GT 37: Estética y filosofía del arte

El problema de la definibilidad del arte: una propuesta local

Andrea Carriquiry

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

acarriquiry@fhuce.edu.uy

El problema central de la estética contemporánea —la definibilidad del arte— gira en torno a preguntas como: ¿qué es el arte? ¿es posible una definición del arte? ¿se puede definir qué tipo de objetos caen bajo esa categoría? ¿o, como sugieren las teorías institucionalistas, no existe esencialmente el arte, y simplemente se ha denominado como tal a diferentes fenómenos que, a lo largo de la historia de la humanidad y a lo ancho de las diferentes culturas, han tenido funciones y características radicalmente heterogéneas?

El presente trabajo es parte de una investigación[1] más amplia sobre dicho problema, en este caso centrado en el estudio de la propuesta que, contra todo pronóstico, se ha desarrollado en este país: la del teórico uruguayo contemporáneo Juan Fló. Su obra, ciertamente ex-céntrica, se ha detenido en la cuestión antedicha sosteniendo a la vez un enfoque original y un trabajo riguroso desarrollado durante las últimas cinco décadas. Fló enfrenta las teorías de tipo institucionalista con una batería de argumentos que desarman el mecanismo implícito en ese tipo de argumentaciones (principalmente en sus últimos trabajos, como «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad», Diánoia, 2002), y propone un sentido posible en que se podría construir una definición del arte, en base a una historia interna del mismo. El hecho mismo de que una postura de este tipo haya surgido en este periférico país puede ser estudiado también sintomáticamente en relación a la situación actual del arte y la teoría del arte —y esa es una de las tesis que subyace a esta investigación.

[1] Proyecto «De Duchamp a Danto: un siglo de indefinición del arte y una propuesta alternativa», financiado por el Fondo Clemente Estable (DICYT, MEC). Responsable científica: Andrea Carriquiry.

En este trabajo se analiza la respuesta de este teórico contemporáneo al problema de la definibilidad del arte, rastreando su producción bibliográfica desde su primer trabajo significativo sobre el tema —de 1956— hasta su producción contemporánea; dada la relativamente sobria cantidad de publicaciones que ha realizado sobre este tema, se la reconstruye apelando también a escritos inéditos, y a entrevistas realizadas por la responsable de esta investigación.

Los orígenes del problema de la definibilidad del arte

El primer trabajo de Fló sobre el problema de la definibilidad del arte es una ponencia presentada en el Congreso Internacional de Estética realizado en Venecia en septiembre de 1956, que luego fue recogida en las Actas de dicho congreso[2]. Lo primero que llama la atención es justamente la fecha: no es sólo temprana, sino también estrictamente contemporánea al artículo de Weitz que se cita frecuentemente como el primero en plantear esta cuestión, publicado en el mismo mes y año[3].

Aunque stricto sensu el trabajo precursor en este tema es un poco anterior y fue realizado por Paul Ziff[4]. Este autor tiene el mérito de haber planteado como tal el problema de la definición del arte por primera vez, y en ese sentido demuestra el tipo de claridad característica de la filosofía analítica, de la cual Ziff es un exponente que justamente se ha preocupado por los problemas de la escritura filosófica (se ha citado como su motto «Say nothing false»[5]). Desde el título identifica una tarea a cumplir: la de definir una obra de arte, y esto no es menor, ya que será el problema central y el programa de la estética analítica durante las siguientes cinco o seis décadas, hasta hoy en día.

Así, Ziff sostiene que «Uno de los problemas más importantes de la estética ha sido el de proveer una definición (o un análisis, o una explicación, o una elucidación) de la noción de obra de arte. Las soluciones dadas por los estetas a este problema han sido a menudo violentamente opuestas entre sí; contrástese la respuesta de Tolstoi con la de sus predecesores. No hay duda de que se trata de un problema difícil. Pero lo que querría considerar aquí es por qué es tan difícil. Así espero clarificar qué involucra tal definición y

---

[2] Fló, Juan. «L' art comme simple évaluation». Venecia: Proceedings of the Third International Congress on Aesthetics, septiembre 1956. En adelante, AE.

[3] Weitz, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV, Nº 1, 1956.

[4] Ziff, Paul. «The Task of Defining a Work of Art. *Philosophical Review*, 62 (1953):58-78.

[5] Algo así como «No decir nada falso», «No digas nada falso».

qué debe hacer un esteta, tanto si lo sabe como si no, para justificar su definición de obra de arte.»[6]

El planteo es significativo, ya que, como enfatiza Dickie, «en una época, la pregunta «qué es arte» parece haber sido comprendida por la mayoría como una pregunta del tipo de «qué es un mamífero» o, dicho de una manera más general, como una pregunta sobre qué características observables tienen en común los miembros de una cierta clase de individuos, que los hacen pertenecer a esa clase. Que hay dificultades en intentar entender «qué es arte» de esta manera tradicional fue discutido por primera vez por Paul Ziff en su «La tarea de definir una obra de arte», y varios otros filósofos han argumentado subsecuentemente en una vena similar.» [7]

Como veremos, Fló en otro trabajo posterior[8] ahondará en las diferencias entre el problema de la definición del arte y otras cuestiones más cercanas a la taxonomía. En cualquier caso, la respuesta que adelanta Dickie, claramente en clave institucionalista, es: «La razón por la cual un objeto particular es una obra de arte no es (y nunca ha sido) que posea cierta/s característica/s observable/s, sino que ha adquirido un estatus dentro del mundo del arte.» [9]

Definición, definibilidad y evaluación del arte

Si bien hasta aquí por cuestiones de practicidad hemos usado indistintamente expresiones como «cuestión de la definición del arte» y «cuestión de la definibilidad del arte», en este punto puede ser de utilidad establecer tres niveles de problemas. El primero es el la definibilidad del arte, es decir la cuestión de si es posible o no definir el arte. El segundo es el de la definición del arte, esto es: si a la cuestión anterior se responde afirmativamente, entonces queda pendiente proveer una definición sustantiva del arte, es decir dar respuesta a qué es el arte, y en particular ser capaz de elucidar si un objeto es o no una obra de arte. El tercer nivel es el de la evaluación del arte, es decir, una vez respondida la pregunta a la que apunta el segundo nivel, queda abierta la cuestión de establecer el valor de una obra de arte determinada.

---

6 Ziff, op cit, p 58.

7 Dickie, George. «What Is Anti-Art?» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975).

8 Fló, Juan. «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad». En *Diánoia: revista de filosofía*, Vol. XLVII, Nº 49, Noviembre. UNAM, México, 2002. En adelante, DA.

9 Dickie, op cit.

Cabe aclarar que aunque estos tres niveles puedan plantearse así en el plano teórico, en la práctica social generalmente se dan en sentido inverso: es a partir de los problemas relativos a la evaluación del arte, ya sea desde la crítica especializada o desde la recepción del público en general, que se plantean las cuestiones de qué es arte y qué no, y desde allí en algunos casos se accede aunque sea lateralmente a la cuestión de si es posible contestar a esa pregunta o si por el contrario carece de sentido.[10]

Y es este movimiento el que realiza Fló en este primer trabajo de 1956: «Parece útil comenzar una investigación sobre el objeto estético partiendo de los juicios de valor que lo fundan y en particular de la crítica de arte.»[11] En ese sentido también es interesante que, a pesar de que el contexto en que presenta su trabajo es el de la filosofía profesional internacional —el Congreso Internacional de Estética—, hay una diferencia notable con respecto a los filósofos analíticos, diferencia que se mantendrá constante a lo largo de las siguientes décadas. Me refiero a que la reflexión de Fló no comienza ex nihilo, sino a partir de los problemas que surgen en el arte como práctica social. Se podría objetar que también la reflexión de Danto tiene como disparador el arte —de modo ejemplar, la exposición de Warhol que desató el trabajo inaugural de Danto en filosofía del arte, *The Artworld*. Profundizaremos en este punto más adelante, pero es interesante anotar que el disparador de Danto en ese trabajo no fue Duchamp, quien evidentemente sería el caso paradigmático para su problema de los indiscernibles —tanto que el propio Danto lo tomará como ejemplo más adelante—, sino el muy posterior Warhol, y que el artículo de Danto no casualmente es de 1964, esto es una década posterior a los de Ziff, Weitz y Fló. Es decir que los puntos de partida de Danto son por un lado un artista contemporáneo y coterráneo —nada parecido a lo que hace por ejemplo Gombrich al reflexionar sobre los 30 mil años de historia del arte—, y por otro lado trabajos de filosofía analítica.

Con respecto a este enfoque de la filosofía de corte analítico Fló ha sido extremadamente crítico, al describirlo en un trabajo reciente como: «el alborozo de descubrir que por fin la filosofía podía decir algo fundamental sobre el arte jugando con las paradojas que la nueva situación proporcionaba a los aficionados a los juegos lógicos, y de comprobar también la posibilidad que esa situación abría para proponer teorías ingeniosas y radicales. Este disfrute profesional llevó a que la presencia de facto del arte contemporáneo fuera una bendición de Dios y que movidos por el entusiasmo de vivir en

[10] Por poner un ejemplo reciente, véase las polémicas desatadas por el brit art (arte contemporáneo británico), con Damien Hirst a la cabeza, en los medios londinenses.

[11] Fló, AE, p 174.

ese momento único en la historia en que algunos filósofos se preocuparon fundamentalmente por las novedades del arte de su propia época, se volviesen un factor directo de consolidación y legitimación de ese arte providencial.»[12] Y concluye que los filósofos analíticos «en lugar de tomarse el trabajo de construir una teoría crítica que nos permitiera entender mejor toda la historia del arte, incluyendo el arte contemporáneo, decidieron tallar la teoría a partir del nuevo formato del arte, y desde esas novedades y a su servicio, leyeron incluso el pasado reciente.» [13] El camino que toma Fló, ya a partir de 1956, y que continuará durante las siguientes décadas hasta hoy, es radicalmente distinto: lo que intenta es justamente ir construyendo una teoría que explique el arte tomando en cuenta toda su historia —esto es los treinta mil años que van desde las obras paleolíticas hasta la actualidad—, pero sin ahorrarse el trabajo de explicar el fenómeno del arte contemporáneo. Este último punto ha dado problemas a Gombrich, a quien se ha acusado de hacer oídos sordos al arte contemporáneo e incluso al moderno; es de justicia señalar que Gombrich ha dejado entrever sus opiniones y ha esbozado algunas ideas sobre estos temas[14], pero también hay que conceder que algo de cierto hay en esa especie de renuncia a ahondar los problemas del arte contemporáneo.

La obra de arte y su crítica

Por su parte, Fló encara el problema que luego se denominaría como la definición del arte, en ese artículo de 1956, delimitándolo de este modo: «Desde su punto de partida la estética se encuentra frente una aporía clásica: ¿cómo estudiar el objeto estético sin señalarlo como tal desde el principio, y recíprocamente cómo indicarlo sin conocer su esencia?»[15] Y como vimos, parte de la crítica de arte para analizarlo: esta crítica que, «partiendo de un a priori intuitivo y oculto, enuncia su juicio de valor y finge fundarlo objetivamente»[16], cuando en realidad no puede esclarecer ese anclaje objetivo. O, en otra formulación: «se nos muestra el valor más que se nos demuestra»[17]. Es decir que «así considerada, la crítica parte de una subjetividad y actúa simplemente por sugestión sobre

---

12 Fló, Juan. «De las máscaras intrusas al arte contemporáneo», en *El primitivismo y el arte del siglo XX, 100 años después de «Las señoritas de Avinyó»*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008, p 104. En adelante, MAC.

13 Fló, MAC, p 105.

14 Véase por ejemplo *Temas de nuestro tiempo*, Debate: Madrid, 1997.

15 Fló, AE, p 174.

16 Fló, AE, p 174.

17 Fló, AE, p 175.

otra subjetividad»[18]. Siguiendo esta línea de razonamiento, se llegaría a un subjetivismo o relativismo extremo, cosa que no casualmente concluye Morawsky al analizar este trabajo de Fló, como veremos enseguida.

Sin embargo, Fló advierte una posible salida: «si consideramos el objeto estético como objeto cultural susceptible de un enriquecimiento continuo, podemos sostener que las evaluaciones críticas forman parte integrante y alcanzan así un nuevo plano de objetividad.»[19] Es decir que el objeto estético está integrado por la crítica, los juicios que establece la crítica forman parte de ese objeto cultural: el espectador, frente a determinado objeto no lo ve escindido sino asociado a sus condicionamientos culturales, de los cuales la crítica forma parte. Evaluando este trabajo recientemente, Fló reafirma que «el objeto estético no es la novela escrita, sino la novela escrita más el modo como se ha ido empapando de sentidos, interpretaciones, asociaciones y testimonios; es una esponja de lecturas», y lo contextualiza: «esto lo van a sostener de forma exagerada los que dirán que la obra son las lecturas de la obra». Esa conclusión podía efectivamente derivarse de lo que ahora Fló reconoce como «un entusiasmo retórico»[20].

Ese entusiasmo retórico lo lleva, hacia el final del artículo del 56, a la formulación «El objeto estético es un acto de fe cultural»[21], que es la frase que cita Morawski en su trabajo publicado por el MIT [22]. Fló luego va a criticar la interpretación de Morawski: «la entiende equivocadamente como si sólo expresara un relativismo cultural»[23]. Pero posteriormente el propio Fló ha reconocido que «yo mismo en cierto modo incurrí en identificar mi planteo casi con una reducción culturalista».[24]

También hacia el final de la ponencia de 1956 Fló plantea algo que podría ser considerado una tesis institucionalista avant la lettre: «No hay una especificidad del objeto estético. La simple evaluación puede fundar el objeto estético como tal.» Y en un apunte muy similar al que desarrolla contemporáneamente Weitz cuando habla de un concepto infinita, imprevisiblemente abierto, Fló argumenta: «en tanto que aceptemos la originalidad imprevisible de la cultura debemos considerar como pasible de juicios de

---

18 Fló, AE, p 175.

19 Fló, AE, p 175.

20 Fló, Juan. Entrevista con la responsable de este trabajo, realizada el 10/06/2006.

21 Fló, AE, p 177.

22 Morawski, Stefan. *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics.* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1974.

23 Fló, DA, p 98.

24 Fló, Juan. Entrevista 10/10/2008.

valor estético no importa qué objeto real, no importa qué estructura de formas, de sonidos o de sentidos.»[25] Por poner un ejemplo gráfico: así como algunos occidentales —no casualmente artistas— tomaron a las máscaras africanas como obras de arte, es pensable que individuos extraterrestres cataloguen una de nuestras señales de tránsito —un semáforo por ejemplo— como una obra de arte: después de todo tiene un tratamiento del volumen, una utilización significativa de los colores, un fuerte impacto visual, etc. La pregunta sobre en qué se diferenciarían ambos casos, así como la pregunta por la diferencia entre las máscaras africanas y los ready-mades de Duchamp, es la que puede llevar al centro del problema.[26]

En cualquier caso, no es retórico que Fló cierre su trabajo afirmando que «Las fórmulas anteriores son seguramente excesivas y no tienen la sutileza que reclama el planteo del problema». Y que allí plantee las líneas de lo que será su programa: «No pretendemos otra cosa que indicar el campo de investigación que consideramos esencial: ingredientes que configuran el objeto estético cultural, compatibilidad y predominancia de éstos, dependencia de otros valores culturales, modo de superponerse y modificarse en la historia de una cultura, modos de permanecer constituyendo un género, un estilo, una corriente, etc. Este estudio descriptivo no impide sino que más bien reclama la especulación pura.»

En cuanto a la aporía que señalaba al principio de su trabajo, afirma que «ha devenido insignificante. No tiene importancia porque la investigación que ella impide parece carente de significación.»[27] El objeto estético se va constituyendo como tal por los actos de atribución; los sucesivos señalamientos lo van conformando. Por ello la aporía es sólo aparente: las aporías de cómo una cosa condiciona a otra en términos ahistóricos desaparece muchas veces cuando se demuestra que ese modelo se fue construyendo a lo largo de un proceso.

El rol de la teoría en estética

Es cierto que tal como está expresada en este breve trabajo del 56, esta postura podría suscitar ecos ambiguos como el de Morawsky, por eso es relevante leerla con el contexto de publicaciones posteriores del autor. Lo que nos lleva al trabajo central de Fló sobre el

---

[25] Fló, AE, p 177.

[26] Sobre este punto véase también: Carriquiry, Andrea, «El problema de la definición del arte africano y su recepción a comienzos del siglo XX», en *El primitivismo y el arte del siglo XX, 100 años después de «Las señoritas de Avinyó»*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.

[27] Fló, AE, p 177.

tema de la definición del arte, publicado en Diánoia en 2002[28]. El objetivo explícito de ese artículo es presentar una postura alternativa a las que se han sostenido desde la filosofía en las últimas décadas. La meta es «determinar si las conclusiones en que ellas culminan —que excluyen, por imposible, una auténtica definición del arte— pueden ser sustituidas de manera razonable mediante un abordaje diferente». Así adelanta su postura crítica con respecto a dichos filósofos y en especial a Danto:

> No considero auténticas definiciones del arte las que Davies (1991) llama *procedural definitions*, ni tampoco las que —como la que propone Danto (1997) — tienen tan indeterminada y abierta denotación que, al igual que las del tipo anterior, al fin de cuentas no hacen sino admitir las decisiones de facto del «mundo del arte»[29].

Es importante hacer notar que ya en su diagnóstico Fló marca una posición disidente, dado que establece que la filosofía ha concluido que no es posible una definición del arte, cuando en realidad Danto ha declarado que su intención principal es justamente la de perseguir «esa elusiva definición» del arte[30].

Cabe aclarar que aquí Fló da por sobreentendido que «la filosofía» es la filosofía analítica (y no la continental), aunque a su favor se podría argumentar que esta corriente es la que se ha ocupado del tema de la definibilidad como tal. En cualquier caso, enseguida Fló critica «la relativa infertilidad de los enfoques analíticos en el terreno de la estética»; de hecho llega a afirmar que las dificultades que el concepto de arte ha planteado a la reflexión contemporánea «es una buena prueba de que los filósofos muchas veces abordan de manera poco adecuada algunos temas que requieren un tratamiento interdisciplinario, y un buen indicio de que, frecuentemente, ignoran en qué medida sus reflexiones intervienen prácticamente, legitimando o socavando un estado de cosas»[31].

Aquí probablemente está aludiendo a Danto, quien ha incidido en ese mismo «mundo del arte» que bautizó, en mucho mayor medida de lo que estaría dispuesto a admitir, no sólo a través de su actividad filosófica académica sino en su desempeño como crítico de arte, y en las consecuentes publicaciones que lo han convertido en un fenómeno editorial. Cabe aclarar que por supuesto su actitud no es cuestionable de por sí: lo que puede ser

---

28 Fló, DA.

29 Fló, DA, p 95.

30 Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Harvard University Press, 1981. p vii. En adelante, TC.

31 Fló, DA, p 96.

cuestionado es la conjunción de la pretensión de un análisis aséptico y la legitimación de una situación de facto.

Esto también es interesante porque el problema de la definibilidad del arte puede servir como elocuente ejemplo para, como adelantamos, analizar algunos problemas generales de la filosofía contemporánea en general, y la filosofía analítica y continental en particular. Como dijimos, el propio Ziff fue reconocido elogiosamente por sus colegas y discípulos como autor del motto «Say nothing false»[32]: se podría retrucar que el modo más perfecto de cumplir esta máxima sea llevada a «Say nothing»[33]; pero más allá de la retórica, lo cierto es que en este problema de la definibilidad la filosofía analítica muestra un rasgo general: al atrincherarse en lo poco que se pueda decir sin riesgo de incurrir en posibles falsedades, de hecho se llama prácticamente a silencio, o aun llama a hacer silencio: no se puede dar una definición del arte no porque haya obstáculos históricos o porque la empresa sea difícil, sino porque es imposible *toda* definición del arte —aunque cabe aclarar que esta es la posición más extrema dentro de los analíticos, y no la de Danto por ejemplo.

En un trabajo más reciente, Fló ha ahondado en esta crítica a la filosofía analítica en su tratamiento de la cuestión del arte, describiéndola como «lo contrario de una operación crítica, porque aparece como la legitimación del arte que aparece al fin de un proceso que la filosofía no pudo analizar en su nacimiento fértil y creativo pero que, en cambio, acompaña y justifica en el momento de su esclerosis y su supervivencia artificial». [34] Para Fló, el rol de la teoría es subsidiario en cierto modo de los mecanismos bajo los que opera el mundo del arte, que hacen a la situación actual del arte. Así, «el puro poder de imponer tiene sin embargo que ser hipócrita porque no puede defender la concepción en que se sustenta. No puede declarar que el poder es el único sustento de la calificación de algo como arte, porque declarar tal cosa justamente socavaría ese poder. En consecuencia «el mundo del arte» reparte funcionalmente sus tareas: a los filósofos y sociólogos corresponde formular la doctrina general y a los críticos, curadores, museístas, galeristas y coleccionistas admitirla en los hechos sin hacer mención de ella».[35]

---

[32] «No decir nada falso», «No digas nada falso».

[33] Algo así como «No decir nada», o «No digas nada».

[34] Fló, MAC, p 93.

[35] Fló, MAC, p 96.

Una propuesta alternativa al problema de la definibilidad

En cualquier caso, es cierto que lo que Danto ha llamado el problema de los indiscernibles es una cuestión que excede el tratamiento analítico. Que un objeto cualquiera —esto es los que conforman los ready mades— sea incluido dentro del concepto arte, vuelve al arte indefinible. Antes podía haber dificultades teóricas para señalar las propiedades observables que acoten su denotación, pero ahora el problema es mayor: ningún objeto, ningún hecho, puede ser descartado como candidato a obra de arte. En términos de Weitz, el concepto se vuelve abierto, de una apertura imprevisible y absoluta. Para Fló esa inclusión del objeto común «es también algo así como la instauración de las condiciones que sirven para sustentar una definición institucionalista», dado el poder que supone un mundo del arte que sustenta la situación de facto de que un objeto cualquiera sea convertido —«transfigurado» en palabras de Danto— en una obra de arte.

En este sentido, la propuesta de Fló es que «solamente si no quedamos apresados en el problema de una definición del arte que busque incluir la «transfiguración del objeto común», podremos alcanzar una comprensión del modo cómo se constituye y desarrolla el arte, como práctica, como producto y como concepto». El error radicaría en no aquilatar la magnitud de la ruptura que supone el arte contemporáneo con toda la historia del arte anterior, que lo vuelve una mutación que puede no ser legítimamente denotada por el mismo concepto. La pretensión contraria podría impedir la posibilidad de una definición, mientras que el reconocer la diferencia constituiría un paso hacia una posible definición del arte.

En este punto la propuesta de Fló se basa en reconocer la existencia en relación al arte de dos elementos o cadenas causales: la del equipo neurosicológico humano, y la social. El conjunto de los mecanismos neurosicológicos son sustrato de la construcción cultural; lo cultural no deja de ser siempre la utilización de recursos que están potencialmente. En ese sentido, la cadena causal neurosicológica es esencial en su riqueza indeterminada, en algún grado. Por otro lado, también son indispensables las condiciones externas, y eso incluye tanto a las que tienen que ver con la situación concreta de un momento histórico como las que tienen que ver con la acumulación con la que se llega a ese momento histórico —es decir que esa acumulación tiene una historia que podría haber sido otra.

Aquí hay que señalar un matiz: lo neurosicológico no se reduce a lo sensorial: Fló niega que «la sensorialidad y sus atracciones sean una parte elemental y básica de lo estético, a

pesar de la etimología de la palabra [aesthesis, sensación]. Muchas obras de arte no tienen que ver con la sensorialidad básica» [36]. Lo sensorial es un subconjunto de lo neurosicológico, pero es justamente el que más se ha destacado en relación a lo artístico. En este sentido podría pensarse la historia reciente del arte ya desde las vanguardias, que claramente no se basan en esta sensorialidad, y de ahí que se consideren como un quiebre, como una ruptura de la continuidad en el arte, cuando en realidad ese factor no es el esencial.

Por su parte, en el tratamiento de la cadena causal de lo social es donde radica lo que, a pesar de lo radical de las formulaciones del 56 citadas más arriba, diferencia a Fló de un institucionalismo o un reduccionismo de tipo sociológico: un modelo que intenta darle un valor a lo social que lo integra a la obra de arte sin que ésta se reduzca a aquel. Así, al factor neurosicológico se suma un mecanismo sociológico cultural, el modo de producción específico de ese objeto cultural, que tiene una estructura de producción específica. Es decir que hay un elemento constante que define la acumulación artística como tal. «Ese modo de producción tiene que ver con un juego entre la producción y la recepción, entre el productor y la sociedad, entre los mecanismos que llevan a que alguien produzca cosas de esa naturaleza, que a su vez enganchan con mecanismos neurosicológicos, y el modo como la sociedad utiliza en determinado momentos productos de ese tipo, y al utilizarlos los adopta y les impone sus propias exigencias. Ese juego especial es el que yo propongo como el identificador del arte.» Es decir que la definición del arte no radicaría en el objeto, en la obra de arte —y en esto coincide con el institucionalismo—, sino en el proceso por el cual ese tipo de objetos es producido, en el modo de producción del arte.

Esto podría interpretarse como un tipo de un institucionalismo que planteara: la definición no está en el objeto sino en el proceso, y ese proceso es la institución señalándolo, el mundo del arte incorporándolo. La diferencia del planteo de Fló es que para éste último el proceso involucra dos cadenas causales, que además interactúan de un modo específico; así, la distinción radicaría en varios elementos: la intervención de mecanismos neurosicológicos, el hecho de que es la sociedad toda la que legitima a esos objetos, y el que ésta le da una función a esos objetos, que tiene que ver con otros aspectos económicos y culturales, de esa sociedad y no otra —de ahí la diferencia entre el arte egipcio, el de las vanguardias y el de las máscaras africanas, por ejemplo.

[36] Fló, Juan. Entrevista 10/06/2006.

Ese modo de producción específico «sólo el arte lo tiene, es el juego de lo privado y lo social. El enganche en lo privado es lo que lo especifica de alguna manera, y la apropiación social es lo que le permite no existir simplemente como ejercicio que se pierde en la autonomía del individuo. Pero las dos cosas tienen que estar presentes. Por eso es que hay artes que dejan de ser arte, pueden tener una existencia social pero dejar de ser arte, por ejemplo el realismo socialista. Puede haber situaciones en las cuales esa forma de colaboración compleja —el uso social de lo privado, y la invención individual al servicio de ese uso social— falla» [37].

Siguiendo este punto de vista, el arte contemporáneo también se podría considerar como una de esas desagregaciones de lo social y lo individual. En ese sentido, para Fló el arte contemporáneo constituye «la absoluta paradoja de que en nombre de la subjetividad radical, se estatuye el arte desde el mero poder social»[38]. Es decir que por un lado se basa en esa liberad máxima del individuo que impuso Duchamp, y por otro en el aparato social de la institución arte que legitima con su poder esos gestos idiosincrásicos. Para Fló, en estos casos «el arte como acto individual no funciona porque un artista individualmente puede hacer algo sin ningún valor; y el arte como algo social no funciona porque está al servicio de funciones que no tienen nada que ver con ese ejercicio peculiar que el individuo hace con la zona más compleja y menos accesible de la vida subjetiva. Lo individual y lo social se separan de tal manera que ambas cosas se disuelven: una en la individualidad en la que alguien disfrutó simplemente de pasar buenos momentos y experimentar consigo mismo; y la otra en la sociedad jugando a lo que quiere con los residuos de esas actividades»[39].

Un caso ejemplar de este fenómeno podría constituirlo el Gran Vidrio de Duchamp, en el cual trabajó diariamente durante años en una actitud más parecida a quien quiere ocupar sus horas que a quien busca un producto final. También es sintomático que, cuando lo da por «definitivamente inacabado», lo entrega, y en el traslado se rompe, Duchamp reaccione con indiferencia, en otra prueba de que, una vez salido de sus manos, el producto deja de interesarle. Por otra parte, la sociedad no sólo juega casi literalmente con esos residuos o fragmentos (así resquebrajado sigue siendo expuesto), sino también

[37] Fló, Juan. Entrevista 20/11/2008.
[38] Fló, Juan. Entrevista 20/11/2008.
[39] Fló, Juan. Entrevista 30/11/2008.

sigue sumando innumerables interpretaciones a partir de la exégesis de las notas que Duchamp fue elaborando sobre esta obra.[40]

Justamente con respecto a Duchamp Fló enfatiza, en línea con lo que habíamos planteado, que el de Duchamp es «un doble manifiesto: de que el arte es un acto privado, y de que el objeto lanzado al mundo ya no tiene propiedades sino que es lo que el mundo quiera».[41] En Duchamp el arte sería por una parte una actividad idiosincrásica individual, por tanto totalmente misteriosa; y por otra parte tendría una dimensión institucional, que tiene que ver con la recepción de las obras, y que es también incontrolable. Así, «Duchamp representa un corte notable, porque refleja efectivamente el problema (…) y después de Duchamp quedaron las cosas como congeladas»[42]. Y en otro momento concluye que finalmente «he terminado por reconocer que Duchamp se ha ganado el derecho a su fama y su presencia. Cosa que es razonable, porque creo que las cosas no pueden pasar de una manera tan aleatoria como para que alguien que carezca de todo interés lograra un valor emblemático simplemente por azar; tiene que ser un virus filtrante lo suficientemente apto como para insertarse y perdurar»[43]. Una visión optimista de esto mismo podría plantear que el hecho de que Duchamp haya sido un caso notablemente destacado durante décadas y hasta la actualidad, es consecuencia de que en la sociedad persiste de algún modo oscuro la conciencia de que allí quedó un problema sin resolver.

En cualquier caso, esa insistencia en señalar asuntos pendientes y problemas irresueltos es en parte lo que vuelve especialmente interesante la postura de Fló, que parece representar una alternativa frente al institucionalismo, el sociologismo y distintos tipos de relativismo, y en particular frente a una elaboración filosófica legitimadora de la práctica —y el «mundo»— del arte, que pareciera renunciar al ejercicio del espíritu crítico que históricamente ha sido asociado a la filosofía en tanto práctica social.

---

40 Véase por ejemplo Duchamp, Marcel. *Notas*. Con introducción de Gloria Moure. Madrid: Tecnos, 1998.

41 Fló, J. Entrevista 19/2/ 2008.

42 Fló, Juan. Entrevista 20/10/2008.

43 Fló, Juan. Entrevista 10/11/2008.