en el proceso de intercambio.

1.3.2 Valor del arte en tanto valor de uso

Ahora bien, volviendo al campo del arte, es menester resaltar que este “es producto de un trabajo concreto” (Sanchez, 1965, pág. 190) que genera un objeto con valor de uso determinado, “el hombre produce obras de arte por una necesidad, (...) no cabe hablar de arte gratuito; el producto artístico tiene un principio, una utilidad, un valor de uso” (p.190) su razón de ser radica en la necesidad de objetivación del ser humano, poner en determinada materia sus fuerzas esenciales, en consecuencia, la expresión arte por el arte es vacía de significado puesto que el arte siempre es creado por y para el hombre. “El artista con su trabajo trasforma una materia dada y la dota de ciertas propiedades en virtud de las cuales el objeto creado testimonia determinada relación con el hombre” (p 190) al ser el trabajo la fuente del valor del objeto artístico en él se hallan ciertas cualidades del sujeto depositadas en determinada materia bajo el proceso de creación. En este sentido, el valor de uso que contiene dichas cualidades dadas al objeto no puede apartarse del sujeto y de la necesidad humana que condujo a la creación. Como un trabajo concreto, el trabajo artístico necesariamente está vinculado a la forma y contenido particular de la obra, en donde el carácter particular, personal, no uniforme, es el que posibilita que sea el hombre concreto quien objetiva sus fuerzas creadoras, es decir, la riqueza humana se ve mejor expresada en el arte en la medida en que la obra presente mayores aspectos particulares. En este orden de ideas no se puede entender el trabajo artístico como trabajo abstracto, ni tampoco prescindir de las cualidades materiales particulares de la obra con el fin de equipararla con otra. Así como tampoco es aplicable un cuantificador de tiempo general que determine un rango en el proceso de producción artística, un promedio de esfuerzo, dedicación, que medie el proceso de creación. Esto generaría una estandarización de la creación artística, elemento que va en contra de su carácter creador y concreto.

Cuando los productos del trabajo artístico entran en la dinámica del mercado y su valor es entendido en la importancia de generar ganancia monetaria el valor de la obra ya no radica en sí misma ni en sus cualidades estéticas. “ni el trabajo artístico ni sus productos pueden admitir, sin negarse a sí mismos, la reducción de lo concreto a lo abstracto de lo cualitativo a lo cuantitativo” (p. 194)

Por otro lado, podemos ver que el valor de uso implica dos cosas, en primer lugar propiedades naturales de los objetos y en segundo lugar propiedades sociales del ser humano, en la medida en que un valor existe únicamente para quien lo asimila como tal, así mismo ocurre con el valor estético, tiene cualidades físicas que se asimilan en forma socialmente determinada.

Finalmente, si comparáramos el valor artístico con el valor de cambio tenemos que en un principio su relación es nula en la medida en que este último omite cualquier átomo de composición física del objeto puesto que esto es lo que lo hace particular, en lugar de ello, como mencionábamos anteriormente, el valor de la mercancía pone de relieve elementos generales dados en la abstracción de la práctica histórico social; y debido a que lo estético tiene que ver con una asimilación particular del objeto, su valoración no puede darse en el orden de la abstracción al mismo nivel en el que se da el valor de cambio. Sin embargo, podemos ver cierta similitud en dos sentidos, en primera medida para ambos casos su base es la utilidad, ningún objeto inútil puede ser equiparado para el intercambio o apreciado estéticamente, el objeto artístico posee una función aunque esta sea de orden distinto al práctico utilitario, en segundo lugar, ambos valores, el artístico y el valor de cambio, conllevan a cierta fetichización del objeto; aunque es pertinente considerar que el origen de estas dos formas de fetichización es diferente, para el caso de las mercancías mencionábamos en párrafos anteriores que debido a su constitución como valores de cambio devienen en objetos que convirtiendo las relaciones sociales como relaciones entre cosas, se oponen a sus creadores y determinar sus relaciones sociales; en cuanto al arte, su valor de uso implica una forma de fetichizar el objeto.

1.4 Valoración del objeto artístico como fetichización del objeto

La necesidad de objetivación del ser humano desemboca en diversas expresiones y formas de asimilación y relacionamiento con el mundo. De lo cual surgen teorías, ciencias, lenguajes, expresiones artísticas, etcétera. De estas formas de objetivación, el arte ocupa un lugar preponderante como actividad creadora y libre, totalmente distante de aquella actividad en la cual el ser humano se enajena, propia del trabajo dado en las condiciones de explotación desarrolladas en ciertos modos de producción como el capitalista. En contraste

con tal condición de enajenación, la labor artística crea objetos que proyectan la esencia humana y permiten a su vez que cualquier ser humano se reconozca en ellos. Dichos objetos se cargan de significación que supera sus características físicas y encarnan un sujeto en tanto objeto que puede ser reconocido por otros sujetos. Desde dicha perspectiva un arte verdadero en tanto actividad creadora escapa del trabajo enajenado, se alza como pura objetivación, afirmación.

Ahora bien, en la medida en que los resultados de la actividad artística son ciertos objetos, piezas musicales, representaciones dramáticas, etc. Que adquieren un valor de uso que busca satisfacer la necesidad de objetivación, es decir, no son elementos que traten de solucionar necesidades concretas, materiales, sino que su razón de ser es de otro orden, que no se agota en el puro valor práctico material o teórico, sino que expresa la esencia humana en sí, en este sentido su valor recae en sí misma, la obra habla por sí sola. A diferencia de otros tipos de producción humana que juegan un papel funcional aparte de su constitución, por ejemplo una mesa es mesa en tanto contenga ciertas características en su forma y ante todo sea empleada para poner elementos sobre su superficie, es decir, su función, valor de uso no recae en sí misma, sino cuando sirve para un fin que se sale de su forma. A diferencia de este tipo de objetos, las obras de arte no tienen que relacionarse con ningún otro elemento, están para ser contempladas y en ellas evidenciar su valor de uso como objeto que expresa, hacen objetivo lo subjetivo, proyectan la esencia humana; en este sentido su valor de uso recae en sí mismas, son dotadas de fuerzas humanas que superan su pura materialidad, lo cual implica cierta fetichización del objeto. Que no niega su naturaleza afirmativa y su oposición con respecto al trabajo enajenado, es decir, como actividad son creación libre, en tanto objeto son elementos fetichizados. Si bien, es preciso aclarar que tal fetichización dista mucho de la que presentan las mercancías en el contexto del sistema capitalista, en el caso de estas últimas lo que ocurre, como se resaltó anteriormente, es que su valor de cambio se considera como cualidad innata, escondiendo el determinante en la magnitud del valor el cual es en realidad el trabajo social invertido en su elaboración. Para el caso del arte, se trata de cierta cualidad metafísica que se constituye como innata.

En este orden de ideas podemos describir tres formas en las cuales un objeto artístico se convierte en objeto fetichizado, la primera de ellas tiene lugar en el contexto en el cual la labor artística aún no poseía la autonomía que obtuvo en la modernidad; es decir, antes de que esta se consagrara como una actividad en sí misma, dotada de autonomía absoluta, era un canal directo con la deidad, amuleto, utensilio para rituales, elemento mágico - religioso; en esta lógica el carácter fetichista de la obra de arte estaba ligado a la magia que representaba, los objetos artísticos se cargaban de contenidos humanos que iban más lejos de las características físicas y útiles de dichos elementos, en su lugar adquirían poderes curativos, contenían maleficios, eran amuletos; tal es la concepción del arte propia de contextos como los pre históricos en donde las pinturas de las cuevas podrían evidenciar cierta idea mágica de domino sobre lo natural, una estatua de un dios griego o en una máscara africana, empleada para diversas ceremonias, un altar religioso, etc. Para todos estos casos el objeto “artístico” está dotado de poderes misteriosos que afectan el mundo real.

Como segunda forma de fetichización del objeto que es valorado estéticamente podemos mencionar aquel propio de la modernidad, cuando el arte adquiere autonomía desprendiéndose de su originario carácter ritual, mítico, religioso y adoptando un horizonte anclado en la contemplación, el objeto es valorado como artístico en tanto su único papel es ser contemplado, su función recae en sí mismo; en dicho contexto no se eliminó su carácter fetichista aunque si mutó, ahora se trata de un objeto que encarna valores humanos, hace que lo subjetivo se vuelve objetivo, el objeto artístico se carga de elementos subjetivos y adopta la forma de un sujeto objetivado que puede llegar a ser captado por otros sujetos (Sanchez, 1965, pág. 51). Su fetichización tiene lugar en la medida en que por su constitución posee una falsa conciencia; es decir, todos los objetos artísticos, como lo mencionaba Adorno “afirman la existencia de algo a priori, independiente a las condiciones de su producción material y por tanto de orden superior.” (Adorno, 1983, págs. 297-298) Sin embargo su culpable fetichización es parte elemental de su verdad social. Es un objeto que sale de las manos de su creador como ser en sí, metafóricamente hablando, es un objeto con vida propia, con un aura particular que lo dota de elementos más allá de lo práctico utilitario o lo objetivamente verídico para una asimilación científica, su valoración se ancla en determinaciones sociales que se constituyen como fetiche, es decir, aunque sin

prescindir de las cualidades materiales del objeto, su valor no radica en ellas, sino en su significación social en tanto expresión ciertamente metafísica.

De estas dos formas de fetichización que posee el objeto artístico podríamos destacar cierta regularidad, es decir, para ambos casos la fetichización se da de forma ciertamente espontánea. Ahora bien, existe una tercera forma en la cual la fetichización se da de forma conciente, no espontánea ni regular, se trata de una tendencia en la cual los objetos del mercado, algún artefacto que antes no poseía valor estético como tal o los restos de algo que en algún momento tuvo determinado valor de uso quedan relegados a una contemplación que lo sumerge en objetos sub valorados, fetichizados bajo la premisa conceptual que lo lleva al estatuto del arte; aquí la valoración de la obra no necesariamente pasa por una estimación estética, se trata de cierta abstracción que lo hace emerger como objeto inútil y elevado. Es el caso de las obras que tienen su base constitutiva de forma idealista, su asignación como elementos artísticos es producto de una falsa conciencia que no emerge como aura inmanente de la obra sino como elemento arbitrariamente asignado.

En este orden de ideas, el arte se convierte en un fetiche puesto que su valor artístico se constituye como idea con referencia al arte mismo, perdiendo su valor de uso en la medida en que deja a un lado su materialidad y propicia un valor sin referente, haciendo de su objeto algo vacío y a su vez se alza como objeto artístico en tanto es valorado por un estatus propio de un círculo de personas especialistas que lo determina.

Por otra parte, se presenta cierta inversión en la constitución del valor artístico, se crea un objeto a partir de un concepto, lo cual es totalmente contrario a la dialéctica materialista, que ve en el concepto la expresión de algo que existe fuera de sí, es decir, no es posible pasar de un concepto para crear su correspondiente objeto, si el concepto existe es solamente porque hay un objeto previo a él que merece tal asignación.

2. El valor del objeto artístico del arte conceptual y su fetichización

2.1 Consideraciones previas

En el capítulo anterior vimos como las condiciones de asimilación de la realidad presentan formas particulares pero ligadas entre sí como formas de humanización del mundo, en el campo de la estética resaltábamos su carácter estimativo, valorativo, como aspecto esencial de dicha relación, a su vez mencionábamos que dicha valoración tiene un carácter objetivo en tanto está determinada por condiciones histórico sociales, y porque para que exista un valor debe existir una referencia real de este, es decir, cuando afirmamos el carácter objetivo del valor estético resaltábamos que este no se crea en la pura conciencia como dialéctica interna, sino que corresponde a un objeto creado en la práctica histórico social, es decir, obra de arte, o como elemento natural que es asimilado y por tanto valorado estéticamente. Según este orden de ideas decíamos que el valor toma sentido en el objeto y este a su vez adquiere sentido en el acto de la valoración, es decir, es una relación dialéctica. Su afirmación necesita del reconocimiento del otro; la pintura de Diego Rivera existe antes del receptor que la aprecia pero solo en el acto de la valoración adquiere consistencia su valor.

El presente capítulo tratará el campo del arte conceptual y particularmente aquel que se desarrolló principalmente en EEUU y Europa,¹ se abordará la forma particular de su valoración, en la cual se presenta una fetichización específica que fue anunciada brevemente al final del capítulo anterior. Ahora la trataremos con un poco más de detalle, dicho análisis partirá de una descripción breve sobre el contexto en el cual surge el arte conceptual y a su vez veremos algunas generalidades del mismo para luego enfocarnos en su aspecto valorativo y así evidenciar su fetichización.

¹ Es pertinente tomar distancia entre el arte conceptual dado en América latina y el surgido en el contexto norteamericano y europeo, para el caso del primero es posible hallar ciertos rasgos interesantes de crítica política y manejo cuidadoso del material elegido para la labor artístico, por otro lado la tendencia marcada por EEUU y Europa presenta cierto distanciamiento con respecto a perseguir alguna posición política definida ya que se busca un espacio para el arte que redunde en una constante definición de sí mismo. Es por esto que la crítica que en el presente texto se presenta hará énfasis en aquella tendencia distante del campo social y político.

Sin embargo esto no quiere decir que todo arte conceptual dado en América latina escape de las tendencias marcadas por la influencia de EEUU y Europa.

2.2 aspectos generales del arte en el siglo XX

Sin la pretensión de rastrear todos los cambios que tuvo el arte dentro del siglo XX, ya que sería elemento para un trabajo diferente al presente, es necesario mencionar algunos aspectos generales que caracterizaron tal época en la cual emergió como consecuencia de varios elementos el llamado arte conceptualizado. Para empezar es fundamental resaltar el hecho de que el siglo XX vio surgir una cantidad considerable de tendencias artísticas que buscaban cierta salida a la crítica, la institucionalización de la labor y la obra en manos del mercado, el museo o el partido político; todos estos se habían convertido en entes hostiles y censuradores, las obras estaban dispuestas a entrar en el círculo elitista del arte a partir de los cánones establecidos por las mencionadas instituciones, a su vez la herencia moderna como reguladora en la técnica hizo que algunos artistas buscaran de forma polémica la libertad creativa propia del arte que se había visto invadida. A su vez, el hecho de que las obras de arte ahora entraban en el mismo juego de las mercancías hizo de la práctica artística y de su asimilación un proceso de enajenación puesto que

si el arte es, ante todo, un trabajo creador, la verdadera producción artística se convierte en la antítesis de la producción material capitalista que niega lo que es esencial en el arte: su creatividad. La integración de la obra de arte –como mercancía– en el mundo de la producción material (del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda) significa que la obra se aprecia no por su valor de uso (estético), sino por su valor de cambio, es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación. (Sanchez, 1984, pág. 123)

Este ambiente hostil a la producción artística que se enmarca en el sistema capitalista se ha señalado en repetidas ocasiones. En el contexto del siglo XX propició que algunos artistas plantearan nuevas formas de concebir y por ende hacer arte. Hasta el punto de llegar a situar el estatuto de la obra como una cuestión incierta, en la medida en que la autonomía alcanzada por la labor artística debía ir en contra de los intentos por conducirla como mercancía previamente determinada. Adorno en su teoría estética plantea la siguiente afirmación al comenzar el primer capítulo “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” (Adorno, 1983, pág. 9) Tal aseveración da cuenta del inmenso mundo de

posibilidades que tuvo el arte en donde “su para qué estético” (pág. 10), su técnica, su objetivo social, su objeto y por ende su valor estético se tornaron difusos en medio de la marea de la libertad creativa.

Por otro lado, la libertad individual en el campo de expresión llegó a ser algo cercano cuando la libertad de la totalidad aun no veía la luz. El lugar del arte frente a la totalidad entonces se tornó incierto; “el arte venda sus ojos al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético” (Adorno, 1983, pág. 10), es indeterminado si el arte sin más es posible, sus propios presupuestos se han desdibujado gracias a su lograda emancipación. Por otro lado, el desarrollo industrial generó la posibilidad de la reproducción técnica de algunas obras y contribuyó a crear una sociedad enmarcada en el espectáculo, la entretención; surgió un pseudoarte destinado a homogenizar una opinión banal en las masas, que en lugar de ver en el arte el reflejo de condiciones hostiles de su realidad social y política, se encargará de naturalizar tales aspectos, homogenizado así una posición poco reflexiva, este tipo de arte vano hace efectiva la función ideológica de “mantener a su consumidor en la situación enajenante del hombre cosificado u hombres- masa (...) en la medida en que este pseudoarte exige una apropiación conforme a su naturaleza (...) banal, despersonalizada.” (Sanchez, 1984, pág. 125) Mientras que otra selecta clase se cobijaba bajo el estatus de la buena cultura, de este modo, el arte verdadero es separado de las masas que no pueden ascender al nivel de sensibilidad que este exige en tanto la sensibilidad del vulgo ha sido deformada por el espectáculo y el pseudoarte.

En este contexto, las obras de arte se dividían en aquellas enmarcadas en un círculo elitista y otras dadas al escenario cotidiano del entretenimiento; así, los artistas que querían exponer sus creaciones debían someterse al criterio de especialistas que las ubicaban como merecedoras de ser expuestas, vendidas, divulgadas. Como protesta ante la comunidad artística surgieron las tendencias enmarcadas en la idea como parte fundamental de la obra artística, poniendo en la escena del arte objetos que no cabían dentro del criterio académico o mercantil especializado. Podríamos situar como uno de los principales elementos de tal tendencia la labor realizada por Duchamp con sus ready manes, al respecto, Tiscareño dice;

Para que una obra sea considerada arte, requiere la aceptación y legitimación de una institución, que a su vez es avalada por un grupo de individuos, encargados de establecer

los criterios adecuados para juzgarla. Esto no sólo implica un juicio de valor, sino de un juicio nominal mediante el que se establece si algo es una pintura o no y por lo tanto si debe ser incluida o excluida en un museo o galería. Al nombrar como arte algo que no lo era, Duchamp puso en duda las convenciones que rigieron durante esa época y volvió necesario replantearlas. (Tiscareño, 2014, pág. 4)

Dichas piezas –ready mades- que pueden estar cercanas a la escultura, vieron su apogeo en el contexto en el cual las instituciones antes mencionadas determinaban que era y que no era arte; en contra de dicha hostilidad frente a la creación aparecieron estas obras salidas de la cotidianidad y autoproclamándose artísticas, diciendo con su existencia, el arte no debe estar sujeto a estos criterios selectos, por el contrario, debe surgir como creación libre; esta voz de protesta paradójicamente entró en el juego institucional; los museos también vieron la necesidad de exhibir tales objetos teóricamente no artísticos. Se trataba de elementos del común, artefactos llevados al estatus contemplativo con modificaciones muy pequeñas y acompañados de una placa que indicaba su nombre, así, se encaminaba un sinfín de posibilidades que hacían de las obras un juego indeterminado cargado de sátira, ausencia de objetos palpables y demás elementos propios de una tendencia que abarcaba muchos campos artísticos, la pintura, la escultura, el audiovisual, el teatro, en fin, la capacidad de esta fuerza polémica de creación no se limitaba a un tipo de manifestación pero sí tenía algo en común, en todas ellas se veía cómo abrazar al concepto como objeto elemental daba la posibilidad de romper cualquier barrera que obstruyera su afán creativo.

2.3 Generalidades del arte conceptual

El contexto en el cual surge la tendencia que busca la desmaterialización del objeto artístico tiene bases de orden sociopolítico y de carácter netamente artístico, con relación al primero, mencionábamos en el apartado anterior algunos elementos relacionados con el contexto de hostilidad que se generaba en el campo artístico gracias a la crítica, el mercado y las instituciones que regulaban dicha labor; el papel de Duchan en la respuesta irónica y retadora frente a tal contexto marcó pautas determinantes para los nuevos artistas; en cuanto al aspecto artístico es importante resaltar la oposición frente al expresionismo abstracto que emprendieron algunas tendencias de las cuales el minimalismo marcó una pauta importante, su planteamiento primordial era una tendencia anti formalista que luchaba contra el expresionismo que se había anclado en el contexto elitista del arte durante

décadas anteriores. Algunos autores como José Luis Liñan (2009) determinan la irrupción del arte minimal como aspecto determinante en la desmaterialización del objeto artístico, dentro de esta tendencia resaltaban representantes como Robert Morris, Donald Judd y Barbara Rose entre otros, esta corriente al tiempo que luchaba contra el expresionismo en cuanto técnica, rechazaban las críticas formalistas que adjudicaban al expresionismo abstracto la culminación del arte moderno. En dicha corriente los rasgos formales ocupan un lugar preponderante que sobresale frente a los rasgos extra formales, por su parte el minimalismo resalta el carácter específico de los objetos, “su singularidad e identidad material, unívoca, literal.” (Liñan, 2009, pág. 199) La forma de los objetos sigue manteniendo su identidad artística pero ahora tal forma no se debe entender

“como una cualidad intrínseca, autónoma y permanente, contenida en un lienzo, sino como el resultado de las interacciones extrínsecas y concretas que el objeto mantiene con el espacio circundante y con los espectadores” (pág. 199) .

De este modo, el movimiento minimal considera preocupaciones teóricas concernientes al significado de cómo “el objeto alcanza su individualidad y su supuesto significado artístico.” (págs. 199-200) Para el minimalismo lo que marcaba que una obra fuera artística en el contexto del siglo XX no eran sus cualidades estéticas, sino la posición que ocupaba en un pedestal,

La forma de la obra, su estructura significativa, su configuración *dentro* de este “espacio artístico”, bidimensional e ilusionista previamente segregado. El soporte, lienzo o pedestal, indica que “lo soportado” es arte: desempeña la misma función que el museo, a saber, “continente” institucional de arte (pág. 200).

En este punto las cualidades estéticas toman un carácter irrelevante en la determinación de un valor artístico en una obra de arte, “toda cualidad general es poseída por más de un individuo y, por tanto, reproducible en principio.” (pág. 200) De este modo, la identidad de una obra es el resultado de una decisión, de la cual consideramos al objeto como poseedor único de ciertas características que además conservan su generalidad. (pág. 200) Según Liñan, el interés planteado en un principio por la materialidad concreta, específica y literal del objeto, generará una nueva inquietud que concluirá en la superación del minimal:

El siguiente paso natural consistirá en remitir la identidad artística de la obra a ese patrón abstracto, que queda reducido al proyecto operativo o *concepto* de la obra. El arte conceptual, que surge a finales de los sesenta, culmina este desplazamiento (pág. 201).

En la medida en que la idea pasó a ser el centro del objeto artístico, las posibilidades estilísticas ampliaron su horizonte. Una de las actividades más destacadas de dicho rechazo al formalismo es el *happening* de Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman, entre otros, todos ellos con un sello neo dadaísta. Sus obras son ciertamente similares a los ready mades; sin embargo, como rasgo particular y característico, mantiene la premisa de generar obras participativas, se trata de no enfocarse en algún objeto sino en algún suceso, de esta manera la obra adquiere un carácter efímero, en el cual el espectador se convierte en un agente activo de la misma, entonces, su valoración artística radica en el estatuto que el artista imprime a alguna indeterminada intervención sobre la cotidianidad.

En la misma vía innovadora, para 1960 emerge el *pop art* del cual unos de sus principales representantes son Warhol y Lichtenstein; sus posturas planteaban una ausencia absoluta de expresividad interna por parte del artista, en lugar de ello se trataba de mostrar aspectos cotidianos, básicos y elementales, figuras del común que todas las personas lograran relacionar con su entorno. El *pop art* presenta una particularidad, la línea que separa la publicidad y los objetos del mercado con respecto a las obras artísticas se torna incierta, el paso de una a la otra radica en la pérdida del valor de uso de aquella, al dejar a un lado su valor de uso mercantil, publicitario y comercial por un valor artístico que no representa a un sujeto objetivado, puesto que el *pop art* pretende desligar la expresividad del artista en la obra, su valor se convierte en una fetichización de lo cotidiano que se eleva al estatuto de obra artística, en posicionamiento dentro del círculo de los grandes objetos, objetos sin función pero elevados a la contemplación.

Por su parte, el arte procesual, también enmarcado dentro del campo conceptual, manifestaba la tendencia de poner el foco no en la obra como principal contenedor de la expresión artística sino en el proceso que la hace emerger, así se pone un acento en el espectador quien deja de tener un papel receptivo y en su lugar adquiere protagonismo en la elaboración de una obra que se desvanece con el tiempo bajo la premisa de que en la

actividad misma es donde se evidencia su asimilación, su cuerpo y su creación como procesos unificados, en dicha perspectiva el objeto estético puede tener forma física concreta pero el estatuto de obra artística tiene un valor anclado en la vivencia, de la cual la idea determina su valor como obra artística, es decir, para que cualquier acción no sea arte es menester determinar bajo premisas conceptuales acciones que si contienen tal aserción

el acto de recepción de la obra se convirtió en parte de la pieza. El espectador quedó convertido en un actor o un receptor y, a menudo, se consideraba el acto de observar como algo superfluo para la obra. Si no se aceptaba la equivalencia del arte y la idea, el flujo de participación se interrumpía. (...) el reto que suponía enfrentarse al arte desde el punto de vista de las ideas, despojado de los materiales ideados formalmente a una escala pictórica manejable, encontró una fuerte oposición. Ese arte, además, no parecía ni vendible ni comercial. Básicamente había demasiado poco que desear, demasiado poco con lo que ocupar la mirada del sujeto (Morgan, 2003, pág. 33)

Por otro lado, con respecto a la técnica, es un asunto evidentemente incierto en tanto la materialidad de las obras no es el foco del objeto artístico, aun así podríamos mencionar disciplinas que trabajan particulares campos, el video arte por su parte es una muestra audiovisual sin mucha preocupación por cuestiones de calidad en la grabación, la instalación es la intervención en espacios que apela a medios poco tradicionales, puede estar cargada de elementos físicos, sonoros, interactivos o luminosos. El performance es una forma de expresión en vivo que apela al cuerpo sin recurrir a las manifestaciones escénicas tradicionales, dentro de este campo hay manifestaciones como el body art, sniggilng, entre otras. El arte objeto son aquellas piezas que se arman a partir de la modificación de cualquier cosa de la vida cotidiana o incluso un elemento desechable.

En el campo de la música el mayor representante es John Cage, quien marcó una pauta determinante referente a lo relacionado con la música experimental; a diferencia de la música dodecafónica y música serial, corrientes que no necesariamente son conceptuales pero que determinaron una influencia considerable en la propuesta de Cage que se autoproclama indeterminada. En las piezas de música dodecafónicas y seriales, aún existen nociones de tonos, si bien carentes de centro tonal, mantienen algún tipo de cercanía con ciertos instrumentos típicos de la música occidental, en algunas ocasiones o por lo menos

algunos registros tonales tradicionales, el serialismo juega con estructuras, secuencias invertidas, contrapuestas según cierto orden matemático, por su parte el dodecafonismo emplea doce tonos que son expuestos uno tras otro sin repetir ninguno; así rechazan las nociones de armonía tradicional; por otro lado, la propuesta del indeterminismo es un poco más radical con respecto a su rechazo a formas típicas de crear música. También buscan un alejamiento de nociones de armonía, cadencia, ritmo, tempo, compas, y demás elementos esenciales para la música occidental. En lugar de dichos aspectos el foco es el ruido, Cage manifestó cierto problema con respecto a la forma como es entendida la música que se ajusta a la noción de armonía occidental, para él las personas están acostumbradas al sonido de la música tradicional al punto de no poder experimentar una verdadera sensación auditiva, es decir, puesto que las formas armónicas determina momentos en las obras musicales, es posible predecir las posibilidades de cualquier pieza musical en el desarrollo de la misma. En otras palabras, cuando existe en la obra una fase de tensión el oído mismo va pidiendo que esa tensión sea resuelta, o cuando existe un momento prolongado de sonidos repetitivos en los cuales hay exceso de relajación, el oído musicalmente educado trata de direccionar su atención a la posibilidad de pasar el momento auditivo presente a la vez que anticipa una posibilidad de cambio.

En lugar de tales aspectos se enfocó en explorar la sonoridad del mundo cotidiano, el ruido, el silencio en tanto imposibilidad de experimentación, es decir, entendiéndolo como la posibilidad de prestar atención al mundo, al sin fin de sonoridades que nunca cesan de fluir. Se trata de una ausencia de ideas musicales, en su lugar, el músico trata de explorar sonoridades en las cuales no conciba su horizonte, sus resultados siempre serán inéditos. Carmen Pardo Salgado, en la introducción del texto de Cage titulado *escritos al oído* (Cage, 1999) afirma,

gusto, memoria y emoción hacen del yo un muro que impide la percepción de la abundancia que oculta el edificio musical. Ante esta situación, no se trata de negar los sentimientos, sino de no imponerlos. Se propone en consecuencia, que se desvanezca la imagen del sujeto regulador de la obra. El yo debe dejar de actuar como emisor de valores; aprender a metamorfosear, dice Cage siguiendo al filósofo Henry David Thoreau. Este rechazo del yo se presenta al mismo tiempo, como el rechazo del mundo dualista que opera la distinción entre sujeto y objeto. Por ello la música de Cage borrará las distinciones y tratará de colocar

al oyente en situaciones de las que no pueda darse esa dualidad. La actividad del compositor y la del oyente se fundarán en la aceptación. Esto supone un nuevo modo de ser en el mundo. El rechazo a una teleología del arte y del hombre. Las consecuencias que se derivan de esta posición serán la desaparición de la noción de obra y la indistinción entre arte y vida. (pág. 15)

Así, la valoración artística es paralela a un proceso de contemplación individual, que no necesariamente está relacionado con el proceso de creación, en ese sentido, el ruido del aceite al fritar un trozo de carne o el llanto de un bebe pueden ser grabados y reproducidos en cierto número de repeticiones, en la medida en que son dotados de significación artística.

2.4 La lógica de la valoración artística del arte conceptual

El presente apartado analizará los argumentos expuestos por uno de los principales artistas y teóricos del arte conceptual, Joseph Kosuth, en un ensayo titulado “arte y filosofía” en el cual plantea unos elementos que considero importantes para comprender la forma en la cual los artistas conceptuales valoran, estiman los objetos que asumen el estatuto artístico; una vez expuestos los elementos que Kosuth postula, el apartado siguiente tendrá una crítica a partir de la dialéctica materialista recogiendo elementos que he dejado a lo largo del presente trabajo, con el fin de mostrar el sentido de la fetichización que implica una valoración idealista del arte en tanto actividad y en tanto objeto.

El planteamiento de Kosuth parte de una separación tajante entre estética y arte, que radica en la noción sobre lo estético como un asunto que trata “opiniones sobre percepciones del mundo en general” (Kosuth, 1977, pág. 64) y en la medida en que uno de los aspectos que importaban para el arte antiguo era su función decorativa, Kosuth deduce que algún tipo de filosofía que se preocupara por temas como la belleza, el gusto, y demás criterios de ese orden tenían que tratar sobre arte. (pág. 64) Según el autor, tal relación marcó una pauta errónea al considerar una cercanía conceptual entre arte y estética. Error que fue llevado al máximo esplendor gracias al arte formal.

Exponer un objeto dentro del contexto artístico no merece mayor atención estética que cualquier otro objeto expuesto en cualquier otro contexto, (pág. 64) así, lo estético es puramente un asunto relacionado con lo decorativo u ornamental que hace parte de ciertos objetos artísticos, pero no los define, determina ni estudia, solo los juzga según un rango de

belleza, el cual se determina en un contexto y época determinados. En esa medida, cuando cierta obra de arte no cabe en el juicio estético, es decir, no obedece a determinado gusto, sale del universo contemplativo, pero según Kosuth esto no impide su naturaleza artística; para este autor lo que determina al arte es su lógica tautológica de carácter lingüístico, es decir, crear arte es algo paralelo a crear “objetos” artísticos, es una reflexión circular que no sale de su eje.

las proposiciones del arte no son de carácter factico, sino lingüístico, o sea, no describen el comportamiento de objetos físicos, ni siquiera mentales, sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. Por ello podemos decir que el arte opera según una lógica. Y veremos que el sello característico de una investigación puramente lógica es su examen de las consecuencias formales de nuestras definiciones (de arte) y no de las cuestiones de hechos empíricos. (Kosuth, 1977, pág. 69)

En este orden de ideas, el arte toma forma como lenguaje del arte, de lo cual se establece que la obra es una proposición con una lógica analítica, inmersa en el contexto del arte como comentario artístico, que al tiempo que hace arte concibe su naturaleza, definición y función, es una creación en sí misma, en palabras de Kosuth se expresa esta idea de la siguiente manera:

Las obras de arte son proposiciones analíticas: es decir, si son vistas dentro de su contexto – como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición de arte. (pág. 68)

La naturaleza del arte se torna entonces como proceso constante que niega y añade contenido a una esencia abstracta, como idea que luego puede adquirir forma, es decir, existe una esencia de lo artístico y las obras de arte materializan dicha esencia, son objetos que permiten su comunicación pero no su origen, naturaleza ni su contenido.

el arte había pasado de una definición material a ser considerado un sistema de pensamiento. Al llegar a este punto el arte estaba literalmente al otro lado del espejo. Existía únicamente como un concepto de la imaginación; existía en ese otro lado del espejo, donde la legitimidad de la obra ya no podía asumirse, y la gramática y el vocabulario artístico quedaban dentro del reino de la representación. Así pues, cualquier cosa vista o no

vista, podría estar sometida a cambio. Ya se tratara de una escultura o una pintura, la sintaxis formal del objeto visual, basada en una yuxtaposición de la forma, la línea y el color, resoluble dentro de la estructura interna de la composición, ya no era necesaria. Hacia final de los años sesenta el arte había entrado en el reino de las ideas y el medio para expresar esas ideas era el lenguaje. (Morgan, 2003, pág. 12)

En este sentido, el arte se convierte en un fetichismo en la medida en que el valor artístico se constituye como idea con referencia al arte mismo, pierde consistencia su valor de uso al romper con la materialidad propiciando un valor sin referente, su objeto es vacío, y finalmente se constituye como objeto valorado por su estatus artísticos. Los objetos artísticos de dicha tendencia asumen su constitución como piezas artísticas al dotarse de aspectos ajenos a sí mismos, es decir, cualquier elemento, por ejemplo un lápiz, un papel sucio o una caneca vacía dejan de poseer el valor de uso que antes tenían y adquieren una significación artística arbitrariamente asignada, negando la verdadera naturaleza de dicho elemento.

En una exposición que tuvo lugar en Nueva York en enero de 1969 en la cual diferentes artistas contaban con cierto espacio en la pared para mostrar fotografías o frases textuales, tal muestra ocurrió en un edificio del centro de la ciudad, el espacio trató de ser la más lejano posible a la idea de galería o museo, eran unas oficinas desocupadas. En dicha muestra participaron Kosuth quien mostró unos recortes de periódicos con unas defunciones de diccionario, Robert Barry expuso una placa sobre la pared en la cual indicaba que se había liberado de la atmosfera una cantidad específica de radiación. Lawrence Weiner quitó un trozo de pared de uno de los despachos, de los diversos artistas que participaron de dicha exposición Morgan (2003) resalta lo siguiente frente dicha exposición:

sugería lo que podía ser el arte: un encuentro estructural con el lenguaje en el que la forma podría conocerse a través de su enunciado como idea. En cada una de la obras se insistía en el lenguaje como el vehículo mediante el cual comunicar una idea sobre el arte o una idea dentro del contexto artístico, aun cuando la presencia real de la obra existiera hipotéticamente o eidéticamente en forma de documentación o enmarcando su ausencia física. (pág. 35)

Es decir, arte nuevo implica una nueva proposición no un nuevo lenguaje, esto desde la perspectiva del arte conceptual; en otras palabras, un objeto toma valor artístico en términos del arte conceptual cuando se posiciona en un contexto del arte, de este modo, lo que es y no es arte está delimitado por la línea que se traza entre la utilidad y la significación semántica, o sea, cuando un objeto funciona para cierta labor, cuando es artefacto y cuando deja de ser esto y adquiere una significación diferente que radica en la ubicación dentro de un contexto artístico; y a su vez, en perspectivas de gran parte del arte contemporáneo, cuando sufre una descontextualización de sus funciones habituales en la vida práctica.

2.5 fetichización de la valoración del arte conceptual, una perspectiva desde la dialéctica materialista

Los elementos expuestos hasta este punto permiten ir rastreando el sentido de la fetichización cuando un objeto es valorado como artístico en el sentido del arte conceptual, el presente apartado tratara de hacerlos evidentes. En esta medida decimos que el arte conceptual tiene un carácter fetichista en dos sentidos, en primer lugar al concebir su desarrollo, práctica y fundamento como cuestión independiente, como reflexión de sí mismo, así, su práctica es entendida como el ejercicio constante de una reflexión interna sobre su propio desarrollo. Y en segundo lugar al concebir las obras que dejan a un lado la asimilación estética de las mismas, despojando a la expresión artística de su base material, dotándolas de atributos abstractos, distantes, y de este modo creando objetos que salen de su razón de ser y toman forma como piezas artísticas.

Tiscareño, resaltando algunos de los planteamientos de Kosuth, menciona que este último “está convencido de que el acto creativo radica en la elaboración de un comentario crítico sobre qué es arte, más que en la construcción de una pieza, aunque ésta se requiera para comunicarlo” (Tiscareño, 2014, pág. 6) a su vez, el mismo Kosuth (1977) dice “el único objetivo del arte es el arte. El arte solo existe por el arte” (pág. 73) en este sentido y teniendo presente lo expuesto en el apartado anterior, sobre la relación tautológica de las proposiciones del arte conceptual, es claro por qué el arte conceptual plantea un desarrollo independiente, distante del proceso productivo anclado en la totalidad del desarrollo histórico social, el punto es ver en qué sentido eso es una forma de fetichizarlo.

Según la dialéctica materialista, el arte como cualquier otra actividad es un proceso de humanización de la realidad, presenta particularidades en cuanto forma de relacionamiento que se aleja de otras prácticas; en el primer capítulo, siguiendo los planteamientos de Adolfo Sánchez Vázquez (1965) resaltábamos tres tipos en los cuales podríamos clasificar la forma de asimilar la realidad, si bien tal clasificación solamente sirve como ejemplo para ilustrar la diferencia entre las mismas, puesto que el proceso de objetivación no necesariamente debe reducirse a tan pocas manifestaciones; decíamos que una es la práctico utilitaria, en segundo lugar el teórico cognoscitivo y por último dejábamos la estética. Sin embargo es menester recalcar el hecho de que tales formas no pueden entenderse como aspectos aislados con una historia independiente, sino como elementos de la totalidad de la evolución histórica. Con respecto a este aspecto Lukacs afirma:

la esencia del método dialéctico (materialista) consiste precisamente en que para él lo absoluto y lo relativo constituyen una unidad indestructible (...) consecuencia necesaria de este punto de vista es que la concepción marxiana no admite la tajante división o aislamiento de las ciencias particulares, a veces, muy de moda en el mundo burgués. Ni las ciencias, ni las diversas ramas de la ciencia, ni el arte tienen una historia independiente, immanente, que no fluya sino de su propia dialéctica interna (1966, pág. 232)

Cuando se cree que el desarrollo de cualquier campo del proceso productivo de la humanidad, ya sea el arte, la ciencia, la política; se dan de forma aislada, se deja a un lado el verdadero fundamento que posibilita tales desarrollos, el cual tiene que ver con el proceso de producción económica, en el primer capítulo destacamos en qué sentido el proceso de asimilación estética del mundo es una consecuencia de la práctica objetivamente determinada, en donde sobresale la imposibilidad de apreciar un objeto estéticamente mientras de este dependan condiciones económicas previas que determinan la supervivencia humana y la relación entre los objetos creados como herramientas práctico utilitarias y aquellos que poseen una función estética; a su vez veíamos cómo el paso de crear objetos útiles para una tarea inmediata a crear objetos con una función de otro orden pasa necesariamente por cierta fase del proceso de producción en el cual las fuerzas productivas tienen un determinado desarrollo técnico que posibilitan distancias entre la producción y el consumo, generando la alternativa de crear nuevas necesidades y con ello nuevos productos. En esta medida cualquier producto está determinado por una necesidad

básica o una conciencia social que posibilita una necesidad más sofisticada, no animal, ligándose de esta manera con la totalidad del desarrollo productivo de la sociedad.

En esta medida, cualquier aspecto de la realidad humana tomado como elemento concreto adquiere tal condición en tanto se relaciona con lo absoluto, “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad en lo diverso” (Marx, 1970, pág. 38) en este sentido, las determinaciones que posibilitan la creación artística no salen de este principio. El hecho de que el arte asuma su estatuto es porque dentro del proceso productivo de la humanidad se dan las condiciones para su desenvolvimiento, al respecto Marx señala,

Las categorías de las ciencias humanas, sociales, económicas y en general cualquier campo que pretenda dar una explicación de algo tienen su razón de ser en tanto formas de desarrollo histórico social. El sujeto (...) está dado a la vez en la realidad y en la mente. (Marx, 1970, págs. 42-43)

Ahora bien, en cuanto a la segunda forma como el arte conceptual presenta un valor fetichizado, como se mencionó en el apartado anterior, siguiendo la perspectiva planteada por Kosuth (1977) tenemos que la valoración del arte conceptual prescinde de la relación estética, no importa para los fines de esta corriente artística el aspecto relacionado con algún criterio de gusto o cualquier elemento que conciba la posibilidad de percibir un objeto real y asimilarlo estéticamente. En lugar de esto, se constituye un valor que se genera en la mente, reviste al objeto, en este sentido, cuando el objeto artístico al ser valorado en la perspectiva del arte conceptual, al igual que la mercancía, es desmaterializado,² aunque pueda utilizar los objetos sensibles, el papel de estos dentro del contexto de la obra es simplemente medio, canal que facilita a la idea artística y lo que es lo mismo para Kosuth, al arte, su manifestación. El valor artístico en el arte conceptual se convierte en un valor que no tiene en cuenta su particularidad material, es decir, es abstracto y dota al objeto de un estatus innato.

² Dicha desmaterialización radica en la equiparación que se requiere para oponer dos objetos que pretenden ser intercambiados en la lógica de la producción capitalista, se trata de prescindir de su valor de uso, de las cualidades que hacen del objeto algo particular, diferencial, con el fin de dotarlos de un valor de cambio sus valores de uso son homogéneos.

En la medida en que el carácter del valor en el arte conceptual es abstracto, sus características particulares toman sentido en cuanto dejan de relacionarse con algo fuera de sí, asumiendo una forma de tautología interna, que se contiene y se agota, en contra de dicha posición Adorno afirma que

lo que en él (refiriéndose al arte) hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido: y solo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llega a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. (Adorno, 1983, pág. 12)

Pensar en una lógica del valor artístico en el sentido que plantea Kosuth, es decir, ejercicio lingüístico tautológico que se define constantemente, es sumamente problemático, es el horizonte nebuloso que conduce a la fetichización de cualquier producto, para después ponerlo como objeto artístico.

Por otro lado, el arte conceptual invierte la relación de la valoración que hemos expuesto a lo largo del presente texto siguiendo la lectura de la dialéctica materialista, es decir, para esta última se trata de un proceso en el cual el valor es el resultado de una interacción entre sujeto y objeto en donde las cualidades de este se hacen efectivas en el acto de valoración, como un aspecto secundario que reconoce la existencia previa de dichos objetos, es decir, el valor no crea al objeto que valora en el acto de la valoración, al contrario, es mediante dicho acto como toman sentido humano las cualidades materiales previas a la interacción con el hombre. En contradicción con este planteamiento, el arte conceptual plantea una posición en la cual la idea abstracta dota de sentido al objeto, en otras palabras, la abstracción es tomada como sustancia y el fenómeno artístico es la forma de dicha sustancia. El arte es arte en tanto una idea abstracta impone dicho calificativo a cualquier actividad, elemento, o incluso ausencia de estos.

Marx ilustra este callejón sin salida del idealismo filosófico con un ejemplo general que es sencillo hasta la trivialidad. La representación abstracta que llamamos fruto se origina del justificado proceso mental por el cual reunimos en un solo concepto las notas comunes a las manzanas, las peras, etc. La mistificación especulativa se presenta cuando se invierte ese proceso real, cuando el fruto se concibe como la sustancia y las manzanas, peras, etc. Se entienden como modo de esa sustancia. Con eso se aniquila especulativamente la realidad

sensible, y por otra parte, se produce una dificultad creada por la misma especulación. Pero que ahora ya es insuperable” (Lukacs G. , 1965, pág. 96)

A esto se añade:

Es tan fácil (...) producir partiendo de frutos reales la representación abstracta de «el fruto» como difícil producir frutos reales a partir de la representación abstracta «el fruto». Es incluso imposible pasar de una abstracción a lo contrario de la abstracción, si no supero la abstracción. (Como se cita en Lukacs G. , 1965, pág. 96).

3. algunos ejemplos de la fetichización en la valoración del arte conceptual y consideraciones finales

3.1 consideraciones previas

Teniendo los argumentos que se han expuesto a lo largo del presente escrito pasaremos ahora a ilustrar con ejemplos concretos algunos casos en los cuales el valor artístico deja a un lado la relación estética y se sumerge en la idea como poseedora, creadora y base fundamental del dicho valor, encaminándose así hacia una fetichización.

3.1.2 primer caso, el campo de la música conceptual.

En primer lugar haremos referencia a unas piezas musicales del compositor estadounidense La Monte Young nacido en el año 1935, este músico se dedicó en un principio al campo de Jazz, los cantos gregorianos y la música de la india, sin embargo, la obra de Cage determinó drásticamente su quehacer, marcando un viraje hacia el campo de la indeterminación, el minimalismo y el conceptualismo. Para este caso nos enfocaremos en una serie de obras tituladas *Compositions 1960* en las cuales se indican ciertos pasos para su ejecución. De esta colección, traeremos a colación una en particular, a saber:

a. “COMPOSICION 1960 # 5 (Julio 1960)

Suelte una mariposa (o varias mariposas) en el lugar de la actuación.

Cuando se termine la composición, asegúrese de que la mariposa pueda volar hacia fuera.

La composición puede tener cualquier duración pero si se dispone de un tiempo limitado, las puertas y las ventanas pueden abrirse antes de soltar a la mariposa y la composición puede considerarse como terminada cuando la mariposa ha salido fuera.” (Monte Young)

Cuando pensamos en música dirigimos a esta manifestación artística un sentido particular, es decir, corresponde al oído, escuchar es propio de tal manifestación, en ese sentido un valor estético tendría cierto aspecto que evaluara la sonoridad de la pieza musical a la cual me acerco, si el campo estético no es relevante para alguna obra, premisa

defendida según el arte conceptual, el sentido ya no es tan relevante, se trata de la complejidad del concepto artístico que contiene dicha obra.

En cuando a la obra *composición 1960 #5* podemos decir que el concepto artístico que esta composición contiene parte de una invitación a escuchar el vuelo de una mariposa por un determinado lapso de tiempo, este contenido es vacío en tanto no existe una referencia real ni proveniente de la imaginación que pueda ser cercana a dicho sonido, en este sentido la obra carece totalmente de referente concreta, su valor artístico radica en la imposibilidad de referirse a algo fuera de sí. La constitución del objeto artístico que se plantea es un intento por llevar el arte a la posibilidad de lo no vivido, no experimentado, no experimentable, la obra muestra un desprendimiento total con la realidad, es la posibilidad de crear con el pensamiento algo sin precedentes ni referentes, elevando tal acción a un estado supremo, como obra artística.

En este sentido el objeto artístico se alza con una independencia de cualquier otro objeto o sentido, creando un valor en sí mismo, lo cual es problemático cuando consideramos que la existencia de un valor refleja cualidades propias del objeto que se hacen efectivas en el proceso de la valoración, en esta obra las cualidades del objeto carecen de consistencia, flotan en el aire, la base de su valoración es una premisa idealista que crea al objeto valorado al mismo tiempo que crea su valor. Es la fetichización por excelencia en la medida en que plantea un paso que permita la contemplación de lo que no se puede contemplar. Y como se resaltaba en los capítulos anteriores, un valor no puede carecer de referente, si existe es porque corresponde a algún objeto fuera de sí.

Finalmente, en esta obra el discurso adquiere forma de arte no por sus cualidades estilísticas, ni por el sentimiento que encarne en su contenido sino por el estatuto de estar en el gremio de las obras artísticas, así, su valoración no es el resultado del reconocimiento de ciertos atributos y aspectos que propicien una lectura de sus posibilidades comunicativas sino un esfuerzo intelectual por encontrar en él algo que no tiene, contenido y significado.

De acuerdo a dichas características la obra en discusión presenta un carácter fetichista en tanto su valor de uso pierde consistencia material en la medida en que no se relaciona con una posibilidad estética de asimilación del objeto, en segundo lugar asume un estatuto

superior otorgado por el artista y finalmente considera su desarrollo como un proceso independiente, desconociendo la base material que posibilita la creación artística.

3.1.3 segundo caso, instalación

En este punto haremos referencia a una obra realizada por el artista colombiano Bernardo Salcedo, nacido en la ciudad de Bogotá en el año 1939, de sus obras tratemos una instalación realizada en el año 1970 con el título Hectárea de heno, la cual fue expuesta por primera vez en Nueva York y posteriormente se llevó a la ciudad de Bogotá pero con las bolsas desocupadas debido al deterioro que sufrió el pasto que el artista había empleado para su elaboración.



Imagen 1.

Esta instalación consiste en cerca de quinientas bolsas repletas de pasto numeradas aleatoriamente, pueden encontrarse diferentes veces el mismo número de acuerdo a cierta predilección del artista por algunas cifras en particular. La obra planteaba la posibilidad de ser manipulada de la forma que decidieran los asistentes a la explosión en la cual tuvo su lugar.

Ahora bien, lo que dice que esta obra de arte sea comprendida bajo dicha aserción y no en otros términos es su posición en una exposición, el título que se le otorga y una autoría reconocida dentro del mundo del arte. El autor toma objetos que bien pueden ser

desechados o destinados a otros fines, como alimentar ganado por ejemplo, y los eleva al nivel de obras de arte, dicha muestra no propicia una valoración estética, es una suerte de reflexión teórica o enunciado lo que permite su valoración. Es decir, su valor artístico, no es producto de una asimilación estética, a pesar de tener un objeto material que es palpable, este no pretende imponer una reflexión a partir de su estructura formal, son solamente unas bolsas puestas en un gran salón. A partir de reflexiones sofisticadas podríamos añadirle valores, como la posibilidad de expresar problemas con respecto al agro en alguna parte del mundo, o también inconvenientes ambientales, en fin, la obra es una posibilidad abierta para toda especulación pero no como consecuencia de la asimilación de su valor sino en la medida en la que se le impone uno, se crea su definición de arte.

En esta medida, su carácter fetichista se evidencia cuando es elevada su materialidad concreta como forma artística a partir de un enunciado que le da el estatus de obra de arte, al igual que una mercancía que pierde sus características particulares y adquiere valor de cambio, en este contexto es la obra que prescinde de su materialidad funcional y se eleva a la contemplación. Que parte de la idea abstracta para buscar un referente concreto.

A su vez, prescinde de establecer una referencia fuera de sí misma, su constitución está dada en su autoafirmación, en este sentido el posicionamiento de la obra en un entorno artístico enuncia no solo la pertenencia de esta en tal contexto sino una forma de asumir el arte como tal. De este modo se invierte la forma de la valoración, crea el valor y luego el objeto que corresponde con dicho valor.

3.2 consideraciones finales

El asumir la práctica histórico social como elemento constitutivo en la determinación de los valores estéticos y artísticos contribuye a entender el fenómeno artístico lejos del velo misterioso y esencialista propio de la filosofía burguesa, si se comprende algún valor bajo una premisa idealista se está mistificando la realidad, atribuyendo esencias metafísicas a lo que contiene base material, la asimilación estética de la realidad y la creación de objetos estéticos tanto artísticos como no artísticos obedecen a condiciones objetivas determinadas por aspectos del entorno, las necesidades del ser humano y el proceso de producción material. Cuando un valor es el resultado de una idea abstracta que no se refiere a nada fuera de sí, es decir, es un valor sin referente, es un valor que se crea al tiempo que inventa

el objeto valorado, se constituye una fetichización. Haciendo referencia al arte conceptual puntualmente tenemos que su carácter fetichista consiste en que para él la constitución de su valor artístico deja a un lado su base material, la cual tiene que ver con la posibilidad de asimilar cualquier obra a partir de una relación estética con el objeto. Cuando dicha relación no representa importancia para el valor artístico de la obra su consecuencia necesaria es que dicho valor tenga un carácter ideal, del cual brota el objeto artístico al tiempo que se determina el sentido, fundamento y definición del arte como tal.

De acuerdo a esto el arte no se constituye como un trabajo concreto que crea objetos concretos, con determinado valor de uso anclado en la posibilidad de manifestar lo humano en ciertos objetos. Sino como un proceso de reflexión interna que tiñe cualquier elemento o discurso con el tinte de trabajo artístico. Así, el producto del arte conceptual puede ser un producto abstracto, en el cual su valor de uso está constituido en tanto define su forma y su esencia. El arte entonces es asumido como esencia y las obras como formas de dicha esencia. Tomando un carácter fetichiza puesto que las obras se elevan como entes contemplables a partir de cierto innatismo que se les atribuye, siendo la idea la que propicia la cosa, invirtiendo la relación valorativa.

Por otro lado, la tendencia conceptual en el arte precipita un arte que anula el goce estético, de este modo asumir las obras ahora se trata de un refinado juicio llevado de la mano por un posicionamiento dentro del círculo del arte; si bien, parte del contexto que impulso el desarrollo del arte conceptual estuvo determinado por cierta protesta contra ese arte que se había anclado como cultura elitista en el museo y las galerías. El artista conceptual aunque intentado alejarse de dichos espacios, propició una aguda independencia con respecto a la mayoría del público, su elitización fue más crónica que la del pasado arte burgués que fue rechazado por algunos de los representantes del nuevo arte conceptual. Puesto que la desmaterialización de la obra agudiza le elitización del arte, haciendo que el artista tome un lugar absoluto, que inventa elementos alejados de cualquier proceso productivo anclado en desarrollos sociales.

Finalmente, es menester resaltar los límites del campo que esta investigación posibilita, en la medida en que su enfoque parte de la lectura marxista se escapan muchas otras alternativas de análisis dentro del contexto de la valoración artística en el arte conceptual,

otras disciplinas podrían aportar valiosos elementos a este campo, por ejemplo la semiótica permitiría aclarar algunos puntos con respecto a la relación del objeto de la obra artística y la idea que lo propicia, a su vez existen tendencias fenomenológicas que reivindican la necesidad de vincular la asimilación estética con la obra artística, y ven en el arte conceptual un tema de largo camino investigativo determinado por las múltiples inquietudes que despiertan sus obras.

Por otro lado, es menester resaltar que las obras de arte conceptual no necesariamente tienen una tendencia reaccionaria, en diversos contextos han sido empleadas como medio de protesta política, si bien, tal asunto se agota dentro de los límites del presente trabajo podría abrir campo para otras investigaciones que apunten a develar los aspectos políticos que encubren el desarrollo y la práctica del arte conceptual.

Bibliografía

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: EDICIONES ORBIS S.A .
- Breaze, M. (1965). *Objetividad del valor estético*. en AAVV. *1965 estetica y marximo (P.P 103-134)*. Buenos Aires: Arandu.
- Cage, J. (1999). *escritos al oido*. Valencia : artes gráficas soler, S.L .
- Kosuth, J. (1977). *Arte y filosofía en AAVV. 1977. la idea como arte, documentos de arte conceptual* . Batcelona: Gustavo gili S.A.
- Liñán, J. L. (2009). *representacion, concpeto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterializacion de la obra artística. ideas y valores #40, 197- 216*.
- Lukacs, G. (1965). *prolegómenos a una estética Marxista (sobre la categoría de particularidad)*. Mexico: grijalbo.
- Lukacs, G. (1966). *aportaciones a la historia de la estetica*. Mexico: grijalbo.
- Marx, K. (1968). *El capital vol. I*. Mexio: fondo de cultura económica.
- Marx, K. (1970). *Fundamentales de la crítica de la economía política v.1*. La Habana: editorial de ciencias sociales.
- Marx, K. (1974). *la ideologia alemana*. Barcelona: Pueblos Unidos .
- Marx, K. (1980). *manuscritos economicos y filosoficos de 1844*. Madrid: Alianza editores S.A.
- Morgan, R. (2003). *del arte a la idea* . Madrid: Akal S.A .
- Sanchez, V. A. (1965). *las ideas esteticas de Marx*. Mexico DF: ediciones era S.A.
- Sanchez, V. A. (1984). *ensayos sobre arte y marxismo*. Mexico D.F: Editorial grijalbo S.A.
- Sanchez, V. A. (2005). *invitacion a la estética*. Mexico: grijalbo.
- Stolovich, I. (1977). *Naturaleza de la valoracion estetica*. Buenos Aires: pueblos unidos S.A .
- Tiscareño, E. V. (28 de agosto de 2014). *¿es el arte conceptual solo una idea?* Obtenido de taller multinacional : <https://www.tallermultinacional.org/wp-content/uploads/2016/07/EDGAR-VITE-TISCARENO.pdf>

Sitios web. Imágenes

Imagen 1. <http://www.banrepcultural.org/museos-y-colecciones/diez-instalaciones/hectarea-de-heno>.