

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DIFERENCIACIÓN DEL SISTEMA DEL ARTE EN MÉXICO: SIGLO  
XX

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

Licenciado en sociología

PRESENTA:

Rodrigo Aguilar Contreras

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Raúl Zamorano Farías

Septiembre 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En evocación de los recuerdos y la ausencia del presente. Espero que tú voluntad permanezca y no se borre de mi memoria.

A Karl Lui “En homenaje a los días *complejos*”

Mi especial agradecimiento al Dr. Raúl Zamorano.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA GENERAL DE LOS SISTEMAS SOCIALES</b>	6
1. Sistema – entorno	7
2. Percepción – comunicación	14
3. Medio y forma	18
4. Código	21
5. Diferenciación funcional	25
6. Diferenciación funcional del sistema del arte	29
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>DESCRIPCIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE</b>	42
1. La estética clásica: Platón y el modelo de conocimiento aristotélico	43
2. Kant: el deber ser del juicio estético	47
3. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: El deber ser revolucionario y la industria cultural	51
4. Reproductibilidad técnica y retorno romancista	54
5. Influencia de la tradición interpretativa	57
6. Arte y verdad como diferencia	60
7. Conceptualizaciones del modelo del arte mexicano	64

<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>AUTODESCRIPCIONES DEL SISTEMA DEL ARTE</b>	71
1. Autodescripciones de la creación artística en México	74
1.1 La descripción estética de la creación artística	77
1.2 Descripciones del arte postrevolucionario	83
1.3 Semánticas de la segunda mitad del siglo XX	88
2. La ilusión postmoderna	98
<b>CONCLUSIONES</b>	103
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	111

## INTRODUCCIÓN

La temática del arte ha sido frecuentemente abordada desde las diferentes disciplinas humanísticas y sociales. Tales estudios, propuestas de análisis y explicaciones sociológicas han quedado mediadas, en general, por juicios valóricos, interpretaciones estéticas e ideología; formas de proceder analítico que se han dado a conocer como descripciones históricas unívocas.

Ante esto, la presente investigación tiene como objetivo observar y distinguir sobre el presupuesto de la modernidad de la sociedad moderna las formas y descripciones de la obra de arte y el problema de la diferenciación del sistema del arte en México durante el siglo XX.

Para ello, la primera parte de la investigación se orienta en definir y aclarar la importancia de observar y construir conocimiento a partir de la diferenciación de las manifestaciones artísticas sobre la base analítica y conceptual de la Teoría General de los Sistemas Sociales, fundamentalmente de los conceptos que desarrolla Niklas Luhmann en los estudios *El arte de la sociedad* (2005) y *La sociedad de la sociedad* (2007).

Para la Teoría General de los Sistemas Sociales, la diferencia sistema/entorno constituye una delimitación metodológica, con la cual se observa el fenómeno a partir de la diferencia. Es decir, una forma de *cómo* observar con la diferencia sistema/entorno las descripciones y autodescripciones que se han hecho, desde sociología y filosofía sobre el fenómeno artístico, su delimitación e incluso su contenido. Es importante señalar, que el presupuesto operativo de la Teoría General de los Sistemas Sociales define a la sociedad y a los sistemas sociales como comunicaciones que comunican la diferencia.

En el segundo capítulo se analizan las descripciones históricas, contenido y delimitación con las cuales se ha descrito el fenómeno artístico y la creación artística, tanto en Europa como en Latinoamérica, problematizando su construcción y estabilización semántica, así como el impacto que tales descripciones tienen en el estudio sociológico del arte durante el siglo XX en México.

En el capítulo tres, a partir de una observación de segundo orden, se problematizan los estudios y descripciones sobre la comunicación artística, orientados por los conceptos tomados de la Teoría General de los Sistemas Sociales que permiten, precisamente, sostener la diferencia del arte como un sistema social diferenciado. Esta problematización se sitúa en función de las siguientes preguntas ¿cómo se diferencia el sistema del arte en el caso de México? ¿Qué nueva perspectiva representa el observar el problema del arte con las categorías conceptuales provenientes de la Teoría General de los Sistemas Sociales?, y ¿cuáles son sus particularidades?

Por lo tanto, tal y como se señaló, esta investigación analiza y estudia la recursividad de un tipo específico de comunicación que posibilita definir una forma como código operativo del sistema del arte, lo cual presupone que no interesa estudiar las organizaciones y tampoco las percepciones individuales del observador en relación con la creación artística material (interacciones). Evidentemente, tampoco interesa analizar el mercado del arte o inventariar el soporte material de la creación artística en cualquiera de sus manifestaciones (música, pintura, teatro, danza, escultura, poesía y literatura), sino analizar las comunicaciones que permiten hablar del sistema del arte de la sociedad.

Finalmente se sistematizan algunos aspectos centrales del análisis y la discusión planteada,<sup>1</sup> así como observar *cómo* se hacen probables las improbabilidades comunicativas con relación a la producción artística, utilizando la forma operativa del sistema del arte.

---

<sup>1</sup> El desarrollo de esta investigación se inscribe en el marco del *Seminario Interinstitucional Sobre Teoría General de los Sistemas Sociales: Niklas Luhmann* (UNAM – UAEM).

# CAPÍTULO I

## CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA TEORÍA GENERAL DE LOS SISTEMAS SOCIALES

Los problemas concretos que derivan de las descripciones hasta ahora presentadas por la sociología y la estética, pueden ser observados desde un marco epistemológico y cognitivo que coloca al sistema del arte como un sistema diferenciado a través de su función. El observar a través de la diferencia sistema/entorno brinda un panorama que se deslinda de las limitaciones morales e ideológicas, así como de la tradición epistemológica de la sociología.

El sistema del arte, como un sistema de la sociedad, se observa a través de la diferencia sistema/entorno, pero ¿cómo es posible la articulación de la diferencia del sistema del arte en la sociedad moderna y cómo éste mantiene su clausura operativa en relación con los otros sistemas sociales?

Responder a esta pregunta hace indispensable recurrir a algunos conceptos emanados de la arquitectura teórica luhmanniana, con los cuales analizar el problema de investigación. Conceptos como sistema/entorno, diferencia, medio/forma, código, clausura operativa, autopoiesis, autoorganización, evolución y sistema del arte (percepción/comunicación), sobre cuya base teórica analizar el proceso de diferenciación funcional del sistema del arte.

### 1. Sistema–entorno

La Teoría General de los Sistemas Sociales, propone una serie de recursos teóricos que le dan un giro epistemológico a las teorías sociológicas predominantes en el análisis de la realidad social. El recurso fundamental que soporta este giro, corresponde a la *operación*<sup>2</sup> de *observación*<sup>3</sup> denominado *diferencia*.<sup>4</sup> “La transformación más profunda, que al mismo

---

<sup>2</sup> “Con operación se entiende la reproducción de un elemento de un sistema autopoietico con base a los elementos del mismo sistema” (Corsi, 1996: 117).

<sup>3</sup> Para Luhmann el observar es, en términos generales, un modo de operación real aunque preológico. Esto porque no toma posición ante la afirmación o la negación, sino, más bien, se mantiene sin calificar como



tiempo constituye también el presupuesto imprescindible para la comprensión de cuanto sigue, consiste en que ya no se habla de objetos sino de distinciones; más aún: ya no se conceptúan las distinciones como estados de cosas existentes (diversos), sino se vuelve de exigencia distinguirlas, ya que de otro modo no podría designarse nada” (Luhmann, 2007: 40).

Como señala Luhmann, es necesario partir de una diferencia para poder denominar al mundo y con ello, a los sistemas. Para la sociología, la diferencia sistema/entorno hace posible sistematizar una *multiplicidad de distinciones* (Luhmann, 2007: 42). Estas distinciones no apelan a una realidad objetual o a formas materiales, en vez de eso refieren a un recurso analítico que permite observar la indeterminación de lo que se denomina “realidad” a través de una diferencia.

La diferencia sistema/entorno debe entenderse como una delimitación interna del sistema en el cual se produce y se hace uso del evento del *sentido*. El sentido, según Luhmann, es una creación o delimitación selectiva de los sistemas psíquicos y sociales. El sentido se produce mediante la actualización permanente de la manera en la que el sistema opera con el entorno. Esta actualización se compone de dos operaciones al interior del sistema. La primera son los datos reales con los que el sistema cuenta y la segunda, la potencialidad como posible apertura a horizontes de posibilidad de modificar esos datos. Ciertamente, “el sentido se produce exclusivamente como sentido de las operaciones que lo utilizan; se produce sólo en el momento en que las operaciones lo determinan, ni antes ni después” (Luhmann, 2007:27).

En el momento de la generación de diferencias, el sistema ya en su construcción *recursiva*,<sup>5</sup> no puede observar lo excluido de su diferencia. Es decir, el entorno. Éste no figura como un

---

es el mundo. “La observación como distinción presupone que se afirma al designar aquello que selecciona, al mismo tiempo que desactualiza el otro lado de la distinción; es decir, desactualiza la propia distinción como aquello que no designa. La no calificación del acto de observar corresponden en lo absoluto al medio del sentido, dentro del cual la observación construye sus formas mediante una operación que incluye y excluye al mismo tiempo” (Luhmann, 2005: 71).

<sup>4</sup> La distinción es una forma de dos lados. “Toda distinción representa al mundo en la medida en que su otro lado carga con aquello que todavía no ha sido señalado” (Luhmann, 2007: 38).

<sup>5</sup> De acuerdo con Luhmann “los sistemas comunicativos son sólo posibles como sistemas recursivos dado que sólo pueden producir sus operaciones individuales recurriendo y anticipando otras operaciones del mismo sistema” (Luhmann, 2007: 51). La recursividad produce identidades con tendencia a ser reutilizables en futuras operaciones, de allí que las operaciones de los sistemas sean posibles en la medida en que existen operaciones o recursiones previas.

ente exterior sino más bien como un lado de una distinción interna, porque siempre se produce al interior del sistema. Por tanto, el sistema es la diferencia producida por la distinción sistema/entorno. Pero esta diferencia sistema/entorno no debe entenderse como “la descomposición de un ‘todo en partes’, ni en el sentido de la descomposición conceptual ni de la descomposición real” (Luhmann, 2007: 473). Esta forma apela más bien a un recurso analítico que sustituye la unidad de las relaciones, de las acciones, de las estructuras y de los entes, por una distinción.

El sistema, entonces, no es una parte aislada ni tampoco un centro del cual depende el entorno, más bien el sistema es producto de la diferencia sistema/entorno. Los sistemas operan en la medida en que mantienen la diferencia con el entorno. Diferencia que no se da como una intervención del entorno sobre el sistema, sino como la posibilidad del sistema de aprender bajo la condición de su clausura operativa. Por lo tanto, esta diferencia puede ser aplicada tanto a los sistemas psíquicos como a los sistemas sociales.

Para Luhmann, si se habla de la diferencia sistema/entorno se presupone la clausura operativa del sistema. Lo anterior significa que la clausura operativa refiere a la autoorganización de los sistemas y al *cómo* las estructuras son ordenadas en función de la recursividad interna del sistema. “Si se describe a la sociedad como sistema, se sigue entonces –de la teoría general de los sistemas autopoieticos– que debe tratarse de un sistema operativamente clausurado” (Luhmann, 2007: 66).

Para entender la clausura operacional es vital especificar la función que tienen las operaciones dentro de un sistema. “Todas las operaciones tienen una función doble: 1) Determinan el estado histórico desde el cual el sistema debe partir en su próxima operación y 2) forman estructuras como esquemas de selección que permiten reconocer y repetir, por tanto, que hacen posible condensar las identidades” (Luhmann, 2007:67). La selección de *operaciones*<sup>6</sup> es posible únicamente en los sistemas clausurados, con ello no se alude a la idea de aislamiento. Más bien, en función de las selecciones la clausura operativa estipula

---

<sup>6</sup> La operación es un acontecimiento (distinción) temporal de corta duración. De acuerdo con Luhmann “todas las operaciones tienen un función doble: 1) (...) determinan al sistema como dado de una y no de otra manera, y 2) (...) para conformarlas en cada nueva situación, es decir, generalizarlas” (Luhmann, 2007: 67).

que “(...) las operaciones propias del sistema se vuelven recursivamente posibles por los resultados de las operaciones propias del sistema” (Luhmann y De Giorgi, 1993: 50).

La clausura operacional no supone una división entre entorno y sistema, es más bien, la condición de posibilidad para que el sistema mantenga su unidad, marcando límites en referencia a un espacio interno. Debe de entenderse que no existe sistema sin entorno ni entorno sin sistema, debido a que éstos se generan conjuntamente: “para que exista uno tiene que existir el otro en función de una constante diferencia” (Luhmann 2005: 12).

Las operaciones de los sistemas constituyen su autoproducción. Operaciones como producto de la distinción sistema/entorno, que son plausibles solamente bajo la condición de la clausura operativa del sistema. A partir del mantenimiento de la diferencia sistema/entorno, es posible la organización y selección de los elementos del sistema. La afirmación anterior se confirma en el concepto de *autopoiesis*.

El concepto de *autopoiesis* tiene sus orígenes en la biología y su aplicabilidad a los sistemas vivos.<sup>7</sup> Este concepto hace referencia a cómo el sistema se autoorganiza y produce sus propios elementos con la condición de su clausura tanto funcional como operativa. La Teoría General de los Sistemas Sociales lo resignifica para darle un enfoque sociológico en el sentido de que comunicación produce comunicación.

Los sistemas sociales dan a conocer informaciones como elementos propios, esta condición garantiza su unidad. Por tanto, los sistemas sociales reproducen su *autopoiesis* a partir la especificidad de la información que dan a conocer. “Para el sistema, la forma de diferencia (información/darla a conocer) es condición ineludible de su reproducción *autopoietica*. De otro modo habrá tan solo el no–comunicar–más, el fin de las operaciones del sistema” (Luhmann, 2007: 70).

Por lo tanto, los sistemas clausurados operativamente se distinguen como formas diferenciadas. En este sentido es posible sostener que cada sistema reproduce la forma particular a través de la que se distingue. La selección de operaciones que dependen de una

---

<sup>7</sup> Sobre esto véase Maturana, Humberto (1997). *De Máquinas y Seres Vivos, autopoiesis de la organización de lo vivo*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

operación previa, representa en los sistemas sociales la reproducción continua de *estructuras*.<sup>8</sup>

En el caso de los sistemas sociales, las comunicaciones que se producen bajo la diferencia sistema/entorno, conforman una unidad que dota de sentido a las decisiones y comunicaciones futuras.

La reproducción de comunicaciones corresponde a una condición de los sistemas sociales y del sistema sociedad, ya que para mantener su diferencia comunicativa deben *autoobservarse*.<sup>9</sup> “Ya en el nivel operativo el sistema de la sociedad se ve obligado a observar su comunicar y en este sentido autoobservarse” (Luhmann, 2007: 697). Esta autoobservación se basa en la posibilidad del sistema para autorreferirse. Es decir, en su capacidad de autoobservarse.

La observación parte de las operaciones que se generan al interior del sistema y nunca en el entorno. Por lo tanto, los sistemas sociales no requieren de otros sistemas para observarse. Los sistemas tanto psíquicos como sociales (diferencias con capacidad de observación), tienen como presupuesto que la observación de lo observado es siempre una operación interna, no de otros sistemas ni del entorno.

Desde la tradición sociológica se ha establecido que la observación es siempre una proyección externa. Pero las distinciones a través de las cuales los sistemas se autodescriben no corresponden a elaboraciones de sujetos (sistemas de conciencia) o de algún otro sistema parcial. Las distinciones son operaciones que se constituyen a partir de la recursividad del sistema. “El sistema genera su propia unidad como punto de referencia para las observaciones, como perspectiva de orden constante a referir” (Luhmann 2007: 698).

---

<sup>8</sup> “Las estructuras son condiciones que delimitan el ámbito de las operaciones con capacidad de enlace, es decir, son condiciones de la autopoiesis del sistema. No existen en abstracto, no se dan independientes del tiempo. Se utilizan (o no) en la realización del paso que va de una operación a otra” (Luhmann, 2007: 339). La estructura posee un carácter contingente que se estabiliza en la selección interna del sistema o del observador a través de permitir enlazar ciertas operaciones con otras. “Pueden volverse obsoletas cuando los enlaces operativos se canalizan de otra manera” (Luhmann, 2007: 340).

<sup>9</sup> La ambivalencia lógica y la no calificación del acto de observar corresponden a lo absoluto del medio del sentido —dentro del cual la observación construye sus formas mediante una operación que incluye y excluye al mismo tiempo (Luhmann, 2005: 71).

La autoobservación de los sistemas está conformada por distinciones. En éstas es posible la operación de distinguir sólo a través de considerar que la distinción de lo distinguido es algo y no otra cosa. En este sentido la autoobservación se presenta como forma de dos lados: un lado marcado por la operación de distinguir, y otro como potencialidad o dimensión de posibilidades indeterminadas.<sup>10</sup>

Las observaciones y comunicaciones de los sistemas son “acontecimientos distintivos que pueden observarse como tales” (Luhmann, 2007: 705). Estas comunicaciones entendidas como operaciones, representan la unidad y el *sentido* en los sistemas tanto psíquicos como sociales.

Estos límites son consecuencia de la operación constante de mantener la diferencia sistema/entorno.<sup>11</sup> Por ende, las observaciones también son producto de esa diferencia interna. Los sistemas psíquicos y sociales, observan bajo sus propias condiciones estructurales y operativas la diferencia que se presupone como externa: “Todas las relaciones entre un sistema autopoietico y el entorno tienen un modo no específico, lo cual no excluye absolutamente que un observador decida lo que el mismo quiere o puede ver. Cada especificación presupone que el sistema tenga una actividad propia y que haya una situación histórica del sistema como condición de esta actividad suya” (Luhmann y De Giorgi, 1993: 40).

Aclarar la relación sistema/entorno presupone el concepto de *acoplamiento estructural*. Este concepto hace referencia a la adecuación entre el sistema y entorno, y en cómo a partir de determinadas estructuras, se posibilita la apertura cognitiva (*irritaciones*) de éste,<sup>12</sup> toda vez que “los acoplamientos estructurales restringen el campo de las posibles estructuras con las que el sistema puede realizar su autopoiesis” (Luhmann, 2007: 72).

---

<sup>10</sup> La noción de autorreferencia consiste en la autoseñalización del sistema mediante los medios del propio sistema. Comunicación refiere sólo a comunicación, no personas, no objetos, no espacio.

<sup>11</sup> La pintura representa una comunicación, las operaciones dentro de la pintura son inherentes a ésta en la medida que mantiene la diferencia dentro/fuera. La pintura logra autodescribirse a través de sus propios recursos visuales.

<sup>12</sup> “El lado del acoplamiento estructural que es interno al sistema puede indicarse con el concepto de irritación –molestia, perturbación (...). Las irritaciones surgen de una conformación interna de acontecimientos (en un primer momento no especificados) con posibilidades propias, sobre todo con estructuras estabilizadas con expectativas” (Luhmann, 2007: 87).

El concepto de acoplamiento estructural, en tanto condición de distinción, opera también como forma de dos lados. Al interior del sistema el lado interno (en donde se producen irritaciones y modifican estructuras),<sup>13</sup> y el lado externo (una multiplicidad de expectativas que finalmente quedan reducidas a través de la percepción y decisión del sistema y no del entorno). “El entorno logra ejercer un influjo sobre el desarrollo estructural de los sistemas únicamente bajo la condición de que se den acoplamientos estructurales y únicamente en el marco de posibilidades de autoirritación canalizadas y acumuladas a través de ellos” (Luhmann, 2007: 88).

Cada distinción del sistema es producto de un acomodo de estructuras internas que permiten la elaboración de una distinción. El sistema puede presuponer elementos del entorno, pero estos corresponden a irritaciones internas del sistema que permiten generar la ilusión de un mundo fuera. Otro caso completamente opuesto, consiste en suponer que elementos como las comunicaciones son formas internas de los sistemas psíquicos. Para resolver estas problemáticas será necesario recurrir a la aclaración de la diferencia percepción – comunicación.

La percepción se encuentra condicionada por las elaboraciones psíquicas y cognitivas del cerebro.<sup>14</sup> La comunicación se encuentra delimitada por informaciones y elementos del lenguaje. Percepción y comunicación no pueden entenderse de forma aislada, ambos están acoplados estructuralmente, pero paradójicamente cada uno apela a su clausura operativa.

La percepción por sí misma no comunica, necesita del recurso de la comunicación para poder dar a conocer lo percibido (establecer una diferencia). Es decir, la percepción opera sólo como recurso de los sistemas psíquicos y requiere de la comunicación para poder transmitir informaciones, paralelamente a ello, la comunicación se reconoce como un elemento diferenciado de la percepción y viceversa, de allí que cada una se encuentra clausurada y se produce a partir de su propia autopoiesis.

---

<sup>13</sup> *Irritación* como esa capacidad de perturbación del sistema hacia elementos del entorno cuyo procesamiento siempre es una decisión interna (Luhmann, 2007:87).

<sup>14</sup> Definimos cognición como acto de designar sustentado en una distinción (Luhmann, 2007: 74).

## 2. Percepción–comunicación

¿Cuál es la relación percepción – comunicación y por qué la importancia de esta distinción en los sistemas psíquicos y sociales?

La distinción percepción/comunicación ofrece un panorama analítico distinto al de la tradición *vétero–europea*,<sup>15</sup> debido a que ya no se apela a distinciones ontológicas jerarquizadas u observadas como oposición. En lugar de ello se formula la pregunta *¿cómo se observa?*

La percepción constituye el medio mediante el cual la conciencia construye la imagen de un mundo exterior. A través de la percepción se conoce de manera inmediata el mundo. La percepción facilita la diferencia entre conciencia que observa y mundo observado.<sup>16</sup> Con la afirmación anterior es posible considerar que la conciencia no es una representación del mundo, sino más bien el mundo aparece ante la conciencia como la ilusión de un mundo fuera. La conciencia construye entonces, la *existencia* y forma del mundo a través de la percepción.<sup>17</sup>

La percepción facilita el acoplamiento de conciencia y mundo. Aprende imágenes, sonidos, movimientos, signos como la escritura y comunicaciones. En este sentido, cabe la posibilidad de observar que las comunicaciones dadas a conocer por los sistemas se sustentan en las anteriores cualidades cuyo aprendizaje es producto de establecer la diferencia percibir – comunicar.<sup>18</sup>

Lo sustancial de la percepción radica en suponer que ésta opera como potencialidad y operación constante de los sistemas con capacidad de distinguir. Por tanto, esta operación

---

<sup>15</sup> Con esta semántica Luhmann hace referencia a las tradiciones sociológicas y *obstáculos epistemológicos* que precedieron a la formulación de la Teoría General de los Sistemas Sociales. Al respecto véase Luhmann, Niklas (2007). *La sociedad de la sociedad*, Herder, Ciudad de México, México, p. 11.

<sup>16</sup> Con esta afirmación no se niega la existencia de un mundo material, pero las elaboraciones internas de los sistemas son los únicos recursos con los que se cuenta para hablar de un ‘mundo fuera’.

<sup>17</sup> La diferencia percepción/razón no estriba en la relación jerárquica de una sobre la otra, sino más bien en una relación circular que deriva en la producción de informaciones. La percepción sólo puede ser comunicada a través del medio del lenguaje al igual que los elementos racionales.

<sup>18</sup> Por ejemplo, la comunicación que produce una obra literaria tiene la función de irritar, de allí que la obra de arte se caracterice por representar ante la percepción un mundo distinto al mundo real: realidad real (acto)/realidad ficticia (potencia).

posibilita –a través del lenguaje– el acoplamiento estructural conciencia y sistema o sistema/sistema.<sup>19</sup>

El avance que representa la distinción percepción/comunicación con respecto a la tradición vétero-europea es significativo, ya que esta distinción no se enmarca en las oposiciones tradicionales entre la lógica y la estética, lo racional o lo sensorial. En lugar de ello, se propone una distinción que permite explicar al mundo como una imagen autorreferente del observador.<sup>20</sup> Precisamente, Luhmann propone la distinción percepción – comunicación con la intención de colocar al observador al interior de la distinción y no fuera de ella.

Con la diferencia percepción – comunicación se posibilita la operación de observar y distinguir. Una operación en donde ‘el objeto’ se diluye en la misma operación de distinguir. Con ello, se prioriza la observación a partir de cada percepción con la cual es posible atribuir o no, nociones de belleza, fealdad, bondad, maldad, o cualquier elaboración producto de la ‘selección interna’ de los sistemas tanto psíquicos como sociales.

El acoplamiento entre percepción y comunicación debe ser observado como una relación necesaria mas no determinante, ni del mundo de los objetos, ni del lenguaje. “En esta diferencia el modo recursivo de operación alcanza su determinación refiriéndose a objetos (calculando los objetos como si fueran sus valores propios). También se vuelven de fácil reconocimiento las dependencias mutuas: la comunicación depende de que la percepción reconozca sus signos; la percepción, a la inversa, se deja influir en sus distinciones por el lenguaje” (Luhmann, 2005: 35).

De acuerdo con Luhmann, la comunicación sólo puede ser dada a conocer a través del *lenguaje*,<sup>21</sup> paralelamente a ello las percepciones sólo pueden ser trasmitidas a través de comunicación. Precisamente, la comunicación se distingue de la percepción al constituirse

---

<sup>19</sup> La percepción no es un medio reflexivo de acercamiento al mundo; por lo tanto no hay buenas ni malas percepciones, esto la sitúa en un grado lo suficientemente abstracto para no caer en distinciones morales. “La percepción (a diferencia del acto de pensar y sobre todo de comunicación) decide rápido, mientras que el arte tiene, al parecer, la función de *retardar y reflexivizar*” (Luhmann: 2005, 31).

<sup>20</sup> Bajo la consideración del observador como forma que genera mundo, los elementos valorativos que se construyen sobre la base de una supuesta objetividad *libre de juicios a priori* o su contrario, los elementos sensitivos *elementos subjetivos de contacto con el mundo a través de formas opuestas a la razón* quedan descartados como formas explicativas.

<sup>21</sup> “El medium fundamental de comunicación —el que garantiza la regular y continua autopoiesis de la sociedad— es el lenguaje” (Luhmann, 2007: 157).



como una selección elaborada desde los sistemas sociales. A diferencia de la comunicación la percepción carece de información y emisión, sólo puede ser atribuida en función de observaciones o comunicada en función de comunicación, por tanto el límite de la percepción está dado en función de sí misma.<sup>22</sup>

La percepción es reconocida sólo a través de comunicaciones (percepción no comunica percepción). Finalmente la comunicación es reconocida por su selección autopoietica: “información/acto de darla a conocer/acto de entenderla” (Luhmann, 2005:39). Sobre esta selección es posible establecer el margen autopoietico del sistema de comunicación, así como señalar que los límites de la comunicación, son en última instancia la comunicación o la sociedad.

La comunicación en un nivel personal o de presencia supone estructuras básicas que se logran a través del lenguaje, con ellas se formalizan informaciones. La información por sí sola no es comunicación, para ello se tiene que dar a conocer y dar a entender (con entendimiento no se supone la comprensión unívoca de sentido, o el consenso, ya que también es posible una comprensión de significados y atribuciones distintas a la esperada así como la posibilidad de disenso o no entendimiento).<sup>23</sup>

Ya en el nivel de los sistemas sociales, la comunicación va más allá del entendimiento, aceptación o rechazo o inclusive de un círculo inmediato de personas o co-presencia. El concepto con el cual es posible explicar la superación de dichos límites es el de *medios de comunicación simbólicamente generalizados*. “Los medios de comunicación simbólicamente generalizados no surgen hasta que la evolución de la sociedad ha superado

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, en la contemplación de una obra musical: ¿cómo Alter puede conocer lo que Ego está pensando o sintiendo en una sonata carente de un medio textual? Lo que para Alter es, Ego lo atribuye (no la belleza de la sonata en sí como la estética suele interpretar incluso hoy en día) más bien como una selección en función de su propia existencia. A propósito de la atribución Luhmann señala: “Las atribuciones nunca atañen al acontecer interno (*la autopoiesis*) de los sistemas implicados, sino únicamente a su comportamiento, tal como un observador lo ve y lo refiere al entorno” (Luhmann, 2007: 259).

<sup>23</sup> Con lo anterior no se niegan las posibilidades de la comunicación indirecta: lenguaje de señas o de la gestualidad que señala Herbert Mead en su teoría de la gestualidad como forma de comunicación. La comunicación indirecta supone el mismo esquema de reproducción sólo que su alcance se limita a su contexto, en este sentido no se puede hablar de comprensión más allá de la presencia de los participantes. La comunicación como operación propia de los sistemas sociales, supone esquematismos indeterminados de horizontes de informaciones. La comunicación indirecta limita esos horizontes a la presencia del emisor-receptor. Al respecto véase Mead, Herbert (1973). *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, pp. 60-64.

este umbral y hasta que dentro de la misma sociedad ha surgido una complejidad mayor en las dimensiones de espacio-tiempo” (Luhmann, 2007: 157).

Tratándose de comunicación y *complejidad*,<sup>24</sup> cuestiones implicadas a nivel de los sistemas sociales (incluido el sistema del arte), es importante definir el concepto de *medios de comunicación simbólicamente generalizados*. “Son medios autónomos en relación directa con el problema de la improbabilidad de la comunicación, (...) presuponen la comunicación si/no del lenguaje y se hacen cargo de la función de hacer esperable la aceptación de una comunicación en aquellos casos donde el rechazo es lo probable” (Luhmann, 2007: 245).

A partir de este concepto, se percibe la posibilidad *simbólica* de algunos *mediums* para posibilitar la reducción de la improbabilidad de que determinada comunicación sea aceptada y diferenciada bajo su especificidad y especialización.<sup>25</sup> Sobre estos presupuestos es posible conocer cómo ha sido el *proceso* de diferenciación de ciertos medios de comunicación simbólicamente generalizados,<sup>26</sup> cómo han generado un código y cómo éstos se han constituido en medios como el dinero, el arte, el derecho, la escritura, el amor, entre otros.

Las comunicaciones simbólicamente generalizadas, así como los distintos medios que las hacen probables y permiten entenderla, trascendiendo las barreras espacio-temporales, pueden reducir y controlar las expectativas a través de sistemas función que articulan y condensan decisiones sobre problemas específicos en la sociedad. De tal manera que hoy en

---

<sup>24</sup> De acuerdo con Luhmann “complejidad es el límite de aquellos órdenes en donde todavía es posible enlazar en todo instante cualquier elemento con cualquier otro elemento” (Luhmann, 2007: 102). La complejidad es una condición del entorno pero también del sistema ya que previo a la selección de una observación los elementos están acoplados de manera laxa y contingente.

<sup>25</sup> Estos medios limitan la generación contingente de expectativas mediante la coordinación de medios acoplados de manera rígida como la obra de arte que permite el entendimiento y aceptación de la comunicación: “son ‘*simbólicos*’ en cuanto utilizan la comunicación para producir el acuerdo que de por sí es improbable” (Luhmann, 2007: 248).

<sup>26</sup> Siguiendo la idea de la distinción sistema/entorno y el concepto de operación, así como la especificidad de los sistemas de funciones. El concepto de *proceso* hace referencia a una cadena o secuencia causal de acontecimientos. El proceso se delimita a través de las operaciones generadas dentro del sistema, estas operaciones son seleccionadas y actualizadas de acuerdo a los márgenes de posibilidad que el sistema tiene. El proceso es un orden de eventos que contempla el futuro en las operaciones pasadas. Por ello no debe observarse como una secuencia de operaciones, sino más bien cómo los elementos y operaciones son ordenadas por el sistema (Luhmann, 2007).

día, por ejemplo, el dinero como medio del sistema de la economía, permite la adquisición de bienes, de servicios y de mercancías.

A diferencia de los alcances de la comunicación, antes mencionados, la particularidad de la percepción radica y queda limitada al plano de los sistemas psíquicos. Su función es facilitar el enlace conciencia-mundo, para ello supone una apertura cognitiva bajo la condición de la clausura operativa de los sistemas psíquicos.<sup>27</sup> Esto permite que dichos sistemas se encuentren permanentemente reinventando el mundo y dando un sentido particular a las informaciones: aprenden.

### **3. Medio y forma**

La distinción medio-forma “se encuentra como base operacional de los sistemas de comunicación. También aquí (...) existe tanto un médium específico del sistema como formas referidas a él. (...) La distinción medio/forma traduce la improbabilidad de continuación operativa del sistema en una *diferencia que puede ser tratada en el sistema* con eso se transforma en el marco de posibilidad de la autopoiesis del sistema” (Luhmann, 2007: 151).

Especificando cada parte de la distinción es necesario remitirse al concepto de *forma*. Con él se hace referencia al “señalamiento de una distinción. Por tanto, la distinción médium/forma es también una forma” (Luhmann, 2007: 152). El concepto de forma permite diferenciar a los sistemas ya no como un objeto, sino más bien como la unidad de una distinción.

La forma en el caso de los sistemas se construye a partir de señalar un límite en lo infinito. Retomando la propuesta de Kandinsky, Luhmann indica que “la forma, en sentido estrecho, no es otra cosa que una delimitación frente a lo otro: denominación hacia fuera. Pero dado que lo externo oculta necesariamente lo interno –así toda forma tiene contenido interno”, la forma delimita un espacio sin llegar a determinarlo (Luhmann, 2005: 54).

---

<sup>27</sup> El mundo no se presenta como exterior a la conciencia, sino más bien como una elaboración propia del sistema psíquico. En el caso del acoplamiento entre sistema del arte y sistemas psíquicos se dificulta la aprensión de manera ‘normal’ del mundo ya que como Luhmann señala, el arte no puede ser explicado con palabras pero sí percibido. Sobre esto véase (Luhmann, 2005: 240).

La forma permite distinguir a los sistemas de cosas y sucesos. Dentro de sí delimita y clausura las operaciones del sistema. La distinción medio-forma permite entender a los sistemas sociales (comunicación) como formas de dos lados. Un lado que permite la aceptación de la comunicación, y otro lado que deja a la expectativa posibles sentidos y se formaliza como condición de posibilidad del lado opuesto. “La comunicación es únicamente posible como procesamiento de esta diferencia; y ésta es la respuesta que damos al problema de la improbabilidad de la comunicación” (Luhmann, 2007: 149).

Por lo tanto, desde la perspectiva de la Teoría General de los Sistemas Sociales, la forma es siempre una operación que se distingue por constituirse en forma de dos lados. La forma de dos lados se delimita a través de una operación de diferencia. Por un lado una marca y por otro lado como un espacio sin marca que permite y es condición de posibilidad para referir el lado opuesto.

El sistema asimismo figura como forma de dos lados, cuya particularidad está mediada por su capacidad de generar una recursividad y producir acontecimientos que pueden ser reutilizados. Como se ha indicado, “el problema de la formación de los sistemas radica en la capacidad de conectar y reutilizar recursivamente acontecimientos” (Luhmann, 2005: 89).

Entonces, la respuesta no solamente se halla en la diferenciación del sistema, sino también en la conformación de la recursividad del sistema. Recursividad del sistema que le permite reutilizar estructuras y formas generadas en algún momento.

Para Luhmann la clave de esto se encuentra en la delimitación de *elementos* que conforman el sistema.<sup>28</sup> Estos elementos se distinguen a partir de la laxitud o rigidez del acoplamiento entre sistema/observación. “El acoplamiento laxo (pluralidad abierta de posibles conexiones) se puede comprender tanto desde la dimensión objetiva como desde la temporal. Desde el punto de vista objetivo el medio hace posible la pluralidad de acoplamientos rígidos, de tal suerte que el establecimiento de formas requiere de selección.

---

<sup>28</sup> El concepto de elemento no debe remitir a constantes de la naturaleza (partículas, almas, individuos, los cuales un observador podría identificar como tales). Más bien nos referimos a aquel tipo de unidades que son construidas (distinguidas) por un sistema que observa: por ejemplo, unidades contables de dinero; o los tonos en la música (Luhmann, 2005: 173).

Desde la dimensión temporal a menudo se entiende el *medio* como la condición de posibilidad de las transferencias” (Luhmann, 2005:174).<sup>29</sup>

Los elementos del sistema se perciben sólo a través de distinciones. El medio genera la posibilidad de distinción de las formas y o elementos, su relación con ellos se conforma mediante acoplamientos laxos; por ello es posible hablar de contingencias y sistemas que se estabilizan. El medio permite la generación de formas con múltiples posibilidades.

En el plano de la observación es posible delimitar alguna forma a partir de elementos que surgen espontáneamente o de acuerdo a la selección del observador. Esta selección permite al medio constituirse, sólo como condición de posibilidad para esa selección pero nunca como la selección misma. De allí que el medio (elementos acoplados de manera laxa o espacio sin marca) se hace indispensable como lado que posibilita una infinitud de selecciones y construcciones de formas.<sup>30</sup>

Las formas son viables en la medida en que son distinguidas como una comunicación y no otra. En el caso del medio, la distinción de éste estará dada a partir de que la forma se distinga como tal y así reduzca contingencia. Un ejemplo claro de esto son las oraciones (formas) y las palabras (medios). “Las palabras, acopladas de manera floja, se recogen en oraciones y adquieren de esa manera una forma temporal en la comunicación que en lugar de disminuir el material de las palabras más bien lo reproduce” (Luhmann, 2007: 151).

Las palabras que hacen plausible las oraciones están condicionadas por el presupuesto de las letras, de allí que a partir de la configuración de estas, se conformen palabras u oraciones acopladas de manera rígida que facilitan el entendimiento. Al observar la comunicación en la poesía, es posible detallar que no se utiliza la convención de las palabras delimitando o denotando cosas que dirigen el sentido, sino más bien se connota con ello la ironía o el doble sentido o el sin sentido. Las palabras son el medio “la poesía

---

<sup>29</sup> El medio es la condición de posibilidad de las formas. Por ejemplo, “el medio no opone resistencia: las palabras no oponen resistencia a la construcción de frases, ni las cantidades de dinero a los pagos de determinados precios. Naturalmente los medios limitan lo que se puede hacer con ellos. Excluyen la arbitrariedad dado que ellos mismos están compuestos por elementos” (Luhmann, 2005:176).

<sup>30</sup> Lo específico de las formas del arte descansa en el hecho de que la determinación de uno de los lados no deja completamente abierto aquello que puede suceder en el otro. No determina el otro lado, sin embargo, sustrae de la arbitrariedad la determinación de ese otro lado (Luhmann, 2005:196).

modifica el sentido de las palabras” (Luhmann, 2005: 207), pero siempre con palabras que se acoplan de manera fuerte en oraciones extrañando y sorprendiendo.<sup>31</sup>

Otra cualidad de la distinción medio-forma es la relación compleja con el tiempo. “Por un lado, “medio y forma se deben actualizar simultáneamente; por otro, el medio se reproduce tan sólo a través del cambio de formas –las cuales son utilizadas por un observador como distinciones. La estabilidad del medio se basa en la inestabilidad de las formas –formas que efectúan una relación de acoplamiento rígido y luego la disuelven: los medios son invariables; las formas, variables” (Luhmann, 2005:216).

Ante esto, es posible delimitar la distinción medio—forma a una reproducción paradójica entre lo variable y lo estable.<sup>32</sup> En estos dos elementos paradójicos es posible señalar que lo estable garantiza la variabilidad y dicha variabilidad sólo puede ser constituida en medios estables.

#### 4. Código

El código figura como un mecanismo regulador y orientador que opera como límite frente a lo *contingente*.<sup>33</sup> El código es una estructura binaria que evita la relativización de los elementos que configuran el sistema. Con los códigos la estabilidad y variabilidad de los sistemas se manifiestan como posibilidades controladas (más nunca determinadas: orientan y posibilitan la reflexividad).

---

<sup>31</sup> ¿Cómo el juego de ironías o metáforas puede reflejar o inventar el mundo con lo que se dice en dicha poesía? Existen formas convencionales de entender lo que se dice, pero la poesía echa mano de dichas formas agregando un sinfín de combinaciones, su límite es el mismo lenguaje, más no la determinación de sentido del lenguaje, ni la descontextualización dentro de las obras. Efraín Huerta escribe en *Línea de Alba*: “chillan falsos poetas como becerros de año, se despedazan doncellas amablemente violadas, parecen los anillos y collares perdidos, porque tus dientes son de vidrio” (Huerta, 1977: 31).

<sup>32</sup> Según Luhmann “en el caso del arte, la obra singular artística garantiza mediante el sustrato material: a) la posibilidad de repetición de las operaciones de observación; b) la co-percepción de esa capacidad de re-petición y, con ello, c) la actualización de lo momentáneamente inactual. Con esto al mismo tiempo queda señalada la no-identidad de la repetición, es decir, la reserva de que lo mismo (en su mismidad), en el caso de la repetición, se puede percibir de otra manera, por ejemplo, en lugar de percibirse como información sorprendente, se perciba como confirmación de una información ya conocida, familiar. Redundancia y variedad actúan conjuntamente” (Luhmann, 2005: 216-217).

<sup>33</sup> Por contingencia Luhmann entiende “todo lo que no es necesario ni es imposible. El concepto se adquiere a través de la negación de la necesidad y de la imposibilidad” (Luhmann, 1996: 175).

Todo sistema diferenciado funcionalmente se clausura y orienta a través de un código específico. Éste se reproduce como una forma binaria que incluye y excluye elementos sobre dos valores: el positivo y el negativo. “En el caso típico de los sistemas orientados por una función, llamamos código a la estructura fundamental que se produce (y reproduce) por medio de las operaciones del sistema (...), se hace referencia a un esquematismo binario que solo conoce dos valores y excluye terceros valores” (Luhmann, 2005: 310). Por tanto, el código es una forma de dos lados que regula y orienta las operaciones que se producen al interior del sistema y nunca fuera de él.

Debe esperarse de un código que, 1) corresponda a la función del sistema indicado, es decir, traducir la función en una diferencia directriz; 2) ser completo en el sentido de la definición de Spencer Brown: *Distinction is perfect continence*, vale decir no sólo distinguir entre bosque y prado, sino registrar en su totalidad el ámbito de funciones para el que es competente el sistema; 3) por tanto, hacia fuera, operar de manera selectiva, y 4) hacia adentro, de manera informativa sin quitarle al sistema capacidad de irritación; y 5) mantener el sistema abierto a la posibilidad de suplir programas, los cuales pueden ofrecer y modificar los criterios de decisión sobre el valor del código que debe entrar en consideración. Y luego todo esto expresarlo en una forma asimétrica en la que se debe distinguirse entre un valor positivo y un valor negativo. Con el valor positivo se puede empezar algo en el sistema. El valor negativo sirve como valor de reflexión para controlar con cuales programas se puede canjear la promesa de sentido del valor positivo (Luhmann, 2005: 310-311).

El código debe entenderse como un mecanismo regulador que incluye y excluye elementos del sistema a través de su valor binario, un lado positivo y uno negativo. Con estos valores se hace referencia a dos posibilidades. “con el valor positivo se puede empezar algo en el sistema, ya que por lo menos asegura una probabilidad condensada de aceptación. El valor negativo sirve como valor de reflexión para controlar con cuáles programas se puede canjear la promesa de sentido del valor positivo” (Luhmann, 2005: 310-311).

El código se diferencia de una regla o modo prescriptivo de delimitar o determinar lo social. Sirve solo como mecanismo de diferenciación y sustento de la diferencia del sistema con posibilidades de cambiar y adecuarse a la situación o sentido momentáneo del sistema.

“Los códigos son distinciones, es decir, formas con que se equipa la observación. Esto significa también que son estructuras móviles cuya aplicación necesariamente cambia de situación a situación” (Luhmann, 2005: 312).

La maleabilidad del código no está dada en interés del intercambio de funciones entre sistemas (ya que eso anularía la diferencia sistema/entorno). Más bien hace referencia a la capacidad del sistema para adecuar nuevas posibilidades a partir de la negación de programas y formas, esto siempre desde los límites y clausura del propio sistema.

Cada sistema social y su respectivo código operan bajo estructuras y operaciones diferentes, de allí que cada código particularice la función del sistema. Además el código ofrece la posibilidad de señalar la particularidad de un sistema (aquí, el arte) mediante la distinción entre su código particular y los códigos de otros sistemas. A diferencia de otras distinciones, los códigos responden al problema de reconocer a qué sistema pertenecen las operaciones, y para eso deben mostrar propiedades especiales (Luhmann, 2005: 313).

Los sistemas sociales se autoproducen bajo la orientación de un código específico. La forma código, obedece a una autorreferencia en la cual determinadas semánticas históricas, u elementos, no figuran como referencia al interior del sistema, de allí la exclusión. El código en tanto forma binaria posibilita reconocer las operaciones en la dinámica inclusión/exclusión del sistema. El código es una distinción que obedece a una clausura operacional y que no designa estados específicos de los objetos como en el caso de la distinción bello/feo, o en el caso la moral (bueno/malo).

La particularidad de los sistemas así como de su diferenciación se sustenta en la reproducción de su código de manera autónoma, lo que conlleva a auto-distinguirse, así como reproducirse independientemente de otro sistema o referencia. De allí que hoy en día sea posible describir a los sistemas sociales a través de la dinámica de su código.

En el caso del sistema del arte, el código es *adecuación/ no adecuación* (Luhmann, 2005: 197). Este código motiva la aceptación de comunicaciones que hacen uso de las percepciones orientadas a un sentido artístico (Luhmann, 2007: 274-275). Es dable sostener que si bien la comunicación, en general, puede ser aceptada o rechazada (de allí su improbabilidad) Luhmann delimita para el sistema del arte el código *adecuación/ no*



*adecuación* en función de especificar y acotar el tipo de comunicación específica que problematiza y orienta el código y operativamente, sobre esa base, las observaciones.

Como toda forma de unidad de la diferencia (*adecuación/ no adecuación*), el lado positivo del código del sistema del arte (*adecuación*) motiva la aceptación de formas (comunicaciones artísticas), por su parte, el lado negativo del código (*no adecuación*) ofrece la posibilidad al sistema para reflexionar por qué una comunicación artística no es aceptada. El sistema elige entre uno y otro lado mediante programas condicionales (que en el sistema del arte son los estilos), los cuales ciertamente están motivados por la creación de sentido sobre la base de la construcción artística, pero que no tienen en esa materialidad su fundamento.<sup>34</sup> Al respecto, piénsese en la obra de John Cage *4'33*, o en el 'mingitorio' de Duchamp. Como señala Luhmann, se presuponen y existen "algunas condiciones ulteriores que establezcan en qué circunstancias la atribución del valor positivo y en qué circunstancias la atribución del valor negativo son correctas o falsas. Llamaremos programas a tales condiciones" (Luhmann, 2007: 294).

La operatividad de los programas tiene efecto en el médium de la obra de arte. Precisamente este médium permite hacer probable la improbabilidad de aceptación de las percepciones. Es decir, lleva al ámbito de la comunicación dichas percepciones. Sin embargo, es necesario aclarar que no toda percepción puede estabilizarse como una forma de comunicación artística; precisamente el código evita la relativización del sistema a partir de su capacidad de decidir qué formas se estabilizan u adecuan y cuáles no (Luhmann, 2005: 197).

Las formas estabilizadas son aquellas que pueden distinguirse y asignarse como formas artísticas y no otra cosa (comunicaciones). Su orientación se da a partir de los programas, así como de la negación del mundo (realidad real) en el mundo (realidad ficticia) (Luhmann, 2005).

Hasta aquí quedan expuestos algunos conceptos fundamentales de la Teoría General de los Sistemas Sociales (TGSS) con los cuales articular la noción de sistema social. En el

---

<sup>34</sup> Sobre las descripciones de la materialidad de la obra de arte en México véase Jiménez, José (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC/Turner, Madrid, España, p-215.

siguiente apartado se aborda el proceso de diferenciación de dichos sistemas y cómo a partir de estas nociones se llega a la concreción y problemática del sistema del arte.

## **5. Diferenciación funcional**

Desde la sociología, la diferenciación por territorios, estratos, personas, centro-periferia o división del trabajo social, han dominado como formas de análisis de los fenómenos sociales. Dichas formas de diferenciación han sido focalizadas en una infinidad de estructuras e ideas. Esta investigación renuncia, por coherencia teórica, a tres de los supuestos fundamentales de la tradición sociológica: 1) La especialización por funciones focalizada en el trabajo. 2) La diferenciación con referencia a la división territorial y, 3) la forma de diferenciación centro/periferia.

La propuesta de solidaridad orgánica supone la paradoja individual/colectivo sobre la cual reposa el concepto de división del trabajo. Dicha división propone cierto individualismo que sólo puede ser comprendido en la medida en que es resultado de un proceso social. Es decir, se es autosuficiente en la medida en que se enlazan las dependencias individuales con la industria, el cuerpo social y las funciones. A partir de lo anterior, desde la perspectiva de la solidaridad orgánica es posible establecer relaciones causales (no casuales) entre el cuerpo social o sociedad y el cuerpo individual, y con ello se facilita explicar y determinar a la sociedad bajo la especialización por roles y funciones referentes al ámbito concreto.<sup>35</sup>

El segundo supuesto metodológico que se abandona, es aquel que considera a la sociedad como sociedades divididas por territorios o espacios geográficos. Ante esto, no se analizará un sistema del arte mexicano, español, chino, australiano o chiapaneco, debido a que es imposible proponer un sistema del arte mexicano, no obstante se puedan observar sus particularidades. La sociedad moderna no se caracteriza ni clausura a través

---

<sup>35</sup> Es necesario tener presente que la noción de diferenciación funcional parte de una concepción de la sociología clásica durkheimiana: funciones producto de la división del trabajo social que representen un esquema causal que ha derivado en diferenciación funcional.

individualidades, ni por personas que construyen arte en función de una frontera o límite geográfico.<sup>36</sup>

La tercera y última forma que debe abandonarse –siguiendo a Luhmann– es aquella que hace referencia a un modo específico de diferenciación centro-periferia. Gran parte de los análisis sociológicos y antropológicos en México corresponden a un modo subordinado de colocar a México bajo las determinaciones ideológicas, productivas y teóricas de un centro europeo. Bajo esta condición, conviene preguntarse si en el arte es posible observar estas sujeciones ¿Existe un arte central que determine el resto?<sup>37</sup>

Como se ha señalado, en esta investigación nos apoyamos en la distinción sistema/entorno. Tal distinción puede ser situada en nuevos planos de análisis, más no en términos de su logicidad, ni de supuestas implicaciones éticas producto de una atribución; precisamente porque el marco teórico conceptual de dicha distinción se ubica en un plano cognitivo y ‘no utilitario’.

La diferencia sistema/entorno no se enclaustra en las limitaciones teóricas de la división social del trabajo y sus obstáculos epistemológicos que suponen a la sociedad compuesta por la suma de individualidades (sujetos).

De acuerdo con Luhmann el funcionalismo “apenas un poco más allá de la tradición, consiste en describir la sociedad moderna como sistema funcionalmente diferenciado. Esto quiere decir, de manera general, que la sociedad al orientarse por funciones específicas (o por referencia a problemas) cataliza la formación de sistemas parciales, los cuales determinan con preponderancia el rostro de la sociedad moderna” (Luhmann, 2005: 224).

---

<sup>36</sup> Parte de la sociología encuentra sustento en la delimitación analítica por territorios que figuran como su unidad de estudio. ‘En verdad’ ¿el arte se limita a su forma objetual y más aun a una frontera de territorio? Si esto fuera así, la Mona Lisa sólo sería útil y conocida en Italia y no en el museo de Louvre. Trabajos como el de Molina, Athziri (2012). *Artes fronterizas: modos de expresión y reflexión de las sociedades y sus actores*, México. Reflejan la incapacidad de la sociología por superar dichas barreras fronterizas.

<sup>37</sup> La respuesta está en cómo se observe. Operativamente las formas de colonialismo europeo correspondieron con el afrancesamiento del arte en México, como observa Tíbol, Raquel (1964), *Historia del arte mexicano: época moderna y contemporánea*, Editorial Hermes, Ciudad de México, México. Para el siglo XX observar de esta manera conlleva la consecuencia de atribuir no creatividad a los artistas (incluidos los observadores) en México.

El recurso conceptual de la división social del trabajo, y los presupuestos de esta semántica, implican que la diferenciación funcional tendría que suponer la existencia de una totalidad ontológica, y posteriormente la descomposición de esa totalidad en partes que pueden ser explicadas causalmente.

Operar en esa lógica explicativa constituye limitaciones, pues supone que la realidad ya está constituida en una totalidad determinada, y que además la totalidad permanece intacta a la variación del tiempo, paralelamente a que dicha totalidad, puede descomponerse en micro-partes, cada una realizando una función previamente diseñada desde la totalidad, donde por último, la función deviene rol social.

Las consecuencias de esto corresponderían con la negación de la contingencia del tiempo, de los sistemas de conciencia, de la variación y de los constantes cambios. Finalmente esta forma llevaría a negar la evolución de la sociedad.

En lugar de ello, es posible considerar que la composición de lo social está dada en función de órdenes o sistemas diferenciados. Cada uno condensa en su diferencia la paradoja *unidad de lo diferente*. Cada uno es una totalidad que no necesariamente se encuentra especializada en el sentido de la división social del trabajo, más bien los sistemas están clausurados operativamente,<sup>38</sup> pero paradójicamente mantienen una apertura cognitiva o de aprendizaje que les permite operar en permanente cambio.<sup>39</sup>

El sistema del arte, por ejemplo, es reconocido en la sociedad debido a que forma parte de un sistema diferenciado y clausurado operativamente, de allí que pueda ser observado por sus particularidades operativas. En la actualidad las operaciones del sistema del arte (y la obra de arte) no se confunden con las formas del entorno. La obra de arte (estrictamente comunicación) construye su unicidad a partir de clausurarse y formalizarse en un sistema del arte (que tiene un código específico); la relación que de esto deriva sólo puede ser

---

<sup>38</sup> La referencia a sistemas que operan clausuladamente no propone la noción del aislamiento individual ni de los subsistemas. La sociedad se caracteriza por operar en un sentido social. Todo sistema es forma y supone la existencia de otro lado, el entorno es condición de posibilidad de la autopoiesis del sistema. Los sistemas no operan aislados sino que éstos cambian en la medida en que los acoplamientos estructurales con el entorno se manifiestan como operaciones concurrentes que actualizan las posibilidades cognitivas del propio sistema.

<sup>39</sup> No se parte de una historicidad teológica. Sino más bien puede constatarse la existencia de órdenes distintos desde la antigüedad hasta la vigente modernidad. Los sistemas son formas que se constituyen bajo la forma de diferenciación moderna y que indudablemente pueden cambiar o desaparecer.

observada a través de las distinciones sistema/entorno y sistema/sistema.<sup>40</sup> La especificidad operativa del sistema radica entonces en la diferencia de su *función* y no en la función de otros sistemas.<sup>41</sup>

El concepto de función no se encuentra referido a la finalidad de las acciones, mecanismos o roles. El sentido de función cambia cuando se delimita como “un programa que apunta hacia la disminución (o eliminación) de la diferencia entre estado del mundo deseado y estado del mundo fáctico” (Luhmann, 2005:230). Luhmann señala que los sistemas orientados por funciones son un punto de vista comparativo, dado un problema (referencia), entran en comparación distintas soluciones posibles (constituidas en el medio) cuya posibilidad se mantiene para su selección o sustitución. La función por tanto es la referencia del sistema a sí mismo.

Con el concepto de *función* se entiende que, “en primer lugar, no es sino un punto de vista comparativo: dado un problema, entran en comparación distintas soluciones posibles, cuya disponibilidad se mantiene para su selección o sustitución”<sup>42</sup> (Luhmann, 2005: 231). En el sistema funcional, la función representa el margen evolutivo a través del cual el sistema mantiene una serie de posibilidades que puede incorporar o desechar. La diferenciación de los sistemas función es un proceso en el que ocurre “una construcción recursiva de un sistema, la aplicación de la construcción sistémica a su propio resultado” (Luhmann, 2007: 473).

La condición fundamental de los sistemas orientados por funciones, corresponde a establecer y delimitar la diferencia sistema/entorno, con estructuras y operaciones propias producto de la comunicación específica producida en los límites del sistema. En el caso de los sistemas funcionales ya no se apela a límites religiosos, políticos o condicionantes del

---

<sup>40</sup> “Los siguientes análisis están sustentados en estas distinciones: sistema/entorno y sistema/sistema. Cuando se trata de relaciones sistema/ entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el *unmarked space*. El 'entorno' es tan sólo el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información. Cuando se trata, en cambio, de relaciones sistema/sistema, también el otro lado es algo que puede marcarse y señalarse” (Luhmann, 2005: 226).

<sup>41</sup> Luhmann señala que “en la sociedad moderna —es decir, en una sociedad donde los medios de comunicación simbólicamente generalizados se han desarrollado plenamente— no existe un supramedio que pueda referir todas las comunicaciones a una unidad que le sirva de base” (Luhmann, 2007: 280).

<sup>42</sup> “La función es una observación desde el sistema parcial hacia el sistema total” (Luhmann, 2005: 600).

entorno, por tanto cada sistema se enfrenta a sus propios resultados, problemas y observaciones.

Definido el concepto de función corresponde analizar cómo ha sido el proceso de diferenciación de los sistemas funcionales y, en particular, del *sistema del arte*: dilucidar cuál es la particularidad de la comunicación del arte, teniendo presente que “el arte participa de la sociedad tan sólo por el hecho de que se ha diferenciado como sistema, quedando, por ello, sometido a la lógica de la clausura operativa, del mismo modo que los otros sistemas función” (Luhmann, 2005: 225).<sup>43</sup>

## 6. Diferenciación funcional del sistema del arte

El arte a través de sus propios temas, representaciones y estilos figura hoy en día como una forma plenamente identificada en la cual ciertas percepciones son comunicadas y problematizadas a partir de recursos como la pintura, la música, la arquitectura, la escultura, la literatura, la danza y la poesía.<sup>44</sup> “Se podría afirmar que el arte utiliza la percepción y, con ello recubre el logro propio de la conciencia: la externalización. Visto de esta manera, la función del arte sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad” (Luhmann, 2005: 235).

Esta comunicación particular ofrece a los observadores un panorama de posibilidades que no caben dentro del lenguaje formal o la ‘realidad real’.<sup>45</sup> En este sentido, es posible hablar de una inclusión de distinciones que generan sorpresa o irritan. El sistema del arte es capaz de captar lo aparentemente inconcebible del mundo real e incluirlo dentro de sus operaciones, todo esto es posible gracias a las expectativas posibilitadas por la forma orientadora del código “adecuación/no-adecuación” (Luhmann, 2005: 197).

---

<sup>43</sup> Basta señalar que el sistema del arte es un sistema función, que permite a la sociedad observarse a sí misma a través de medios ficticios como las obras de arte.

<sup>44</sup> Las artes clásicas. Hoy en día formas artísticas como el teatro, el cine, el arte digital, figuran como recreaciones acopladas a las adquisiciones tecnológicas de la época. El arte, en tanto forma que está contra sí misma, no se cierra a la posibilidad de siete u ocho formas artísticas. La realidad es que cada manifestación que marque una diferencia con respecto a lo estable (desviación) del sistema puede figurar como obra de arte.

<sup>45</sup> Al interior de la obra de arte, es posible la configuración de una realidad experimental; los objetivos de la obra no son claros, ya que van más allá de la crítica del arte, la representación de valores, la unificación de la totalidad, la reflexión, la observación desde otro punto de vista y la imitación.

Como todo sistema, el sistema del arte reduce complejidad que no puede ser procesada a través de los códigos de otros sistemas. Obedeciendo a los presupuestos operativos de la Teoría General de los Sistemas Sociales, cada sistema función se distingue por la no utilidad de sus operaciones, estructuras, códigos y comunicaciones internas en otros sistemas.

“Además, acentuamos que la obra de arte no es útil para la consecución de objetivos en contextos sociales de todo tipo: económicos, religiosos, políticos (...) Por ello la pregunta del 'para qué' se mantiene como una pregunta abierta, como una pregunta que se anula a sí misma. La única manera de llegar más lejos es radicalizando la formulación de la diferencia que sitúa al arte en el mundo” (Luhmann, 2005: 235).

Ejemplificando lo anterior, piénsese en la actualidad en la diferencia de las formas artísticas y un pasaje bíblico del Génesis (estrictamente religioso). Las formas al interior de cada obra operan con formas diferenciadas. La Biblia se presenta como una posibilidad comprensiva del origen del hombre, se acepta por la adscripción a la institución, y por el absoluto de la verdad la cual se torna como única posibilidad de comprenderla en los márgenes religiosos. Otro ejemplo de ello corresponde al operar de la literatura y su distinción autopoietica realidad real/realidad ficticia.

La diferencia operativa entre la literatura y la Biblia radica en cómo se observa y bajo qué diferencia. En el caso de la literatura bajo la distinción realidad real/realidad ficticia, en el de la Biblia bajo la consideración de verdad religiosa y su correspondencia con la realidad 'pese al sentido metafórico de las escrituras.' Ninguna obra como medio podría representar una forma que modifique la operatividad del código en sistemas clausurados, lo cual no limita que existe siempre la posibilidad de una desdiferenciación funcional.

Como se ha indicado, partiendo de una diferenciación por funciones es posible asumir y explicar la forma de operar diferenciada de cada sistema. En el caso de la religión bajo la no aceptación del disenso sobre los reconocimientos o certezas verdaderas (versus sorpresa). Adscrito al sistema religioso la diferencia familiar/desconocido imposibilita la reflexión de los observadores sobre los mandatos bíblicos, esto a pesar de ser sólo una construcción imaginaria de la sociedad. La religión se fundamenta a sí misma manteniendo la unidad constante entre la percepción/la verdad/ y la mimesis de los preceptos religiosos

con un estado de cosas. Caso contrario, en el sistema del arte con la posibilidad de dudar de la verdad o atribución de verdad de las obras de arte, bajo el presupuesto que la unidad reconocimiento/sorpresa en la observación no significa una verdad universal.

El proceso de diferenciación del sistema del arte se convierte en la vía que logra romper con la linealidad existencial de la religión entre conciencia/comunicación y percepción. “Lo que distingue sobre todo a la percepción es la relación autónoma entre la redundancia y la variedad. Posibilita –de una manera inalcanzable por cualquier acto intelectual y por cualquier comunicación– la presencia simultánea de sorpresa y reconocimiento” (Luhmann, 2005:236).

El arte diferencia su propia realidad y describe el mundo; genera una realidad imaginaria y ficticia.<sup>46</sup> “La función del arte tendrá que ver con el sentido de la separación y no sólo el enriquecimiento de lo ya existente” (Luhmann, 2005:237). Tal que “el arte se opone a la prosa del mundo, pero justo por eso se debe ocupar del contraste” (Luhmann, 2005:244). Así el presupone y a la vez niega la realidad.<sup>47</sup>

Para la Teoría General de los Sistemas Sociales “el arte no requiere una fundamentación racional” (Luhmann, 2005:240), como tampoco una fundamentación que suponga su desdiferenciación. Recordemos que la sociedad moderna puede ser caracterizada por una

---

<sup>46</sup> “Gracias a estas diferenciaciones, al distinguir entre realidad real y ficticia (o figurada), puede existir algo así como relación con la realidad, a la cual el arte intentará después referirse bajo diferentes formas: imitando la realidad al hacer ver lo que no ofrece de por sí –por ejemplo sus formas esenciales, sus ideas, su perfección divina; criticándola en lo que no admite de buena gana: sus insuficiencias, su dominio de 'clases' su orientación exclusivamente comercial, o afirmándola gracias a la representación que se logra (y que se logra tan bien), que se vuelve un placer producir la obra de arte y contemplarla” (Luhmann, 2005: 238).

<sup>47</sup> No puede escindirse la creación artística de las nacionalistas pero tampoco puede negarse el eminente cambio al surrealismo de pintoras como Remedios Varo. Ante esto, nos preguntamos ¿en dónde queda la realidad en la creación de formas? El sistema del arte genera operaciones que determinan su propia unidad, esas operaciones nunca determinan la creación, incluso el nacionalismo en la pintura es una forma de inclusión del sistema del arte. Precisamente por ello estas pinturas figuran como un elemento más dentro del sistema del arte y no de la política.

Luego, el arte desde la perspectiva del surrealismo tampoco puede verse como perfección ni realización última o ideal, pues ¿en dónde ha de ser ubicado el parámetro de belleza? La belleza, en tanto atribución, se determina a partir de secuencias marcadas por la tradición para denominar los objetos artísticos más cerca de la realización del ideal perfectible de belleza. El ideal de belleza como función se limita a una temporalidad en donde las autoobservaciones del arte estuvieron guiadas hacia la realización de la estética y el arte mismo bajo la idea de lo bello. El parámetro de belleza incluso se auto trascendió y se retomó con una forma racional más. Belleza y sistema del arte constituyen procesos autónomos en el siglo XX.



constante diferenciación funcional, y desde la forma primada de diferenciación funcional es posible observar un *proceso* de diferenciación de sistemas sociales en la sociedad.<sup>48</sup>

El sistema del arte obedece a este tipo de diferenciación toda vez que “en un cierto momento la recursividad de la reproducción autopoietica comienza a comprenderse a sí misma” (Luhmann y De Giorgi, 1993: 326). Es decir, comienza a realizar una autoobservación que permite aplicar lo ya distinguido a la distinción misma sistema/entorno: una *re-entry* de la forma en la forma.

La autorreferencia de los sistemas sociales, siempre está posibilitada por la cualidad del sistema de aplicar a sí mismo sus observaciones, y entonces poder señalar sin dar forma a otros sistemas. “Cada sistema-parcial reconstruye al sistema total al que pertenece y co-realiza a través de una *diferencia propia* (específica del sistema-parcial) de *sistema/entorno*” (Luhmann, 2007: 473).

Ante esto ¿de qué manera se manifiesta la diferencia específica del sistema del arte?

Una de las formas de dicha particularidad se materializa en la construcción de formas ficticias a partir de la evasión del lenguaje convencional. “Al evitar (e incluso evadir) el lenguaje, el arte logra un acoplamiento estructural entre sistemas de conciencia y sistemas de comunicación. Aunque aquí lo decisivo está en cómo y para qué se utiliza esto” (Luhmann, 2005:41).

La obra de arte debe ser tratada como una secuencia de acontecimientos, que se entienden a partir de la secuencia de selecciones del sistema. Estas selecciones no provienen de la convencionalidad del lenguaje sino de percepciones. En este sentido, “el arte adquiere su especificidad por el hecho de posibilitar la comunicación *stricto* prescindiendo del lenguaje, es decir, prescindiendo de todas las normalidades asociadas a este” (Luhmann, 2005: 44). La percepción escinde del lenguaje, el observador observa un mundo estructurado a través de formas figurativas.

---

<sup>48</sup> Las primeras referencias podrían encontrarse en Platón, Saint Simon, Durkheim, Merton y Parsons, sin embargo, la especificación de la cual este trabajo parte es del concepto de diferenciación propuesto por Luhmann. También tratará de construirse la diferencia de la teoría de sistemas con respecto a la tradición funcionalista y neofuncionalista. Esta aclaración es importante por las confusiones existentes, como en el caso de los análisis de Jeffrey Alexander sobre las teorías contemporáneas. Alexander, Jeffrey y Paul Colomy (1992). “El neofuncionalismo hoy; reconstruyendo una tradición teórica”, *Revista de Sociología*, septiembre–diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana, año 7, número 20, Ciudad de México, México.

La obra de arte genera comunicación fuera del ámbito de la normalidad, allí subyace una de sus particularidades, la diferencia constante entre realidad real y realidad ficticia hace del sistema del arte, un sistema que ‘figurativamente puede voltear la realidad al revés.’ Toda obra de arte por más realista que se muestre es siempre una figuración, observación y producción distinguida a partir de la diferencia sistema/entorno del arte. Es decir de la *re-entry* de la forma realidad, en la forma figurativa del arte.<sup>49</sup>

La propuesta constructivista en el arte se desprende de la semántica dominante en la estética,<sup>50</sup> y del concepto de naturaleza.<sup>51</sup> Sí se tomasen en cuenta las explicaciones naturalistas, el arte no irritaría y pasaría desapercibido, como consecuencia no ‘existiría’ arte. La noción de naturaleza generaría una confusión entre la distinción realidad real/realidad figurativa; la obra de arte y la realidad serían uno sólo y, por lo tanto, no sería posible distinguir entre uno y otro (o todo es ficción o todo es realidad).

La obra de arte entendida bajo la diferencia realidad real/realidad ficticia, se ubica y entiende sólo como diferencia del sistema y no como elemento indisociable del artista o la naturaleza “A quién debe atribuirse la creación de la obra de arte— ¿A las señales y limitaciones que ella misma da a conocer en el proceso de su generación? ¿Al artista que la crea? ¿Al sistema social arte (con su historia de temas, estilos, afirmación de juicios)? ¿A la crítica que la acompaña y que se cree llamada a hacer historia?— se convierte en una pregunta de segunda importancia, y aquí la sociología podría emitir un juicio diverso al de la estética” (Luhmann, 2005: 49).

¿Pero cómo ocurre la estabilización de la forma del arte?

El arte como forma, obedeciendo a la distinción realidad real – realidad figurativa, genera un tipo de comunicación específica. Genera ruido que no puede ser interpretado con los parámetros explicativos que se enmarcan en la descripción de la normalidad. “Lo notorio de

---

<sup>49</sup> La *re-entry* explica como “la diferencia sistema/entorno se da dos veces: como distinción *producida* por el sistema y distinción *observada* en el sistema” (Luhmann, 2007: 29). Es decir, la re-entrada de la distinción producida por el sistema y paralelamente la observación de esa distinción se entiende sólo bajo la consideración de que el hecho de distinguir genera y produce un sentido que da sentido a lo distinguido.

<sup>50</sup> La estética entendida como una autodescripción semántica del sistema del arte.

<sup>51</sup> Incluso la naturaleza, en tanto concepto, funge como construcción y no como una propiedad esencial.

la forma arte como también lo destacado de los medios acústicos y ópticos del lenguaje, produce una fascinación que al modificar el estado del sistema se convierte en información—y precisamente esto es comunicación: ¿sí no, entonces qué?” (Luhmann, 2005: 52-53).

Tratándose de sistemas que producen comunicación en función de distintos médiums, el sistema del arte también propone comunicaciones cuyo referente se encuentra en la obras de arte y las novedades que ésta produce a partir de su negación. En el caso de la forma sistema del arte, se supone la ruptura con los estilos y sus respectivos *programas*.<sup>52</sup> La autopoiesis del sistema del arte se logra mediante el constante cambio de las marcas existentes.<sup>53</sup> “La novedad en la obra de arte funciona como una marca, lo nuevo sorprende, se determina por la distinción marca/sin marca” (Luhmann, 2005:60).

La noción de forma propuesta por Spencer Brown y retomada por Luhmann supone la autenticación y delimitación primeramente del sistema y, posteriormente, del médium obra de arte. “Por consiguiente, una obra de arte se afirma como obra de arte, al distinguirse de todo lo demás, y divide al mundo en sí mismo y en el *unmarked space*” (Luhmann, 2005: 66).

La obra de arte —para la Teoría General de los Sistemas Sociales (TGSS)— no considera relevante la búsqueda del origen objetual de la obra de arte. Por ello, se vuelve irrelevante el análisis de las propiedades de lo distinguido como objeto obra de arte. La distinción medio/forma provee al análisis sobre el arte de una distinción o elaboración que no apela a medios materiales, en lugar de ello se analiza la autorreferencia de la distinción. Es decir, las propiedades que hacen de una forma una obra de arte no se encuentran en el objeto. Por ejemplo, en el caso del mingitorio de Duchamp; éste no se puede observar con los recursos

---

<sup>52</sup> Los programas son “reglas de decisión que fijan las condiciones mediante las cuales el valor (o el valor opuesto) queda asociado de manera correcta o falsa. Llamamos programas a tales reglas” (Luhmann, 2007: 594).

<sup>53</sup> El Dios cristiano en su manifestación conceptual representa el ente divino cognoscible e identificable por mantenerse del lado de la buena moral o el lado positivo de la forma, esta carga valorativa dota a Dios de una programación determinada y que no sorprende, debido a la autotranscendencia de su semántica céntrica. La obra de arte en cambio se reproduce por el constante cambio de sus estructuras y programas; el hecho de que produzca fascinación corresponde a la búsqueda de generar alternativas —novedad— a lo que se da por existente.

ontológicos (bello/feo) o clásicos de la teoría del arte, el juego de formas, el acomodo de las líneas, o la profundidad del color ya que esto deviene totalmente absurdo.

En el caso de Duchamp no son las propiedades o esencias del objeto, sino las comunicaciones que se generan sobre el objeto; la capacidad de irritación y su capacidad de ruptura: “el arte novedoso tiene su efecto porque logra establecer rupturas con un modo específico de percepción y reflexión” (Luhmann, 2005:87). Por tanto, el arte debe ser observado en sus distintas rupturas y no en la infinitud de sus contenidos materiales u orígenes.<sup>54</sup>

La obra de arte en todos sus medios, ya sea textual, plástico o musical posee un carácter particular que puede ser percibido de una manera distinta a la manera de percibir lo cotidiano. La forma obra de arte es capaz de orientar las observaciones pero nunca determinarlas. Las observaciones se presentan como parte de la autopoiesis de los sistemas y estas son posibilitadas en el caso del acoplamiento sistema de conciencia/sistema del arte (comunicación), a través de la condición de ambos sistemas en la generación de formas cuya base se haya en la forma percibida así como en el medio que la posibilita.

Trátase de espectador y creador ambos figuran como observadores que recrean formas. La observación de la obra de arte es posible como operación gracias a que la forma arte está posibilitada por la diferencia arte figurativo/mundo y las irritaciones que se producen (observación y o percepción de la diferencia información/darla a conocer). “La contemplación de la obra de arte en cuanto tal –y no como presencia de objetos en cualquier mundo– se logra tan sólo si el observador descifra la estructura de la distinción de la obra y reconoce allí que algo de esa índole no puede haber surgido por sí mismo, sino motivado por una intención de informar” (Luhmann, 2005: 75).

En este punto, queda clara la necesidad de conocer a través de observar las diferencias producidas por comunicaciones, en lugar de por los objetos. El entendimiento de la

---

<sup>54</sup> La pintura sobre el cuerpo desnudo supone una obra de arte novedosa y que despierta irritación en los observadores, el cuerpo es forma en sí. La perspectiva sociológica aquí propuesta no va a preocuparse por el origen o creación, ya que ello remitiría a la descripción del objeto o la búsqueda del *sentido mentado de la acción*. Más bien proponemos una observación no valorativa o de atribuciones: una descripción de operaciones sobre la base a distinciones propias que explican el proceso de comunicación y la introducción de ello al sistema del arte, para construir las pautas de la diferencia entre el cuerpo como cosa y la obra como comunicación.

comunicación depende de que ésta pueda ser observada a través de la diferencia información/ darla a conocer. En este sentido es posible escindir el objeto obra, y dotar de sentido a la forma obra a partir de reconocer el carácter informativo de ésta.

La comunicación siempre tiene lugar cuando la participación en la información se entiende o no, y así es posible discernir o consensar. La comunicación del arte no está orientada por el automatismo del entendimiento; puede ser entendida de manera ambigua y polisémica.<sup>55</sup>

Limitar las expectativas en la observación de la obra de arte permite reconocer la información de la obra bajo un sentido artístico. Sólo si se reconoce tal información es posible generar una defensa, una interpretación o una crítica. A lo que se pretende aspirar con esto, no es a un mayor grado de objetividad en las observaciones, sino a que dichas observaciones o formas de observación están orientadas por formas acopladas de manera rígida, y posibilitan la comparación.

La obra de arte puede ser visible para el espectador y el artista (ambos en calidad de observadores) en la medida en que “ven formas que dirigen su observación” (Luhmann, 2005: 81). La orientación de la forma consiste en señalar un lado y dejar a la expectativa otro. La libertad que esto supone esclarece la pregunta de si el arte puede ser un espacio para la libertad. La respuesta es simple, en el proceso de comunicación existe libertad, el hecho es que la distinción disenso-consenso genera espacio para la manifestación de informaciones libres y sin condicionamientos así como la manifestación de distintos criterios, el lado de la forma expectante da sentido a lo anterior. Siempre se puede decidir. Así, “desde el enfoque de las operaciones de observación, aparece con claridad que artista y espectador intervienen, aunque de diversas maneras, en diferentes momentos, con diferentes secuencias y, eventualmente con distintos criterios de evaluación” (Luhmann, 2005: 81).

La distinción entre artista/observador radica en que mientras la observación creadora que acompaña la creación tiene lugar tan sólo una vez, la observación del espectador puede

---

<sup>55</sup> La obra de arte manifiesta una de sus particularidades en tanto no existe un consenso o acuerdo sobre una interpretación unánime, puede variar de acuerdo a la observación. Tal es el caso del mingitorio; la reprobación de sus críticos o la defensa de escritores como Octavio Paz. Véase Paz, Octavio (2008). *Las palabras y los días*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.

repetirse de caso en caso como algo distinto y contingente, pero nunca como exclusión de las orientaciones supuestas en la forma.

En el sistema del arte, por ejemplo, se generan una multiplicidad de formas,<sup>56</sup> cuya duración se limita al momento en el que surgen, pero la recursividad del sistema permite a esas formas trascender el tiempo, y aunque se trate de la Capilla Sixtina o una pintura rupestre ambas siguen sorprendiendo y fascinando.

¿Más, cómo es posible la paradoja que supone a la forma como un elemento precedero, aun cuando paralelamente, esa forma trasciende al momento en el que se dio a conocer?

Como se ha señalado, la diferenciación entre el sistema de la religión y el sistema del arte de la sociedad presupone la clausura operativa de ambos sistemas, de tal manera que en la actualidad no se puede afirmar que el dios de Miguel Ángel es representación e inspiración del espíritu divino y que, por tanto, la Capilla Sixtina es únicamente sacra. La coordinación de secuencias en la obra de arte determina las operaciones de observación orientadas por la recursividad artística de la obra. Por esta razón la Capilla Sixtina se da a conocer como arte y no como religión.

El arte en cuanto medio de posibilidades se presenta como ilimitado. La cuestión del estilo, o la regla en el caso de la música, no es ni representa una limitación; accidentes o casualidades pueden generar arte, es la forma que se emplea para conocerlo y designarlo la que pertenece a un orden de conocimiento distinto. Está claro que no toda la *creación artesanal* puede designarse como arte.<sup>57</sup> No todo objeto es arte, pero paradójicamente todo objeto tiene la posibilidad de darse a conocer como obra artística ¿Cómo se articula esta paradoja?

---

<sup>56</sup> El artista, la obra de arte, el espectador, son solidificaciones del sistema del arte, es decir estructuras, éstas sólo concentran expectativas (Luhmann, 2005: 93).

<sup>57</sup> La forma de análisis que supone una división territorial se conformaría con señalar que la creación de artesanías se encuentra caracterizada por una delimitación geográfica. Señalar que las artesanías están construidas a partir de los medios materiales de la zona es poco productivo –al menos teóricamente– y sobre todo si se asume la modernidad de la sociedad moderna. En lugar de estas formas de análisis vétero-europeo, la Teoría General de los Sistemas Sociales propone la forma de diferenciación funcional. La artesanía puede escapar al sistema del arte porque puede corresponder a órdenes que se diferencian por sustentarse en la diferencia sagrado (su creación)/profano (ser creación artística). Ello no excluye la posibilidad de que dichas artesanías rompan con esa distinción que la autoexcluye y en algún momento generen irritación suficiente para reproducir comunicación en el sistema del arte.

La apertura, así como la constante auto-negación del sistema del arte, permite que cualquier creación o estabilización de una expectativa pueda enmarcarse en la negación del sistema a partir de los recursos del sistema. Con ello se garantiza cierta pluralidad de opciones con las cuales no sólo se niega la realidad (o se reelabora) sino que también se niegan elaboraciones anteriores del propio sistema. De allí que el sistema pueda evolucionar y continuar en permanente cambio.

La negación del arte por el arte no conlleva necesariamente al olvido del sistema de ciertos estilos u obras. Lo único que garantiza dicha negación es la función del sistema. Para la obra de arte el tiempo no figura como una limitante y es que esta tiene la capacidad de sobrepasar el tiempo en el que se creó, así como el espacio y límite geográfico. Lo que no puede evadir es el sentido con el que se observa, un sentido en permanente cambio, en el tiempo.

La obra de arte sólo puede ser entendida a través del medio en el cual es posible observarla como forma,<sup>58</sup> y excluye otros tiempos porque se sitúa en uno en específico. Y no obstante, la obra puede ser percibida en otros tiempos.<sup>59</sup> La forma arte como distinción de dos lados tiene la capacidad de trascender el tiempo, precisamente al dejar uno de sus lados expectante y señalar con el otro lado la forma acoplada de manera fuerte o rígida. De allí que como forma de dos lados pueda ser percibida o reconocida en tiempos posteriores como obra de arte y no otra cosa, pero bajo sentidos e interpretaciones diferentes.<sup>60</sup>

El observar al arte bajo la distinción medio-forma, permite no sólo explicar la trascendencia del arte en el tiempo, sino también el por qué la obra de arte se da a conocer como una forma creativa que irrita la percepción de los observadores, pero que gracias al código evita la relativización y por tanto la banalización del sistema.

---

<sup>58</sup> Con esto no se afirma la determinación de la percepción y contemplación debido a que la obra de arte genera y recrea espacios y tiempos. El sistema que observa también genera y se desenvuelve en un espacio y tiempo; a pesar de ello puede utilizar elementos de otros tiempos para interpretar la secuencia temporal que supone la obra de arte.

<sup>59</sup> La búsqueda de la verdad en el arte es irrelevante (sería ridículo tratar de entender las obras de arte contemporáneas con instrumentos explicativos y tecnológicos del siglo XIII). Incluso desde el presente no existe una atribución de experiencia cognoscitiva en relación a pensamientos u obras de siglos anteriores.

<sup>60</sup> Lo específico de las formas del arte descansa en el hecho de que la determinación de uno de los lados no deja completamente abierto aquello que puede suceder en el otro. No determina el otro lado, sin embargo, sustrae de la arbitrariedad la determinación de ese otro lado (Luhmann, 2005: 196).

Con el supuesto de que las formas del arte se desenvuelven en un carácter creativo, y por tanto ilimitado, surge la idea de que la libertad de la distinción medio/forma está encaminada a dar un enfoque cambiante a la creación artística. El sistema del arte está abierto a cualquier posibilidad creativa pero mantiene un código que evita la relativización del médium obra de arte, de tal manera que regula lo que puede *adecuarse o no* al sistema bajo la condición de su propia negación (irritación/no irritación).

Precisamente, en el sistema del arte el código *adecuación/no adecuación* sirve como autorreferencia del sistema, pero también como negación de elementos no acordes a la forma clausurada del sistema del arte.<sup>61</sup>

En la tradición estética, observa Luhmann, es posible vislumbrar mediante la aplicación de la referencia bello/feo, lo que se encuentra dentro del arte y lo que no. Esto, bajo los supuestos valorativos del deber ser de lo bello y la valoración del negativo de lo feo como forma opuesta a lo bello.<sup>62</sup> Desde ahí se genera la inclusión de obras y conformación de operaciones que obedecen a la designación de lo que es bello. Luhmann encuentra insuficiente esta manera des-diferenciada de distinguir a las descripciones artísticas y al médium obra de arte, pues hace imposible establecer la diferencia sistema/entorno como característica de la sociedad moderna.

La obra de arte, siguiendo el concepto de la autopoiesis, no se encuentra condicionada por una reglamentación direccional de sistemas como el de la religión, la política o la economía. La obra de arte se consolida en la medida en la que genera sus propias estructuras y produce sus propios elementos, sus reglas y, por tanto, mantiene su diferenciación.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Los problemas de referencia se presentan siempre con la distinción autorreferencia/heterorreferencia; en nuestro caso entre lo perteneciente al arte y lo no perteneciente al arte (Luhmann, 2005: 71).

<sup>62</sup> Al abordar la especificidad del código del arte es importante detallar la diferencia entre un código operativo y una referencia que apela a la moral. Ejemplo de esta referencia se halla en la distinción desde la teoría crítica: arte revolucionario/arte reaccionario, esta distinción excluye de su esquema de arte lo que no incluya en su interior la carga valórica y la posición ética y política de lo que significa para determinadas subjetividades la revolución y el arte como un *deber ser*.

<sup>63</sup> En el caso de México es posible discernir que durante la primera mitad del siglo XX el arte obedeció a una serie de reglamentaciones provenientes del sistema político. Por ello en la descripción de las obras se manifiesta una idea totalmente nacionalista, como argumenta Eder (2002). En el caso de Europa; la innovación de un arte cubista y abstracto representó la generación por parte del mismo sistema, de nuevas



La obra de arte si bien determina los grados de libertad en los cuales se da a conocer,<sup>64</sup> también mantiene cierta estabilidad marcada por un estilo que orienta las posibilidades creativas de la obra. Cuando se crea una obra como una variación con respecto a estilos anteriores, se posibilita la estabilización de nuevos programas los cuales se adaptan a los límites del código. “El código como esquematismo binario se puede mantener estable, mientras todo aquello que cumple la función de programa en la asignación correcta de los valores del código puede abandonarse al cambio, al espíritu de la época, al imperativo de lo nuevo” (Luhmann, 2005: 335).

Entonces, si la obra de arte obedece a una *autoprogramación*,<sup>65</sup> ¿cómo la obra de arte puede construir sus propias posibilidades?

La respuesta radica en la posibilidad de la obra para poder delimitar sus propias operaciones. “(...) La obra de arte limita qué operaciones de observación son posibles, cuales prometen éxito o son imposibles, perturbadoras, corregibles” (Luhmann, 2005: 339). Paralelamente, también tiene la posibilidad de incorporar casualidades que en algún momento sean necesarias para el entendimiento de dicha obra.

Siguiendo esta idea una de las particularidades de la obra de arte corresponde a su capacidad de convertir la casualidad en necesidad. En medio de la improbabilidad surge una obra configurada a partir de un espacio indeterminado. Esta forma de reproducción, representa y explica la infinitud y complejidad de variaciones en el sistema del arte.

La aceptación y negación de la obra de arte obedece entonces a una programación específica cuyo eje orientador es el código. Las variaciones sobre un estilo pueden diferenciarse como arte en la medida en que niegan estilos anteriores. Por ejemplo, el paso de un arte realista a un arte abstracto, o de una música tonal a una atonal. Con lo anterior no se trata de señalar que la negación está dada en función de cualquier disenso o de una

---

reglas de operación en las cuales se sustentó e inauguró un estilo novedoso que no necesariamente representa un objeto del mundo real.

<sup>64</sup> Sí las obras de arte tienen como premisa fundamental la libertad entonces no tendrían que condicionar mediante un código de exclusión lo que es revolucionario y lo que no, así como, lo que capta los valores humanos y los que no. En este sentido se hablaría de un concepto de libertad muy particular (Luhmann, 2005: 340).

<sup>65</sup> Para Luhmann no significa considerar la obra de arte como un sistema que se genera a sí mismo, sino más bien; las operaciones actuales del sistema se determinan por las operaciones del pasado.

valoración positiva o negativa, sino más bien que el arte decide en función de sus propias condiciones.

La negación corresponde también a una disposición del sistema en la cual la obra se adecua al sistema del arte. Distinciones en la sociología como lo normal/patológico,<sup>66</sup> o bello/feo pueden enmarcarse no como un código sino más bien como una referencia de una moral des-diferenciada. Esta idea será desarrollada y problematizada en los capítulos II y III.

Hasta aquí se han señalado cuales son las condicionantes que articulan el concepto de sistema función y, en particular, del sistema del arte de la sociedad:

- 1- Los sistemas sociales se encuentran clausurados a través de su función que consiste en aplicar a sí mismos sus propias observaciones.
- 2- Cada sistema funcional se autoregula a través de un código binario que orienta las comunicaciones con las que el sistema produce sus operaciones, el código permite la continuidad de la autopoiesis del sistema.
- 3- Con la operatividad del código cada sistema puede producir sus propias operaciones, selecciones y formas.
- 4- La función permite ubicar la especificidad de cada sistema dentro de la sociedad.
- 5- La diferenciación y variación de cada sistema corresponde a la posibilidad de éste en reducir *complejidad* a través de medios específicos como la obra de arte.

Sobre esta base teórico conceptual se observaran los alcances y limitaciones en las formas teóricas clásicas para distinguir y observar la realidad. Con ese objetivo se enuncian y analizan las particularidades de esas formas teóricas, observando cómo se ha conceptualizado el arte y sus manifestaciones.

---

<sup>66</sup> La anterior afirmación conduciría a la distinción entre lo normal y lo patológico. Es decir, la distinción entre las maneras de hacer o de coaccionar al individuo, maneras exteriores a él y, por consiguiente, ¿cuáles de estas pueden entrar en un rango de normalidad y cuáles no? Según Durkheim; “si encontramos un criterio objetivo inherente a los hechos mismos y que nos permita distinguir científicamente la salud de la enfermedad, en los diversos ordenes de los fenómenos sociales”. Esta primera distinción supone la idea de que existe normalidad o un estado de salud en determinados hechos sociales pero también existen patologías o enfermedad, los fenómenos exteriores al individuo cuya constitución radica en la suma de valores comunes son la normalidad, cuando otro fenómeno altera dicha armonía integradora se produce la patología es decir la sociedad entra en un estado de enfermedad (Durkheim, 2005: 93).

## CAPÍTULO II

### DESCRIPCIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE

La búsqueda de un concepto con la capacidad de englobar las manifestaciones creativas denominadas arte, se encuentra precedida y condicionada por las formas filosóficas y teóricas a partir de las cuales se ha construido conocimiento sobre el fenómeno artístico.

Estas formas han tenido como objetivo designar y distinguir el *qué* del arte. Por consiguiente, se ha intentado definir con significados unívocos la cuestión infinita y contingente que se expresa a través de las manifestaciones artísticas. Con ello se ha dado paso a una noción direccional de un *deber ser*, de tratar definir *lo que es*, o se ha buscado una *esencia* en la cual fundamentar dichas reflexiones. En el caso opuesto, la reflexión ha derivado en un relativismo exacerbado. Las investigaciones antes mencionadas han sido realizadas por disciplinas como la filosofía, la estética y la sociología. En general todas estas se han ocupado de estudiar el tema y la problemática del arte, con las caracterizaciones que analizaremos en este capítulo.

El carácter universalista de tales pretensiones constituye uno de los elementos que se debatirán en esta investigación; el análisis de las formulaciones teóricas del arte y del *cómo* de su diferenciación busca alejarse de los cánones estéticos especulativos, o de una sociología crítica, funcionalista, descriptiva y valórica.<sup>67</sup>

En este capítulo se propone una selección y análisis de los diferentes modelos explicativos que, con sus alcances y limitaciones teóricas, se dieron a la tarea de explicar la cuestión del arte a partir de sus recursos teóricos. Con la idea de modelos explicativos se hace referencia a: 1) la estética clásica, 2) la estética moderna, 3) la sociología marxista e interpretativa y, por último, 4) una síntesis del análisis teórico sociológico sobre el arte en México.

---

<sup>67</sup> Entendidos como las atribuciones estéticas a las creaciones artísticas.

## 1. La estética clásica: Platón y el modelo de conocimiento aristotélico

La tradición filosófica europea estableció pautas de análisis para intentar entender el por qué y el qué del arte. La oposición bello/feo, representa uno de los recursos ineludibles de la estética que se remite a las descripciones elaboradas en la Grecia clásica.<sup>68</sup> Con este recurso se ha tratado de entender y estudiar al arte bajo la consideración ideal de una geometría ‘armónica’ que, paradójicamente, deja un espacio a consideración de la persona en la definición de lo que puede ser una forma bella o armónica.

La obra los *Diálogos de Platón* (2003), se propone explicar y modificar el estado de cosas en el mundo a través de la creación de un orden social ideal. En esta obra, se dan a conocer algunos términos que tratan de dotar o de generar un tipo específico de orden social. Entre estos términos destacan los conceptos de virtud, razón, principios geométricos y la noción de un orden en constante perfeccionamiento.

Las prácticas cotidianas, conductas humanas y por ende el arte o *techné*, deben abocarse en alcanzar estos estados ideales. La noción de *polis* y sus posibilidades ideales de inclusión de los distintos órdenes, coloca y otorga paradójicamente una particularidad a lo bello y virtuoso (musical, arquitectónico, escultórico).

Pese a que para Platón no existe una noción de diferenciación funcional, debido a que el mundo está sujeto a una totalidad denominada *polis*, al arte se le otorga y reconoce bajo una particularidad que se cristaliza en el concepto de lo bello.

Lo bello para Platón se delimita como una esfera diferenciada de la política, la estrategia o la economía doméstica. Lo bello es ubicado en un ámbito diferente e identificable por sus propios recursos descriptivos. La *forma* bella sólo puede ser representada por quien observa y por quien a través del cultivo de la virtud ha alcanzado una idealización razonada de lo

---

<sup>68</sup> Piénsese al respecto, en las recreaciones arquitectónicas de América latina en la época colonial y Europa durante el Medioevo, en dichas creaciones se denotan dos fundamentos de la influencia griega y romana. El primero corresponde a que la obra artística es considerada como tal en la medida en que incorpora a un ideal imitativo de naturaleza y ‘razón’. En el segundo, lo bello y la *techné* son potencialidades a las cuales se aspira desde el quehacer humano.

que puede ser bello;<sup>69</sup> lo bello logra alcanzar su autonomía e identidad una vez que puede ser diferenciado de lo demás: del poder, de lo útil, de lo bueno, de las mujeres, etcétera.

En el diálogo de *Hippias Mayor o de lo bello* (2003), es posible reconocer la concepción de autonomía y particularidad de la forma bella del resto de las cosas (prácticas u órdenes). Dicha autonomía se unifica como una práctica en el observar que se remite a la indeterminación del parámetro de belleza; belleza como aquella virtud que no puede ser descrita con las palabras o comparada en función de otras cosas.

¿Si se comparan las jóvenes con las diosas, no se dirá de ellas lo que se decía de la marmita comparada con una mujer hermosa? ¿La más bella de todas las jóvenes no sería fea respecto a una diosa? ¿Este mismo Heráclito que acabas de citar, no dice también el más sabio, el más bello, el más perfecto de los hombres, no es más que un mono cotejado con Dios? (Platón, 2003: 331).

En el diálogo entre Hippias y Sócrates la forma bella no tiene un parámetro comparativo debido a que cada cosa puede ser bella en función de sí misma, o de las atribuciones del observador. Lo anterior llevaría a concluir el diálogo con la frase, “yo creo el proverbio popular: las cosas bellas son difíciles” (Platón, 2003: 348). En esta frase se problematiza la imposibilidad de definir la belleza a partir del límite comparativo de lo bello, así como también la idea de que lo bello no refiere al ámbito de los objetos.

¿Sí no es un plano comparativo, o una propiedad inherente a los objetos, entonces qué es? Lo bello corresponde al límite de la percepción de quien lo observa. Lo bello permanece oculto en lo contingente del mundo y paralelamente lo contingente de la conciencia, de tal manera que lo bello es difícil de capturar en un concepto.

La forma bella, en tanto invisible e indescifrable a través del lenguaje o las palabras, sólo puede ser percibida a través de lo sensorial, y únicamente como una construcción interna o como un conocimiento que se delimita por sí mismo al no poder encontrar un punto de referencia fuera de sí. La no trascendencia de lo bello coloca a quien percibe sobre cualquier delimitación de contenido o de parámetro previo al acto de observar. Por ello, la

---

<sup>69</sup> En este caso, no como distinción sino como figura objetual.

belleza para Platón es difícil de ser descrita o moldeada con respecto a un parámetro universal o un parámetro comparativo.<sup>70</sup>

Por otro lado, Aristóteles señala (*Poética*, 2003), que la obra de arte es un reflejo, una imitación de una acción, de una conducta y de un sonido de la naturaleza. “En las artes mencionadas todas hacen imitación mediante el ritmo, la palabra y la música; con todas esas cosas separadamente o con todas ellas juntas” (Aristóteles, 2003: 30). Aquí el aspecto que define la obra de arte estaría representado por cierto carácter imitativo o de semejanza que esta pueda establecer con el orden natural.

Para Aristóteles la obra de arte tiene un carácter imitativo en sus diferentes manifestaciones; para conocer dicho carácter se requiere la propuesta de un modelo de conocimiento que busque el origen a través de las causas.

Precisamente, para Aristóteles la obra de arte se distingue de lo demás al producir ‘placer’ al momento de darse a conocer, y al momento de ser ejecutada (de allí su realización). “La obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna razón de ésta especie” (Aristóteles, 2003: 38).

La obra de arte como forma imitativa supone dos lados; un lado cuya dependencia se haya en la ejecución y otro lado que se constituye en la medida en que puede imitar elementos de la naturaleza o de la vida cotidiana. Piénsese por ejemplo en la tragedia: “la tragedia [es] una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje” (Aristóteles, 2003: 45).

Es posible observar que la preocupación específica de un arte armonioso, o moralmente aceptado, se encuentra presente en Aristóteles y en menor medida en Platón, ya que al proponer lo bello como algo difícil de definir se separa de la idea de belleza cuya referencia se encuentra en el consenso sobre los objetos. A partir de esto, es dable proponer un vínculo entre la concepción moral-arte en Aristóteles, y su modelo de conocimiento causal que se ajusta a la reflexión estética en tanto se preocupa del elemento que subyace detrás de todo hacer (acción).

---

<sup>70</sup> Recordemos que para Platón *las cosas bellas son difíciles*.

Para Aristóteles, el fenómeno estético (anclado a lo armonioso y lo bello) se presenta como una forma finita y reconocible a través de un método universal, cuyas capacidades explicativas pueden abarcar las causas de cualquier fenómeno terrenal. “(...) una relación causal entre las premisas y la conclusión del silogismo acerca del hecho o fenómeno a explicar. En Aristóteles la causa de un fenómeno tiene cuatro aspectos: la causa formal, la causa material, la causa eficiente y la causa final” (Mardones, 1999: 15). Así, para Aristóteles, toda manifestación o fenómeno puede explicarse con relación a sus múltiples causalidades, de allí que la creación artística o la idea de belleza pueda conocerse delimitando sus múltiples causas.

La repercusión del método de conocimiento aristotélico marcó una tendencia perdurable en la manera de conocer y observar la realidad, incluido el fenómeno artístico.<sup>71</sup> En este modelo, el conocimiento se encuentra sujeto a la búsqueda de causas que se presuponen objetivas. Mientras que en Platón, la noción de belleza se opone a través de una multiplicidad de posibilidades que no pueden ser objetivas, ello al no poseer causas formales y estar ligada a lo sensorial o perceptivo.

La oposición entre una noción de lo bello (indeterminado) y un modelo de conocimiento que trata de explicar el qué de los fenómenos a través de una explicación causal,<sup>72</sup> inaugura el debate entre dos formas opuestas de construir y delimitar lo que puede ser considerado bello o más bien artístico. En el primer caso se plantea la autonomía de lo bello y, por consiguiente, su relatividad y en el segundo caso, la posibilidad explicativa de un método que puede abarcar los fenómenos sociales a través de delimitar sus causas.

La problemática en la modernidad que inauguran estos dos elementos, la relatividad de la percepción y la construcción de un modelo que niega dicha relatividad y da prioridad al objeto y sus causas, nos coloca en el debate de diversas escuelas y tradiciones de pensamiento. Por un lado, la absolutización teórica de los conceptos y métodos, la

---

<sup>71</sup> Si nos atuviéramos al modelo causal ¿cómo explicaríamos la obra surrealista? La obra surrealista se sustenta en el inconsciente, aspecto que marca una contradicción ¿cómo conocer a través de la búsqueda de causas genéricas algo que no es perceptible como la inspiración artística, recreada a partir del inconsciente como lo propuso el surrealismo? Si la obra de arte ya no posee causa alguna, entonces ¿cómo conocerla o valorarla? Desde la TGSS la materialidad de la obra y la inspiración artística no son objeto de explicación.

<sup>72</sup> Modelo que posteriormente va a ser incorporado a la metodología científica del positivismo.

naturaleza, lo trascendental, la universalidad, los axiomas, las leyes, las causas y, por el otro, el problema de la relatividad en las observaciones.

Para observar dichos supuestos y sobre todo ubicarlos en el análisis de la problemática del arte, será necesario recurrir a las descripciones modernas que retoman los temas inaugurados por la filosofía clásica.

## **2. Kant: el deber ser del juicio estético**

Algunos de los cambios producidos por el movimiento de la Ilustración en el ámbito científico, así como en las formas de concepción del hombre y el mundo, pueden darse a conocer a través de la reconocida obra de Immanuel Kant. Lo anterior, no sólo por el hecho de proponer una definición analítica de la modernidad, sino también por la importancia de sus observaciones estéticas, las cuales hoy en día siguen teniendo efecto en la discusión acerca del arte.

En la obra *Crítica del juicio* (1790), Kant intenta unificar la estética y la ciencia como una unidad entre naturaleza y creación artística: “partiendo de la idea de lo bello y la idea del organismo, una estética con la dualidad arte y naturaleza, que a su vez se propuso como una unidad de conocimiento que fuera indisoluble e inseparable” (Kant, 2006: 7).

Para Kant, respondiendo de nuevo a la idea de totalidad (ya no pensada desde la *polis* sino desde la modernidad), la noción de naturaleza se entiende como una forma que pre-existe y que conforma las bases de las posibilidades humanas (incluso de la razón). La forma bella (arte) se sitúa como un elemento secundario que está sujeto al uso de la *razón*,<sup>73</sup> pero paralelamente a su sujeción el autor reconoce su autonomía y particularidad. “El arte en tanto que es habilidad del hombre, se distingue también de la ciencia como poder, de saber; como la facultad práctica, de la facultad teórica; como la técnica de la teoría” (Kant, 2006: 120).

---

<sup>73</sup> Para Kant, el uso de la razón tiene como condición previa un hombre libre y no tutelado (Kant, 1979: 25-26).



Para Kant, la noción de la diferencia ciencia/arte queda mediada por la pregunta ¿desde dónde se observa para establecer la diferencia entre lo bello y lo científico? “No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello; del mismo modo que no hay bellas ciencias, sino solamente bellas artes” (Kant, 2006: 121). El juicio estético no se fundamenta en los argumentos de la ciencia, ni la ciencia retoma lo sublime o bello, de allí que las *bellas artes* tengan la capacidad de articular el goce estético y sensorial así como el juicio reflexivo.

Para este autor, la noción de belleza o *Bella arte* no sólo queda delimitada por el placer percibido a través de los sentidos (observación) como en el caso de Platón, sino porque la obra de arte tiene la capacidad de articularse en medio de la reflexión. La obra de arte puede integrar el carácter placentero de los sentidos y el carácter reflexivo de la razón.<sup>74</sup> Por lo tanto, la estética como referente explicativo no solamente se reconoce como un campo aislado y ubicado en la conciencia individual, sino más bien se ubica como un elemento racional que tiene su origen en el juicio general, es decir cuando se hace referencia a la validez universal de los juicios individuales.

“Un juicio *universal objetivamente*, lo es también subjetivamente, es decir, que si el juicio es válido para todo lo que se halla contenido en un concepto dado, es válido para cualquiera que se represente un objeto por medio de este concepto; más de lo *universal subjetivo*, o estético, que no descansa sobre ningún concepto, no se puede concluir a la universalidad lógica, puesto que en aquello se trata de una especie de juicio que no conciernen al objeto” (Kant, 2006: 43).

La obra de arte tiene la capacidad de condensar dichos juicios, de allí que sólo el artista ‘genio’ tenga la capacidad de entender el alma del gusto y diseñar una obra de arte cuyas características gustan. De acuerdo a Kant, el artista tiene a su alcance una serie de medios o artes divididas por cualidades propias tales como el arte de la palabra con elocuencia, las artes figurativas, la música, la plástica y la pintura, todas ellas englobadas en la particularidad de bellas artes, medios con los cuales el artista construye la obra con cualidades que agradan y pueden ser entendidas por los observadores.

---

<sup>74</sup> “La razón en una criatura significa aquella facultad de ampliar las reglas e intenciones del uso de todas sus fuerzas mucho más allá del instinto natural, y no conoce límites a sus proyectos”. La razón como facultad, entonces puede ser el medio a través del cual se dan a conocer principios de orden: estético, científico, político y jurídico (Kant, 1979: 43-45).

En la lógica de la diferenciación, desde esta perspectiva es posible afirmar que las bellas artes exigen y constituyen un ámbito propio que las caracteriza e identifica. La autonomía de las bellas artes no solamente se encuentra determinada por el objeto obra de arte, sino también porque éstas logran captar sensaciones que se sitúan más allá de las palabras y el lenguaje.

El arte como expresión que transmite de manera particular, reúne, según Kant, el pensamiento, la intuición y la sensación. Para Kant lo racional y lo sensorial figuran como elementos indisociables, la conjunción de ambos conlleva a la realización ‘perfecta’ del arte en sus distintos medios. “Si, pues, queremos dividir las bellas artes, no podemos escoger, al menos como ensayo, un principio más cómodo que la analogía del arte con la especie de expresión de que los hombres se sirven cuando hablan para comunicarse tan perfecta como fácilmente, no sólo sus conceptos, sino también sus sensaciones” (Kant, 2006: 134).

Para Kant, el elemento de lo racional posibilita delimitar una noción de belleza con miras universales. “El juicio del gusto refiriendo una satisfacción a su objeto (considerado como belleza), aspira al asentimiento universal, como si fuera un orden objetivo” (Kant, 2006:101). La obra de arte bella agrada universalmente, lo que no necesariamente significa que agrada a todos, debido a que cada observador ajusta a su selección los objetos que percibe. En este sentido, el gusto se desenvuelve como gusto sensorial de un observador, pero paralelamente figura como principio del juicio general.

Para Kant, a diferencia de Platón, la belleza no configura un juicio meramente individual debido a que ésta queda mediada por el trascendentalismo del *juicio general*. El juicio general tiene la característica de constituirse como universal e independiente de las manifestaciones individuales. Lo bello entonces, es un derivado de la razón (cualidad universal). “Es bello aquello que agrada únicamente en el juicio que formamos de ello, no en la sensación, no por medio de un concepto” (Kant, 2006: 122).

El juicio entonces, como una elaboración lógica y racional, se enmarca dentro de lo social, de allí se deriva el hecho de que la categoría de belleza (juicio) tienda a la absolutización y se utilice como conocimiento *a priori* en la estética clásica.

La idea de belleza se antepone a toda consideración u observación individual. Ello permite que los artistas puedan crear obras que agradan al gusto en general y no obras que sólo

gusten a ellos. Pese a esta diferencia, y en el ámbito de la consideración del juicio y de lo bello, Kant y Platón coinciden en que la belleza o las bellas artes se constituyen en un ámbito diferenciado. En el caso de Platón esa diferencia está sujeta a lo complejo de cada percepción, en el caso de Kant, se trata de la sujeción del juicio estético y, por tanto, lo bello a una forma racional.

En el contexto de la oposición obscurantismo versus iluminismo, Kant escribe bajo la dinámica y confianza de un conocimiento fundamentado en la razón, elemento con el cual debería formularse el conocimiento de diferentes órdenes, tales como el jurídico, el científico, el político, el económico y el estético.

En el proceso evolutivo de la sociedad moderna, la autonomía del arte es un hecho que se describe sobre la base de diversos supuestos epistemológicos. Según Leyva Martínez, “el arte en el renacimiento comenzaba con un proceso de autonomización”. Este proceso de autonomización configura la premisa básica concreta para intentar observar el cómo y el qué del arte considerándolo un ámbito que se distingue de la práctica religiosa y política (Leyva, 1999: 84).<sup>75</sup>

Desde perspectivas como la de Leyva Martínez, el paso de la antigüedad al renacimiento moderno, estimuló las pautas de diferenciación de campos de conocimiento específicos; uno de ellos, el área que se encargaría del estudio del arte, en donde el abandono de una explicación teocéntrica sería sustituido por una explicación antropocéntrica. Este giro copernicano representaría un horizonte abierto de visibilidad, considerando no sólo el arte como una expresión divina, manifestada a través del artista, sino el arte como producto de una creación y atribución humana separada de un contexto y origen sacro.

Pero esto no sólo se manifiesta por los primeros efectos de una eminente diferenciación funcional, sino también por una serie de programas condicionales que caracterizaron la modernidad: la noción de individuo, la razón, el progreso científico; bases sobre las que se articula la nueva forma de generar conocimiento y organizar la sociedad. Evolutivamente, de la forma en la que se articula la distinción bello/feo, tomada desde las reflexiones de la

---

<sup>75</sup> La noción epistemológica de una diferenciación de *campos y prácticas* no sólo es un hecho de la antigüedad, en la modernidad también se mantiene esta noción. La filosofía y la sociología han situado estas diferenciaciones en prácticas y en conocimientos: Pero será con Luhmann que la diferenciación se delimite por comunicación y no por prácticas o campos (Luhmann, 2007: 55-64).

antigüedad, trasciende en la filosofía moderna y emergen posibilidades de observar lo bello como un espacio distinto.

### **3. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: El deber ser revolucionario y la industria cultural**

La teoría crítica propone un modelo en el cual subyace la pretensión de explicar las *consecuencias perversas* de la modernidad. La intención de este modelo, tiene como objetivo principal criticar el proyecto civilizatorio moderno, principalmente la ciencia, la técnica, el arte y la noción de progreso.

Entre algunas propuestas de la teoría crítica, se encuentra el concepto de *industria cultural*, con el cual se hace referencia al proceso de mercantilización de la creación cultural, y cómo a través de la racionalidad económica se determinan y condicionan las creaciones humanas. Este concepto puso de manifiesto el proceso de masificación y la reproductibilidad técnica de la creación artística.

Los autores observan que el sentido original de la creación artística se ha diluido ante el aplastante progreso de la técnica. Ésta última inventada con la finalidad de perfeccionar ciertos procesos. “La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era portadora de la idea y fue liquidada con ésta” (Adorno y Horkheimer, 2009: 170). Y señalan que la industria cultural ha tenido como finalidad producir, bajo la premisa de alcanzar ciertos fines, ganancias económicas, manipulación mediática y realización de intencionalidades políticas.

La obra de arte desde la teoría crítica, se entiende sólo a través de su proceso de revalorización económica, en el que las obras se hayan inmersas y cuya finalidad última se encuentra en ser consumidas bajo su condición de mercancías. “Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica” (Adorno y Horkheimer, 2009: 172).

Para estos autores la forma dominante de racionalidad económica condiciona cualquier forma creativa a un modo de sometimiento en el que se siguen ciertos estándares, clasificaciones y ciertas reglas que prescriben sobre cualquier creación. “La industria cultural –como su antítesis, el arte de vanguardia– fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario” (Adorno y Horkheimer, 2009: 173).

Tal que toda forma de expresión, incluyendo la subjetiva, puede ser tolerada dentro de la industria cultural, ya que ninguna es capaz de romper con el dominio del valor mercantil. De allí que pueda hablarse de creaciones reaccionarias o alienadas. La universalidad de la racionalidad económica permite la integración y previsión de que cualquier creación o identidad individual, se encuentre sometida a dicho marco universal. “El individuo es tolerado sólo en cuanto identidad incondicionada con lo universal se halla fuera de toda duda” (Adorno y Horkheimer, 2009: 199).

Para Adorno y Horkheimer la industria cultural configura un mecanismo civilizatorio en el que la economía resignifica la creación artística y, en general la vida cotidiana. “La industria cultural ha heredado la función civilizatoria de la democracia de las fronteras y de los empresarios, cuya sensibilidad para las diferencias de orden espiritual no fue nunca excesivamente desarrollada” (Adorno y Horkheimer, 2009: 212).

En este sentido, otro aspecto importante para Adorno y Horkheimer, es aquel que enfatiza el carácter autodestructivo del hombre,<sup>76</sup> el cual ha devenido en formas desarrolladas de dominación como la industria cultural, elemento que da continuación a un proceso de degeneración histórica de la civilización. Desde la explicación mítica en la que el hombre busca contemplar y explicar su naturaleza, hasta la forma científica del conocimiento, el hombre se ha encargado de instrumentar técnicamente ‘su naturaleza creativa.’

Los mecanismos para lograr dicha instrumentalización del quehacer humano, están encaminados a cosificar la producción humana quitándole con ello, el rasgo de misticismo o el valor de culto original. En este proceso de revalorización el hombre ‘inconscientemente’ se autoincluye constituyéndose en una mercancía.

---

<sup>76</sup> Dicha afirmación posiblemente dada como una respuesta existencial al proyecto de exterminio judío por parte del nazismo.

Desde el argumento sostenido por de la escuela crítica y la filosofía negativa de Adorno, no existe entonces la posibilidad de que la reproducción masiva mercantil de las distintas ramas de realización del arte contribuya a la autocrítica. La crítica al arte de Adorno, se sitúa como una crítica al totalitarismo alemán, la ideología de clase que subyace en él y por último, a la racionalidad moderna.

Para Adorno el dominio ideológico y político del nazismo se sustenta a través de la expresión *técnica* como instrumento de poder. Esta última ha permitido la estandarización y la reproducción en serie, provocando de este modo diferencias en el valor de los productos culturales y las ramas artísticas. En este sentido, el arte pierde aquello que lo diferenciaba de la racionalidad económica. “Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes [...] crea orden pero no conexión. Sin oposición ni relación, el todo y el particular llevan en sí los mismos rasgos” (Adorno y Horkheimer, 2009:170).

La racionalidad económica, como forma reproductiva de la sociedad, cuyas características cohesionan todo y conforman una totalidad, se presenta desde la escuela crítica precisamente como la condición que permite la aniquilación de la creatividad humana. “El predominio de la razón abstracta y su progresivo control que guía y modela el comportamiento de los hombres, equivale a la pérdida del sentido y de la existencia, a la ausencia de un núcleo valorativo y objetivo, tanto como para la vida como para el arte” (Solares, 2001: 49).

En la descripción anterior, la *razón abstracta* representa la sustitución de cualidades humanas y artísticas así como el despojo de valores inherentes al individuo y su producción artística. Esta sustitución convierte al todo en una realidad mecanizada y percedera; el dominio del hombre sobre su medio natural conduce a la desvaloración humana reduciéndola a una cosa. Ante esto deviene pertinente preguntarnos, como lo hace Sloterdijk en su obra *Crítica de la razón cínica* (2007), mas ¿quién en la sociedad moderna estaría dispuesto a asumir la existencia de valores inherentes, naturales o peor aún, nuevos valores?...

#### 4. Reproductibilidad técnica y retorno romancista

La figuración de arte en Adorno y Horkheimer se idealizó bajo dos principios valóricos; por un lado, el intento de configuración de un arte crítico y, por el otro, la discriminación desde la crítica de todo arte alienado o reaccionario producto de la industria cultural. En respuesta a estas dos perspectivas limitadas a un *deber ser* de la *obra de arte*,<sup>77</sup> Benjamin se pregunta, “¿cuál es la actitud que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?” (Benjamin, 2004: 24).

Para Benjamin la obra de arte no se configura por sí misma, ya que trae implícito un para qué. En esa intención toda obra de arte posee ciertas características que la posicionan frente a las relaciones sociales de producción de determinada época. Con ello, no se quiere decir que la obra de arte deba utilizarse con un propósito, pero si se identifica que determinadas formas de producir arte están encaminadas a la reproducción del capital y otras pueden mostrarse críticas con respecto a los modos de producción y, no obstante, pasar desapercibidas como oposición revolucionaria.

En la obra de Benjamin es posible identificar que ciertas informaciones literarias y producciones de información masiva tienen un fuerte contenido revolucionario, y no por ello contribuyen a la revolución. De allí que el capital tenga cierta capacidad de autocriticarse. “Estamos, en efecto, ante el hecho –del cual hubo pruebas en abundancia durante el pasado decenio en Alemania– de que el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad” (Benjamin, 2004: 39).

Se confirma en efecto, que para este autor la intencionalidad de la obra de arte se desenvuelve en las consideraciones negativas ya señaladas por Adorno y Horkheimer. Sin embargo, Benjamin propone una explicación que va más allá de observar al arte bajo su

---

<sup>77</sup> Benjamin concibe al arte como “una mimesis perfeccionada. En la mimesis dormitan, plegados estrechamente el uno dentro del otro, como las hojas que germinan, los dos lados del arte: la apariencia y el juego”. La mimesis como forma que crea semejanza entre naturaleza (podría figurar la sociedad) y la creación artística. El arte bajo esta mimesis se entiende a partir de la apariencia y de la intencionalidad de la obra por dar a conocer nuevas posibilidades (Benjamin, 2003: 125).

instrumentalización racional o, en el caso opuesto, colocarla como un arte crítico y verdadero.

Más allá de estas consideraciones, Benjamin se propone analizar el proceso de valorización de la obra. Es decir, como el arte históricamente se ha valorizado a través de dos elementos: el valor de culto y el valor de exhibición. En el primero la obra es percibida sólo a partir de su contenido místico, en el segundo (valor estético moderno) la obra es percibida a partir de un valor propio, pero que no puede eludir su contenido histórico.

Para el valor de culto, la obra de arte es caracterizada por su valor aurático o mágico. “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003: 47). Para la construcción del valor de exhibición es necesario que se sustituya el carácter aurático de la obra por un valor racional que está sujeto a la producción.

A diferencia de la forma religiosa, la forma racional permite a la obra desprenderse del tiempo y del espacio, figurar únicamente como un objeto sobre el cual puede constituirse un valor autónomo de exhibición. “La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o al cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin, 2003: 43).

Esta maleabilidad para evadir el espacio—tiempo de los objetos artísticos, permite al arte despojarse de su aura y transforma su valor de culto original (*valor determinado por la religión*). “El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto” (Benjamin, 2003: 49). Por tanto, la modernidad tuvo como consecuencia que la obra de arte adquiriera un valor propio y no asociado a la religión, un valor que se manifestara por sí mismo a través de su valor de exhibición. Para Benjamin, el valor producido por la obra de arte garantiza la posibilidad de ésta para entenderse como una obra de arte auténtica. Sin embargo, el riesgo que el autor observa, consiste en la utilización del arte no para la realización del arte mismo, sino para la realización de fines propagandísticos, económicos, políticos y de manipulación.

Al anteponerse valores como el político, el monetario y derivados, se le otorga a la obra un valor cuya utilidad transgrede el valor de exhibición. “No puede señalarse de manera más convincente la necesidad de proteger al arte del terrible proceso de decadencia que lo



amenaza mediante la más estrecha conexión con elementos didácticos, informativos, políticos” (Benjamin, 2003: 119).

La crítica de Benjamin no sólo se encamina a colocar una etiqueta moral al arte, ni tampoco a advertir el proceso de revalorización de la obra, sino más bien a la observación de que el arte no debe entenderse como un medio para la realización de fines políticos o económicos. Pese a que Benjamin reconoce la problemática de la revalorización del arte, también propone en cierto sentido el volver a otorgarle a la obra un valor místico original. ¿Pero cuál?

Precisamente, la propuesta de Benjamin trata de retornar el rasgo místico característico de las obras de arte. Es decir, desdiferenciar al arte de la religión buscando en la etapa mítica del hombre el valor de los símbolos e iconos en una lógica de racionalidad religiosa. Pese a que la modernidad puede caracterizarse por esferas que determinan valores propios, (cuestión que Benjamin toma en cuenta), bajo el manto valórico el autor considera importante revertir el valor de uso de la obra de arte a un valor de culto.

El problema que ello supone corresponde a una condición operativa de la modernidad, que consiste en la renuncia a una centralidad direccional de un sistema en específico como la religión, la política o la economía. Destaca entonces la noción de autonomía de la obra de arte concebida a través de su revalorización.

## **5. Influencia de la tradición interpretativa**

Desde la tradición interpretativa es posible visualizar la primacía vital de las semánticas del sujeto, acción social, así como interacción. Conceptos que desde Max Weber hasta Habermas se manifiestan como formas con las cuales se han elaborado explicaciones de los fenómenos y acciones sociales.<sup>78</sup> La tradición interpretativa supone la construcción típico ideal de las acciones como formas que permiten articular la sociedad.

---

<sup>78</sup> Zamorano Farías, Raúl (2012). *III Seminario Interinstitucional Sobre Teoría General de los Sistemas Sociales: Niklas Luhmann*, UNAM-UAEM.

Ante el apogeo de la ciencia positiva, la hermenéutica surge como una alternativa que hace frente al modelo naturalista y objetivo del conocimiento. En este sentido, se genera una lucha en la cual la sociología comprensiva va a tener importancia debido a que va a ser la encargada de abarcar el espacio subjetivo que desde el positivismo era imposible observar. Por tanto, la hermenéutica moderna se propone ‘comprender’ el quehacer del sujeto, sus símbolos y sus acciones, elementos que desde la ciencia positiva figuraban como irrelevantes.

Los principios fundadores de esta tradición filosófica proponen a la interpretación como la forma metodológica más propia de acercarse al estudio de lo humano. Según Velasco, la obra de “Dilthey considera a la hermenéutica tanto como un proceso metodológico como una teoría filosófica que da fundamento epistemológico a las ciencias sociales” (Velasco, 1999:73). Con Dilthey se inauguran los elementos a través de los cuales se van a dar a conocer las ciencias de lo humano y con ellas su objeto de estudio: la conciencia y las visiones de la vida.<sup>79</sup>

El aporte fundamental de la sociología comprensiva, corresponde al análisis del proceso a través del cual puede ser comprendida la conciencia humana. Para dicha realización es necesario entender los signos o medios con los cuales el intérprete u observador puede tener acceso a una realidad psíquica, cuya expresión se encuentra dialécticamente reflejada en signos comunes que están al alcance del observador y de los sujetos observados. Con ello, indica Velasco, Dilthey abre la posibilidad de percibir la vivencia del otro a partir de la *comprensión*.

Para Dilthey, la tradición hermenéutica se limitaba a comprender los textos, es decir materia estática. Con la reunificación del método comprensivo, la hermenéutica puede tener acceso a una diversidad de sentidos y significados cambiantes ubicados en la conciencia.<sup>80</sup>

Para conocer esa diversidad Dilthey se plantea reconstruir el proceso de vivencia de la conciencia. Es decir, por qué la persona actúa de tal o cual manera. Esto permite que

---

<sup>79</sup> Al respecto véase Dilthey, Wilhelm (1945). *Teoría de la concepción del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México, p.p. 9-22.

<sup>80</sup> El texto como representación de los objetos figura como la única manera posible desde la sociología para analizar un objeto y la evolución de los conceptos que designan estados de cosas en el mundo. La sociología comprensiva, se torna difusa en el intento de conocer la acción, el objeto y el sentido, mucho más complicado sería conocer la obra de arte con éste aparato conceptual.

comprender ya no sólo signifique desentrañar el significado de los textos, sino más bien desentrañar la diversidad de *imágenes* cambiantes de la conciencia (Velasco, 1999).

La fortaleza epistemológica que sustenta la corriente hermenéutica, radica en anteponer el carácter subjetivo de los actos y no de los objetos (como en el caso del positivismo), ello en tanto que se buscan las conexiones individuales dentro del marco de vivencia. La forma en la que esto se logra, es a partir de equilibrar la percepción del observador con la vivencia del otro. Para Dilthey este proceso de empatía significa comprensión. "Llamamos comprender al proceso en el cual se llega a conocer la vida psíquica partiendo de sus manifestaciones sensiblemente dadas" (Dilthey, 1944: 337).

Posterior a la propuesta de Dilthey, Velasco señala que la teoría de la acción social rehace la noción de comprensión y se presenta como una alternativa sociológica articulada a partir de los recursos metodológicos de la hermenéutica y los recursos de la explicación científica.

La *comprensión explicativa* es una propuesta metodológica ante dos tradiciones dominantes.<sup>81</sup> Por un lado, se encuentra la ciencia positivista y el problema de la explicación causal, y por otro la tradición hermenéutica y su modelo comprensivo.

El problema fundamental que señala Weber, corresponde a que la sociología no se ha planteado la unificación como una ciencia a través de un método que dé cuenta de la complejidad del sujeto y sus acciones más allá de la psicología. Weber concibe la comprensión como "un proceso de construcción teórica en el que no se re-experimentan los motivos del agente, sino que hipotéticamente el investigador imputa al agente ciertos motivos o intenciones que son teóricamente problemas en un contexto típico-ideal" (Velasco, 1999: 75).

Max Weber se propone –como fin– comprender las acciones humanas (unidad analítica), las cuales pueden ser observadas mediante el modelo deductivo de las ciencias naturales causa/efecto. En este proceso, Weber plantea el dar cuenta de un fin a través de la reconstrucción ideal de la acción, lo que denomina adecuación del sentido.

---

<sup>81</sup> Para Weber "comprensión equivale en todos estos casos a: captación interpretativa del sentido o conexión del sentido: *a*) mentado realmente en la acción particular (en la consideración histórica); *b*) mentado en promedio y de aproximativo (en la consideración sociológica en masa); *c*) construido científicamente (por el método tipológico) para la elaboración de un tipo *ideal* de un fenómeno frecuente" (Weber, 2005: 9).

Weber sostiene que a toda causa corresponde un efecto o fin y que estos están mediados por medios racionales e irracionales que permiten la acción. “El método científico consiste en la construcción de *tipos* investiga y expone todas las conexiones de sentido irracionales, afectivamente condicionadas, del comportamiento que influyen en la acción, como “desviaciones” de un desarrollo de la misma “construido” como puramente racional con arreglo a fines” (Weber, 2005: 7).

El mundo fuera del individuo también se ve modificado por la acción de éste, de tal manera que el individuo mediante la generación de sentido modifica y da significado a su entorno, siempre actuando por una orientación medios/fines. “Cualquier reflexión conceptual acerca de los elementos últimos de la acción humana provista de sentido se liga, ante todo, a las categorías de fin y medio” (Weber, 2006:42).

El problema de la construcción de tipos ideales corresponde a que la realidad empírica se auto determina por su contingencia. Por lo tanto, supera la atribución de la observación. En Weber está reconocido el aspecto contingente de la construcción de tipos ideales, sin embargo, Weber no se plantea una resolución a ese problema. El ámbito de la generación ideal está limitado ante la idea de que la ciencia social tiene que ir más allá de la explicación subjetiva o interaccional que se atribuye a un determinado fenómeno. El resultado de esto es que la sociología de la acción se desenvuelve en el marco de la atribución de sentido de las acciones.<sup>82</sup>

La tradición sociológica europea, no obstante, estableció pautas de análisis subjetivo para intentar entender el porqué y el qué de las realizaciones y acciones. La aportación de Weber en torno a la tipificación ideal es un elemento importante, pero limitado para el entendimiento de la conciencia e incluso de la observación sobre la problematización en la producción y recepción del arte.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Regularmente cuando los conceptos que explican el arte son limitados, se acude al respaldo último de la verdad trascendental, del misterio de la conciencia humana, de dios y demás (Luhmann, 2007: 5-20).

<sup>83</sup> ¿Cuál sería la aportación sociológica de analizar la percepción de los sujetos a propósito de una obra de arte? Es incluso una contradicción analizar individualmente el por qué los sujetos perciben ciertas imágenes, más bien, consideramos productivo el analizar a la sociedad a través de uno de sus sistemas de comunicación, particularmente el sistema del arte.

## 6. Arte y verdad como diferencia

Los análisis de la acción y la comprensión suponen que la observación de un intérprete hermenéutico puede dar *origen* a reafirmar la verdad y dotar de significado a las acciones o conciencias observadas.<sup>84</sup>

En este sentido, la propuesta de Heidegger va más allá de estas limitaciones, no obstante se desarrolla como un punto de vista estrictamente filosófico, que deviene relevante en tanto autodescripción de las manifestaciones artísticas.

En *Arte y poesía* se consideran algunos aspectos en los cuales Heidegger halla sustento para dar a conocer un esbozo sobre el qué de la obra de arte. Para Heidegger “el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista” (...) El arte es público y es común como las cosas incluso es una cosa, los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles editoriales como las papas en la bodega. Todas las obras tienen el carácter de cosa” (Heidegger, 2006: 35, 37).

El arte por su condición de cosa no es nada, señala Heidegger. Por ello en su constitución como un arte que genera sentido necesita decir algo más allá de su condición ineludible de objeto. Según Heidegger, el arte tiende a diferenciarse del resto de las cosas, no existe por tal motivo arte con características de una utilidad material o una utilidad más allá del propio arte.<sup>85</sup> “Lo cósmico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística” (Heidegger, 2006: 46).

La condición objetual de la obra de arte sin embargo no determina la constitución de la obra. Para entender el origen de ésta es necesario proceder con la distinción materia/forma. Esta distinción incorpora la condición material indeterminada de la obra, pero también pone de manifiesto que la obra se marca y delimita a través de su *forma*. “Forma quiere decir aquí distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las parte de la materia,

---

<sup>84</sup> “Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y cómo es” (Heidegger, 2006: 35).

<sup>85</sup> “Ejemplo de ello son las cosas útiles en la cotidianidad: el retrete, la escoba, la cocina, el arma, etc. En este sentido, el arte en cuanto a forma va más allá de la utilidad de su carácter cósmico, este es capaz de representar no solo formas sino verdades ocultas: La poesía en cuanto a lenguaje que representa formas se constituye como una representación de verdades que en la metáfora o analogía se van revelando” (Heidegger, 2006: 13).

que tienen por consecuencia un contorno especial, a saber, el de un bloque” (Heidegger, 2006: 47). Para Heidegger la obra de arte no debe entenderse más allá de su diferencia: “el arte está en la obra de arte” (Heidegger, 2006: 37).<sup>86</sup>

¿Pero entonces, cómo podría entenderse el origen del arte a partir del arte?

Para este autor la obra de arte permite la generación de un mundo que se opone o diferencia del mundo (mundo real, materia). “La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia” (Heidegger, 2006: 65). La apertura del mundo en la obra de arte se delimita por la *verdad* que esta contiene,<sup>87</sup> ya no del mundo sino de sí misma.<sup>88</sup>

La realidad creada a partir de la obra se determina por lo que acontece en la obra y por la verdad que ésta porta. La verdad en este punto debe observarse como acontecimiento interno y nunca como una atribución. “La peculiar realidad de la obra sólo llegar a ser fecundada donde la obra se contempla en la verdad que acontece por ella” (Heidegger, 2006: 91).

La obra de arte, desde esta perspectiva, puede observarse a través de tres cualidades: 1) su forma, 2) su cosidad, 3) y la verdad que esta porta. La unidad de la obra está entonces marcada por la diferencia que constituyen estos tres elementos, la exclusión de alguno de estos conlleva a la aniquilación de la obra. Ninguno de estos elementos determina la autentificación de la obra como forma diferenciada del resto de las cosas, pero la obra de arte se ve realizada una vez que puede reunir dicha caracterización. “Para la determinación de lo cósmico de la cosa no basta ni considerarla como portadora de propiedades, ni como la multiplicidad de lo dado sensiblemente en su unidad, ni menos aún representarla como la estructura materia-forma que se deriva del carácter del útil” (Heidegger, 2006: 93).

---

<sup>86</sup> Coincidiendo con Heidegger pero en la lógica de la diferenciación de los sistemas, Luhmann señala que el sistema del arte se autodistingue del resto de los sistemas, “(...) el arte se distingue de los objetos naturales, las obras de arte son objetos creados. (...) Las obras de arte no tienen ninguna utilidad externa” (Luhmann, 2004: 82, 83).

<sup>87</sup> Se define verdad a partir de la siguiente consideración “¿Qué significa “en verdad”? Verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En que pensamos cuando decimos esencia? Por ésta se toma corrientemente aquello que es común y en que concuerda todo lo verdadero” (Heidegger, 2006: 72).

<sup>88</sup> Aquí hay una diferencia con respecto a la tradición que indica que la obra de arte es imitación o semejanza con la naturaleza (mundo).

Como se ha señalado, las cualidades de la obra de arte reposan sobre sí misma; sobre formas propias que la autoexplican y limitan, formas que excluyen incluso lo sensorial en el proceso de contemplación. En tal sentido la verdad como diferencia, y el juego que ello conlleva entre alumbramiento y ocultación de la verdad misma, posibilitan a la obra abrirse y ocultarse. Es decir, dar a conocer una parte de sí, pero al mismo tiempo ocultar cierta parte de su verdad en un vacío indeterminado. De allí que la obra siempre mantenga invisibles ciertos aspectos que están, pero no se observan, o sólo pueden contemplarse como posibilidades (interpretación).

Para Heidegger, la distinción con la que se puede llegar a conocer no radica en la cosidad de la obra de arte, o en el artista, sino en el límite que el observador establece a partir de la obra. La distinción materia-forma permite conocer la obra a partir de la conjunción entre la obra misma y el observador. Desde la propuesta de Heidegger la unidad artista-obra se entiende sólo a partir de la obra misma y no del artista. La tradición hermenéutica trata de buscar la verdad o el sentido de la obra en el artista, eliminando la cerradura de conciencia mediante la consideración de que es posible conocer la verdad interna a través de una serie de imputaciones factibles o en el atribuir significado a través del conocimiento común de las intersubjetividades.

¿Pero es esto posible?<sup>89</sup>

Para Heidegger ‘la verdad’ es un elemento constitutivo y significativo en la obra de arte, la cual en su manifestación concreta da a conocer verdades inherentes al ser obra; “(...) la idea de verdad no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un juicio, sino propiedad del ser mismo” (Heidegger, 2006: 13).

La interpretación anterior no se propone como una regla universal, aunque en la lógica del discurso filosófico tenga cierto sentido. La verdad en la obra de arte es del todo irrelevante al quedar siempre sujeta a una observación. Así como la verdad puede ser configurada como una diferencia que condensa ciertos aspectos la obra de arte, la diferencia nos permite delimitar la verdad como producto de una observación y nunca del ser mismo de la obra.

---

<sup>89</sup> Ciertamente, la consideración de que la verdad es una propiedad autónoma de la obra de arte, instala un punto de encuentro entre la teoría general de sistemas de Luhmann y la filosofía de Heidegger. La obra de arte genera verdad a partir de su autoorganización, operación y construcción propia (Luhmann, 2005: 223-225).

La propuesta de Heidegger radica en entender ciertos rasgos que derivan de la intención filosófica por entender al arte como un elemento diferenciado. Sin embargo, la diferenciación del arte desde Heidegger estaría dada por la esencia de la obra de arte que también puede entenderse como verdad... ¿Pero qué sería la verdad?

## **7. Conceptualizaciones del modelo del arte mexicano**

El recorrido y reconstrucción anterior sobre las conceptualizaciones de la creación artística, se explica y adquiere validez reflexiva en tanto, sostenemos que los análisis del arte en México, en general se localizan bajo el predominio de tales tradiciones y conceptualizaciones ontológicas, críticas o comprensivas.

La imposibilidad de observar el arte sin caer en una posición política, valorativa o de corte institucional,<sup>90</sup> ha reflejado la problemática en el estudio de las manifestaciones artísticas, en la cual las ciencias sociales en México han estado inmersas. También queda de manifiesto el constante uso de un modelo metodológico que privilegia la distinción sujeto/objeto.

Con tal distinción se ha pretendido mantener cierta distancia entre el ‘objeto observado’ y el observador, de tal manera que éste último no puede incluirse en sus propias observaciones. Así, la distinción sujeto/objeto representa una forma cuasi natural en la construcción de conocimiento sociológico, expresamente en el estudio sobre la creación artística. Lo anterior queda de manifiesto en las recopilaciones sobre el arte, la historia del arte en México, los análisis de arte y política, o el arte (objeto) y el individuo (sujeto) o, y no por último, desde la estética cuyo fundamento se dramatiza entre lo bello y lo feo.

---

<sup>90</sup> En la actualidad, las investigaciones sobre sociología del arte en México son particularmente escasas, y las ya existentes se encuentran ancladas a supuestos filosóficos, a formas clásicas como la teoría crítica, a estudios institucionales con fines políticos y, sobre todo, estudios historiográficos que proponen el cómo puede construirse un arte nacionalista. Al respecto véase Navarrete, Federico (2001). “El arte en México: autores, temas, problemas, en Eder, Rita”, *Anales* Instituto de Investigaciones Estéticas, otoño, Número 079, Universidad Nacional Autónoma de México, p.p. 271-274.



Al respecto, en los análisis del trabajo recopilado por Rita Eder, *El arte en México, autores, temas, problemas* (2001), la autora se pregunta ¿bajo qué óptica se han escrito los textos de historiografía del arte en México? ¿Qué disciplinas se habían preocupado por observar el arte?

Según Eder, en la historia del arte en México el concepto de arte se instala como mero instrumento de la política, de la expresión valórica y religiosa, de las culturas o como un objeto en sí mismo. En tales proposiciones algunos autores como Manuel Gamio, observan también el fenómeno artístico bajo una forma de análisis de diferenciación por territorios (Eder, 2001: 29-63).<sup>91</sup>

Al respecto, una de las disciplinas que ha tenido un fuerte impacto en recolectar y dar una interpretación al arte mexicano ha sido la historiografía. Manuel Gamio (Eder, 2001: 41), propone un punto de vista relevante para observar un arte, como el prehispánico, ajustando el código bello/feo, o la forma ornamentación, provenientes de las descripciones del arte en Occidente. El arte mexicano para Gamio, representará la oposición a los paradigmas estéticos occidentales. Así, Gamio “(...) ponía el arte como una formación cultural lejos de paradigmas cerrados y declaraba la guerra a la concepción occidental de lo bello” (Eder, 2001: 15).

Para Gamio, la búsqueda de una identidad fue una de las problemáticas que el arte mexicano se dio a la tarea de articular con el objetivo e intención de conformar la nación. “Una de las etapas más importantes en la evolución de un pueblo es la integración nacional, que sólo puede alcanzarse cuando concurren, además de condiciones de medio geográfico que faciliten los contactos con grupos sociales que forman la población, varios factores de los que mencionaremos aquí, algunos de carácter fundamental: homogeneidad étnica de esos grupos; un tipo general de civilización, al que todos ellos están incorporados con un idioma común” (Gamio, 1987: 51).

La carga intencional de un intento de unificación nacionalista ha representado un modo reglamentario a partir del cual se puede construir arte; en esta perspectiva, el arte se ha

---

<sup>91</sup> Para Luhmann y De Giorgi, “la diferenciación segmentaria, se caracteriza por la igualdad de los sistemas parciales de la sociedad, que se diferencian o a partir de la descendencia o a partir de las comunidades habitacionales o mediante una combinación de ambos criterios” (Luhmann y De Giorgi, 1993: 288).

configurado como resultado de un proceso de homogenización desde el *ethos* moderno, con el supuesto de incorporar costumbres y tradiciones que muchas veces no tienen nada que ver con los procesos de mestizaje.

En esta disposición, Eder identifica, a propósito de los análisis de George Kubler, la búsqueda de instrumentos estéticos que permitan observar el arte en México (Kubler, 1975: 150-155). Kubler en sus análisis ha tratado de delimitar el cómo ha sido la creación de las formas artísticas en las culturas precolombinas de México. Para ello emplea el supuesto relativo del *presente plural* el cual permite llegar a la conclusión relativa de que todo cambia, por ello es imposible adecuar las obras de arte a un estilo.

Según Eder,<sup>92</sup> el análisis de Kubler se separa de los cánones dominantes occidentales, incluyendo terminología como aquella que hace referencia a que la historia sólo puede ser leída desde el presente y con los recursos del presente. Contiene además la iconografía y el estudio de lo simbólico. Ello para reformular los análisis que en algún momento sólo se concentraron en alguno de los elementos nominados con anterioridad.<sup>93</sup>

Para la sociología, la labor de Kubler representa un antecedente en el cual es posible vislumbrar la generación de un aparato conceptual, que permite analizar mediante la incorporación del método comparativo y conceptos tales como forma, icono y objeto artístico, el desarrollo histórico del arte en México. Reconociendo a su vez que las lecturas del pasado son siempre realizadas desde un presente y con los recursos de ese presente, lo cual supone que los datos del pasado se pierden en este ejercicio de observación.

A este problema, Kubler le da seguimiento bajo la reformulación de la historia del arte que incorpora además elementos como las biografías de los artistas, el relato de las cosas, los símbolos y los textos (Kubler, 1975: 154-155).

Otra de las aportaciones identificadas por Eder es la de Tablada en *Historia del arte en México* (1927). Tablada caracteriza al arte mexicano por su pasado indígena y colonial. En

---

<sup>92</sup> Eder se apoya sobre una serie de estudios y artículos como los de Karen Cordero, tal es el caso de *Lecturas de forma, formas de lectura* (Eder, 2001: 64).

<sup>93</sup> “La estética había sido fundamentada con una distinción más cercana al sujeto: mediante la distinción *Aistheia/Noeta* —cognición sensorial/racional, estética/lógica. Lo que servía de concepto supremo era el conocimiento (y no la comunicación), y correspondientemente, en el ámbito del conocimiento sensorial, se presuponía una gran cantidad de trabajo especulativo” (Luhmann, 2005: 34).

tal sentido, para Gamio y Tablada (Vasconcelos, 2009), estos antecedentes representan la premisa indicativa con la cual el arte mexicano se autentifica y construye una posición política con miras a romper paradigmas estéticos europeos.

En el caso de Tablada, Eder ubica la tradición moderna como el punto en el cual la arquitectura y la escultura mexicana se caracterizaron por la ruptura de su origen religioso, y donde es necesario y urgente la apertura al progreso que llevaría a la emancipación de las formas de dominación religiosa. En los análisis de Tablada, se “expresa en forma radical su abierto rechazo a las religiones como fueron practicadas en las épocas prehispánica y colonial; en sus convicciones modernistas donde se liberan las discusiones sobre la muerte de dios y la visión del arte como aquello que le da un nuevo sentido a la vida” (Eder, 2001: 344).

El rechazo de Tablada a la influencia religiosa del arte prehispánico y colonial es una expresión de la época en la que el nacionalismo mexicano toma fuerza e importancia a una escala considerable. Al parecer, la apertura del arte mexicano a la racionalidad económica y política imperante de la modernidad, constituye la base fundamental que sustentaría el desarrollo del nacionalismo y el centralismo del estado en el México post-revolucionario (Zamorano Farías, 20003).<sup>94</sup> Al respecto, recuérdese que el muralismo se constituye como un bloque dominante de la creación artística en el México de la época (1920 – 1950).

Para Eder, es espinoso observar el arte mexicano como una representación de formas independientes, que recrean un tipo de realidad figurada, debido a que el arte moderno (siguiendo la estructura histórica de Tablada) tuvo como intencionalidad fundamental tomar una posición política emancipadora. Entonces, “(...) representar al indio formará parte de la construcción de una imaginaria en la que surge una noción utópica del pasado, una invención de la historia en imágenes y un laboratorio de categorías para acercarse a los

---

<sup>94</sup> Desde los análisis politológicos se ha tratado de justificar cierto orden a partir de señalar que, a través del estado se determinan las creaciones artísticas. En este sentido, el arte no escapa a las imposiciones y censura que desde un estado centralizado se generan. Por ejemplo, “el estado mexicano se constituyó sobre la base de un integración dirigida políticamente” (Córdova, 1974: 45). La dinámica política a lo largo del siglo XX se ha orientado hacia la construcción de un estado centralista. La descripción de Córdova corrobora lo dicho. El arte no sería la excepción; históricamente se ha unificado como uno de los brazos funcionales del estado, desde el muralismo, pasando por la música, el cine, la escultura, la arquitectura y la literatura. En resumen, el arte se ha tratado de entender como la representación material de la ideología política.

habitantes originarios del territorio mexicano que fluctúa entre los tipos ideales, el espíritu de la raza y la clase social” (Eder, 2001: 347).

El proyecto de modernización o emancipación de México (1925–1960), iniciado con Plutarco Elías Calles y prolongado por Lázaro Cárdenas, se constituye como una de las orientaciones en las corrientes literarias y pictóricas. Según Eder es posible observar el compromiso político en los escritos de Octavio Paz y su inmensa creencia en el estado benefactor y en el proyecto revolucionario. “Para Paz, la noción de modernización en el caso mexicano supone una reestructuración de la función del estado como propietario y el rescate de la idea primigenia de la revolución mexicana” (Eder, 2001:359).

Como se ha señalado, las observaciones del arte en México se han centrado también sobre la base de una postura crítica dominante. El argumento consiste en cómo la modernidad ha traído una serie de organizaciones ideológicas y materiales de origen burgués y, además, cómo éstas se han adaptado a los países del tercer mundo en un proceso de modernización en el que el arte no surge como un sistema sino como expresión política o ideológica.<sup>95</sup> En tal sentido México constituye un paradigma.

Otro ejemplo se encuentra en el contexto y línea temática de la creación artística en Latinoamérica observado por Juan Acha. En el análisis *Arte y sociedad Latinoamérica: el producto artístico y su estructura* (1981), Acha propone un modelo *estructural*<sup>96</sup> en el que el sistema económico representa el vehículo por el cual el arte visual mexicano se consolida.<sup>97</sup>

Para Acha los productos artísticos pueden clasificarse en tres rubros: “los heredados del pasado; los provenientes de operaciones espontáneas y agrestes de la facultad humana de la sensibilidad y finalmente, en especial los generados por los sistemas que de alguna manera

---

<sup>95</sup> “Diferenciación funcional, caracterizada tanto por la desigualdad como por la igualdad de los sistemas parciales. Los sistemas de funciones son iguales en su desigualdad: de aquí su rechazo a asumir como premisas de sus relaciones recíprocas todas las premisas que se formulan en el ámbito de la sociedad entera.” (Luhmann y De Giorgi, 1993: 288).

<sup>96</sup> “El concepto de estructura artística, en lugar del objeto, nos hace ver el arte en todas partes y simultáneamente exalta la necesidad de que existan sistemas especializados de producir arte” (Acha, 1981: 535).

<sup>97</sup> “Por realidad sensitivo-visual entendemos la reunión de toda clase de imágenes y objetos, de acciones e ideas que por vía de ocultarlas inciden en los puntos vitales de nuestras actividades sensitivas” (Acha, 1981: 529).

son especializados y que por consiguiente exigen un aprendizaje previo, garantizando de muchas maneras la consecución de estructuras” (Acha, 1981: 529). El tercer rubro hace referencia “a los sistemas de producción, entre los cuales están las artes visuales con sus tendencias tradicionales y contemporizadoras” (Acha, 1981: 259).<sup>98</sup>

La explicación propuesta por Acha representa un avance metodológico dentro de la observación sociohistórica del arte México. Sin embargo, para este autor no es factible explicar la subjetividad del artista, puesto que las artes visuales en la actualidad se encuentran producidas o mediadas por las tecnologías. Por lo tanto, ya no es necesario el esquema ortodoxo que supone la interpretación de la obra de arte, en la cual el artista representa la determinación total del significado de la obra.<sup>99</sup>

Un adelanto significativo en la propuesta de Acha, no obstante, es la modelización de las distintas estructuras y división de lo que cabe en el arte visual. Por ejemplo, las artes tradicionales y los diseños producto de la tecnología. La primera hace referencia a una particularidad; “los países latinoamericanos, poseen artesanías vigorosas y una fuerte producción espontánea.<sup>100</sup> Pero son muy débiles los no-objetualismos, la supresión de los medios sensitivos y las ciencias sociales” (Acha, 1981: 532). Es importante señalar que para Acha, en Europa la producción artística se concentra en los denominados ‘no objetos’ y en la valoración de las obras de arte antiguo. Sin embargo, las artesanías no existen.

Otra característica de la propuesta de Acha, es aquella que señala la supremacía de la percepción individual hacia el objeto como una cosa exterior con miras a reflejar las propiedades sensitivas de la colectividad. Para Acha el objeto artístico está destinado a

---

<sup>98</sup> Acha denomina los sistemas de producción en cinco grupos: I. Artes visuales: tradicionales, contemporizadoras, abstraccionismos, realismos objetualistas, no-objetualismos, supresión de los medios sensitivos. II. Artesanías: utilitarias, artísticas y mesocráticas. III. Diseños: gráfico, industrial, arquitectural, urbano y audiovisual. IV. Tecnologías: comunicacional, utilitarias y de entretenimiento. V. ciencias sociales. Esta caracterización engloba una realidad sensitiva visual determinada por la subjetividad estética colectiva, así como por la producción espontánea, el consumo, los medios ideológicos del estado, etcétera. Es posible ubicar dentro de esta realidad sensitivo-visual: imágenes, objetos, acciones e ideas (Acha, 1981: 529).

<sup>99</sup> Los críticos de la obra arte y filósofos le dan una gran importancia a la explicación de la obra material del artista. Al respecto véase Fernández, Justino (1990). *Estética del arte mexicano. Coatlicue, el retablo de los reyes, el hombre en su hoguera*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

<sup>100</sup> La producción espontánea de arte tradicional se perfila dentro de la delimitación del código adecuación/no adecuación, el carácter novedoso de este tipo de arte especialmente en la actualidad representa una expresión de la constante variación del sistema del arte. Sobre esto ver capítulo I y Luhmann 2005.

satisfacer las exigencias subjetivas. De allí que el objeto obra de arte encuentre su realización en la medida en que tenga la capacidad de satisfacer la demanda estética de un sujeto o una colectividad.<sup>101</sup>

Pero aun considerando los avances explicativos de estas observaciones, el autor define al arte bajo una óptica conceptual de corte ético más que científico: “1. La particularidad de la realidad artística alejada del sentido occidental en donde existen genios y obras maestras, 2. El concepto de estructura artístico-visual, sustentado en la especialización de los artistas y el arte de tipo espontáneo, estas dos categorías se sostienen por el componente sensitivo-visual, 3. La relación que existe entre los generadores del arte y los que observan y se apropian de ese arte. Es decir la relación dialéctica entre la materia y las ideas, 4. La vivencia artística, 5. Dar prioridad a las obras artísticas actuales y no a las obras del pasado. 6. La supresión de los medios sensitivos” (Acha, 1981: 533).

Estos seis principios representan una forma en la cual el entendimiento del arte es, a su vez, también una propuesta de cómo *debe ser*. Tal que si bien en esta oferta no existe un modo específico de conceptualizar y valorar el arte mexicano, el trabajo de Acha propone más que un análisis, una posición ética al apelar a un modo programático de explicar y proponer la obra de arte.<sup>102</sup>

La definición de un objeto de la sociología, incluido el arte, es un problema que puede detectarse en las categorías y análisis desarrollados en los años ‘70s del siglo XX. Estos análisis tuvieron un fuerte arraigo producto del compromiso social acarreado por la revolución mexicana, y por la fuerte influencia del estado en los contenidos del sistema educativo en México.

---

<sup>101</sup> Según Acha, “el verdadero producto del arte como fenómeno es la subjetividad estética (sensibilidad o relaciones sensitivas con la realidad) predominante es toda colectividad, en tanto ésta se nutre la producción del arte y a la par es su producto y su destinataria” (Acha, 1979: 10).

<sup>102</sup> Desde otro ángulo, Mendieta y Núñez, en su obra *Sociología del arte* (1979), es posible apreciar el anclaje al objeto artístico y su relación con campos que dentro del arte se configuran como formas determinantes. Por ejemplo, el mundo geográfico, la raza, la religión, la moral y la política. En cada una de estas ‘estructuras’ se encuentra un trasfondo de ocultamiento de una posición política que apela a la consolidación de la sociología del arte como una disciplina institucional con miras a transformar la realidad. Pero además habría que entender las necesidades institucionales de los años 70s en México, ya que mientras en Europa y Norteamérica se desarrollaban teorías sociológicas, en México se trataba de consolidar a la sociología como un campo de estudio en donde fundamentalmente el marxismo dominaba como paradigma explicativo.

La sociología del arte en México se ha orientado así a la búsqueda de principios que, por su propia dinámica, se entienden sólo a través de un contenido previamente establecido. Dichas formas se instalan como categorías de análisis unívocas que adquieren un contenido que determina la utilidad del análisis. Este hecho representa una limitación, la cual es posible observar si se presupone al arte como un sistema funcionalmente diferenciado en la modernidad de la sociedad moderna.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Limitaciones que serán analizadas y problematizadas en el capítulo III.

## CAPÍTULO III

### AUTODESCRIPCIONES DEL SISTEMA DEL ARTE

La sociedad como sistema omniabarcador se autodescribe a través de sus recursos y a través de sus operaciones, ubicadas a su vez, en el médium de la comunicación.

El sistema del arte, en tanto sistema funcional, también tiene la capacidad de autodescribirse. Desde la diferencia sistema/entorno, ya no es posible sostener la idea de un observador externo como la totalidad, dios, los sujetos o cualquier otra invención trascendental generada con pretensiones de explicar la modernidad de la sociedad moderna (Luhmann, 2007). A partir de la diferencia sistema/entorno, el sistema del arte tiene que lidiar consigo mismo, generar propuestas de autoobservación, así como alternativas en su entorno (la obra del arte).

La comunicación sobre el sistema del arte, elimina la subjetividad (percepción psicológica). Es decir, considera como secundario el plano de los consensos sobre lo que puede o no puede ser arte en dichas observaciones. Lo importante es más bien la comunicación que se realiza sobre esas percepciones. De acuerdo a Luhmann, se debe dejar “la determinación de lo que cuenta como arte al sistema mismo (Luhmann: 2005: 399).

Dentro del medio de la obra de arte, el sistema decide y construye figuraciones en torno a lo que ha de entenderse como arte. Estas figuraciones no se determinan desde fuera, más bien se realizan y deciden únicamente como operaciones del sistema que están orientadas por su código (adecuación/ no adecuación).<sup>104</sup>

Cada sistema, el arte tiene la capacidad de emitir observaciones, éstas a su vez, refieren a la selección del mismo sistema para observar algún suceso u operación en específico; de allí que las diferencias y observaciones que se generan, no yacen fuera del sistema o de la

---

<sup>104</sup> El ejemplo más claro se encuentra en la poesía, ella se vislumbra en el marco de sí misma y teniendo en cuenta la distinción realidad real/realidad ficticia permite distinguir el acoplamiento de las palabras y las frases en una obra poética y la nula contención de éstas palabras en la realidad real. “Toca mi piel, de barro, de diamante, oye mi voz en fuentes subterráneas” Fragmento de poesía de Octavio Paz (Cayuela, 2008: 168). En la realidad en que la piel no es de barro ni de diamante, puede percibirse como una metáfora.



sociedad. Lo anterior no refiere a la idea tan debatida de mundos o personas aisladas, sino más bien, al hecho de que los sistemas operan de forma clausurada.

Como se ha indicado, la clausura operativa no anula la posibilidad de que un sistema observe a otro, pero debe quedar claro que las decisiones que el sistema tome se encuentran condicionadas por su recursividad y operatividad. De tal forma que, las posibilidades de observación de cada sistema pueden ser múltiples; el sistema de la ciencia por ejemplo, puede observar al del arte y viceversa, teniendo claro que la observación está delimitada en función de las posibilidades de cada sistema. Precisamente, “existen construcciones imaginarias de la unidad del sistema que posibilitan la comunicación en la sociedad – aunque no con ella sino sobre ella–. A tales construcciones denominaremos “autodescripciones” del sistema de la sociedad” (Luhmann, 2005: 687).<sup>105</sup>

Las descripciones de la sociología y la estética, han propuesto tres diferencias fundamentales, las cuales han operado como los únicos recursos conceptuales (viables) que permiten observar la creación artística. Distinciones como la oposición sujeto/objeto, producción/consumo, ciencia y observación anclada a valores, han constituido formas vigentes sobre las cuales se han elaborado descripciones científicas, con todas las respectivas limitaciones que ello implica.

La distinción sujeto/objeto, tiene que ver con el supuesto ontológico de un sujeto que vivencia el arte en la medida que lo contempla y, a partir de ello, se derivan experiencias sensitivas a nivel de la subjetividad. Lo anterior se apoya en la ya titulada división clásica entre *artista, obra, público y objeto*.<sup>106</sup>

La distinción producción/consumo, tiene que ver con el supuesto de que la obra de arte se realiza y origina, sólo a través de la mecánica producción/consumo, ello en condición de mercancía dentro de la industria cultural. Y por último, la diferenciación ciencia/valores que se constituye como el pilar fundamental de las explicaciones valóricas, sustentadas en la idea del buen gusto y el deber ser.<sup>107</sup> Estas ‘distinciones’ representan programas y

---

<sup>105</sup> Para Luhmann, la particularidad de los sistemas consiste en operar como sistemas funcionalmente diferenciados de la sociedad (Luhmann, 2007).

<sup>106</sup> Al respecto Camacho (2010). *Los papeles del artista*, El colegio de Jalisco, Zapopan, México. Este texto es un relato histórico sobre los grupos de artistas en Jalisco.

<sup>107</sup> La teoría crítica es paradigmática de este tipo de análisis.

descripciones que instituyen la realidad de las reflexiones sociológicas y estéticas, cuyo anclaje se reduce a explicar el mundo a través de dualidades u oposiciones.

En la actualidad, dichas distinciones constituyen posibilidades explicativas que, no obstante, superadas, siguen en uso para estudiar y analizar la creación artística.

Recordemos que la diferenciación funcional, condición y forma primada en la modernidad de la moderna sociedad, supone que ningún sistema funcional opera como centro regulador de los demás.<sup>108</sup> En el caso del sistema de la política, la diferenciación se distingue a partir de que el gobierno no puede controlar las expectativas y vértices de los otros sistemas. En el caso del sistema del arte, en la medida en que éste se reconoce como una representación ficticia del mundo, cuya función no se encuentra comprometida con las decisiones vinculantes de la política; sino sólo orientada por el código adecuación/ no adecuación.

Como se ha indicado, la disposición del sistema del arte en denominar por sí mismo lo que es arte, refleja el presupuesto operativo del sistema del arte. Entonces queda claro que al nivel del sistema del arte, las observaciones y acoplamientos con los sistemas de conciencia, permiten hacer más probable el entendimiento de lo que se ha puesto en juego en la obra de arte.<sup>109</sup> Para realizar dicho acoplamiento, se requieren una serie de presupuestos operativos que orientan al observador a percibir la diferencia entre información y darla a conocer; y con ello, a reconocer que dicha información se auto-distingue específicamente como una comunicación artística.<sup>110</sup>

De acuerdo con Luhmann, a partir de una observación de segundo orden “todos los observadores deben remitirse a la observación de segundo orden: deben referirse a lo que el

---

<sup>108</sup> “La evolución de los sistemas funcionales que va tomando cada vez más el control se planta frente al comportamiento involutivo de la nobleza que defiende posiciones. Cada vez más la sociedad toda se absorbe en la corriente de inclusión de sus sistemas funcionales. Lo decisivo se resuelve en los sistemas funcionales: cada sistema de función regula él mismo los temas que trata, las reglas con las que comunica y la posición que con esto se atribuye a las personas” (Luhmann, 2007: 585). La diferenciación funcional permite la descentralización de dios, el estado y la economía. La diferenciación funcional también excluye la direccionalidad de las decisiones individuales sobre procesos colectivos.

<sup>109</sup> Respecto a esto, la realidad como discontinuidad o reduplicación del sistema del arte, puede ser captada por una diversidad de formas de expresión, obras de arte y descripciones sobre esas formas. Sin embargo, todo esto no garantiza el entendimiento de las mismas.

<sup>110</sup> Esta investigación más que dar un catálogo de obras, se plantea la siguiente pregunta ¿cómo se ha observado el sistema del arte desde la sociología y la estética?

sistema mismo define como arte; por tanto deben permitir al sistema determinar sus límites” (Luhmann, 2005: 399).

Deviene interesante, entonces, observar y conocer las particularidades descriptivas de los estudios sobre la producción artística en México: ¿cuáles fueron las diferencias para explicar las artes clásicas en el México del siglo XX? y ¿qué condiciones posibilitan las comunicaciones del sistema del arte mexicano?<sup>111</sup>

## 1. Autodescripciones de la creación artística en México

Como se ha señalado, las descripciones sobre las formas artísticas clásicas han generado variaciones incluso bajo la dominación de un deber ser de lo bello, lo ornamental, lo abstracto, lo nacionalista y lo imitativo. La estética por excelencia, se ha adjudicado el papel de descripción del sistema del arte, permitiendo con ello, concebir a éste bajo el deber de imitar y recrear lo bello.

Desde esta perspectiva, los elementos valorativos atribuidos a la obra de arte, han figurado como formas explicativas unívocas con las cuales se ha descrito la creación artística.

¿Pero, cómo se constituye el límite entre *las palabras y las cosas*?

En México, en la segunda mitad del siglo XX, la relación que se dio a conocer entre la obra de arte y el aparato estético clásico ya no reflejaba una correspondencia; es decir, ya no era sostenible esta relación de semejanza entre las palabras y las cosas.<sup>112</sup> Tal problemática, rediseñada y estudiada por Michel Foucault en *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, (1981) y *Las palabras y las cosas* (2010),<sup>113</sup> acentúa que desde la *espítome clásica* la

---

<sup>111</sup> Se considerarán artes clásicas: la música, la arquitectura, la danza, la literatura y la pintura.

<sup>112</sup> Desde el constructivismo, ya se comenzaba a debatir aquel argumento que sostenía que una observación se afirma como verdadera en la medida en que la idea y la cosa reflejan una correspondencia.

<sup>113</sup> Según Michel Foucault, el cuestionamiento de la época clásica tiene que ver no sólo con las rupturas ontológicas del renacimiento, sino que la episteme clásica presenta las pautas para denominar desde los objetos la auto-representación del lenguaje. “A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen” (Foucault, 2010: 311). Siguiendo a Foucault, incluso la separación objeto/lenguaje llega a grados en que el lenguaje sin ningún médium material pasa a ser objeto de conocimiento sobre sí mismo. “Los hombres que al expresar sus pensamientos en palabras de las que no son dueños, las alojan en formas verbales cuyas dimensiones históricas se les escapan, creen que su propósito les obedece, no saben que se someten a sus exigencias” (Foucault, 2010: 312). Si para el médium lenguaje el hombre figura como entorno, el entorno no

palabra deja de ser unívoca y con ello contener cierta veracidad. A partir de la correspondencia con la cosa u objeto. En este sentido, es posible sostener el concepto de semejanza y no el de igualdad o imitación.

Es posible señalar que para Foucault, las palabras representan la *ausencia* de la cosa; la palabra tiene la capacidad de escindirse de la cosa en la medida en que dicha palabra se puede auto-representar. Las palabras pueden representar e incluso negar la materialidad (*condición de posibilidad*) a partir de la cual pudieron ser creadas. Piénsese, por ejemplo, en la “separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica” (Foucault, 2002: 79). Todo esto en relación con la diferencia entre el objeto (identidad de sentido) y la semántica.

La obra de arte posee dos características que la diferencian de la *realidad real*:<sup>114</sup> la primera corresponde a que la obra a través de su reentrada, figura como forma de una realidad ficticia. La segunda, corresponde a que toda obra de arte, genéricamente, introduce una distinción entre lo que representa y el lenguaje, o los signos lingüísticos a través de los cuales se reconoce y comunica (Luhmann, 2005). Pero y como señala Foucault, la época histórica previa a la modernidad no logra la separación del mundo con respecto al lenguaje.

En el siglo XX, no obstante, se reconoce al lenguaje como el medio que permite la articulación de comunicaciones y la difusión de comunicaciones (Luhmann, 2007: 157-159). La obra de arte aprovecha la sociabilidad del lenguaje para darse a conocer y, con ello, configurar una realidad que dista, tanto del uso del lenguaje común como de la *realidad real*. De allí que la obra de arte tenga la capacidad de poner entre paréntesis el mundo (materia, lenguaje) y rehacerlo bajo sus propias condiciones, las cuales van más allá de la imitación. Es decir, el mundo se encuentra distante de las palabras (Foucault, 2010).

La interpretación que Foucault hace sobre Magritte (*Esto no es una pipa*), permite afirmar que la obra de arte constituye su propia realidad, en la cual las imágenes traicionan, la

---

tiene elementos propios con los que pueda observar al lenguaje. En este sentido, el lenguaje sólo puede ser explicado con ayuda de sus propios recursos, llámense reglas gramaticales, fonética, configuración de palabras o escritura.

<sup>114</sup> Sobre esto véase capítulo I, apartado 1.2.

percepción se pone en cuestionamiento, y las informaciones de la obra de arte tienen la capacidad de independizarse de sus médiums materiales.

Con el abandono de la semántica de la materia y de los sujetos, es posible destacar la importancia de la *diferencia* como elemento que sustenta la observación. La *reentrada* de la forma (observación) en la forma (en la observación) permite sustraerse del medio material e introducir el esquema de la comunicación como una posibilidad analítica.<sup>115</sup> Lo anterior facilita el conocer la operatividad del sistema del arte, delimitarlo a través de procesos internos de re-significación de la realidad y de sus propias operaciones. Esto, en el marco de la autopoiesis del sistema y de su comunicación orientada por un código binario, y ya no por el objeto, el sujeto o la moral trascendental.

Desde los sistemas sociales y psíquicos, la observación siempre se da en consecuencia de una irritación que se produce internamente (sea como percepción sea como comunicación). El observador no construye observaciones en función de un entorno ‘objetivo’ que condiciona al observador. Más bien, el observador construye operaciones en función de sus irritaciones, distinciones y decisiones. Tal afirmación introduce la necesidad de observar cuáles han sido las distinciones que permiten construir, o hablar de un sistema del arte funcionalmente diferenciado en México.

¿Cómo el sistema puede distinguirse bajo la diferencia sistema/entorno, y cuál sería el código que orienta esta distinción? La codificación adecuación/no adecuación permite al sistema del arte articular la capacidad de orientar las operaciones y comunicaciones artísticas producidas por sí mismo.<sup>116</sup>

La dinámica de variaciones, selecciones y re-estabilizaciones en los sistemas sociales, remite necesariamente al sustento conceptual proveniente de la teoría de la *evolución*

---

<sup>115</sup> La *re-entry* hace referencia a la introducción del código en el propio código (Luhmann, 2007: 29). En el caso del arte, la capacidad del sistema para negarse a sí mismo y dar paso a la generación de nuevas formas que por su condición momentánea, pueden reentrar en la ambivalencia binaria del código, y producir con ello nuevas formas o expectativas.

<sup>116</sup> Aunque algunas de estas observaciones se apoyen sobre distinciones valorativas, pero bajo su condición de “observación” no marcan ninguna línea de planificación o programación sobre la obra de arte. Sin embargo, pueden considerarse problemáticas ya que indican el *qué* de la obra de arte a través de juicios de valor, e imponen la correspondencia —aunque de manera ilusoria— entre la obra y las descripciones de un observador.

(Luhmann, 2007: 359).<sup>117</sup> La lectura que hace la TGSS sobre la teoría de la evolución, permite explicar los cambios del sistema, y, con ello, la generación de observaciones cuyo principal aporte no se instala en la ilusión sujeto que observa y objeto o naturaleza (inmutable) observada.<sup>118</sup>

### ***1.1 La descripción estética de la creación artística***

Históricamente, por ejemplo, la oposición bello/feo operó como un recurso condicionante, tanto de las posibilidades creativas de la obra de arte, cuanto en la explicación de ella. Tal es el caso de los principios del barroco, en donde dicho recurso se apoyó en la semántica divina. Posterior a la revolución francesa, la belleza se situaba en la construcción de un ideal *perfecto* o semejante a la naturaleza. La forma bello/feo se acopló a las condiciones históricas y contextuales de las épocas, sin que éstas generaran resistencia más allá de las creaciones seculares. Sin embargo, el reconocimiento inevitable de variaciones en el siglo XX, pronto desbordaría la infinitud creativa del arte, y con ello, cuestionaría la forma bella e imitativa con la que el arte y la estética se habían dado a conocer.

---

<sup>117</sup> La evolución del sistema sociedad no se encuentra sujeta a una voluntad unidireccional. Para la TGSS ésta es explicada a través de una selección circular; circularidad que garantiza la ruptura con lo lineal. Las selecciones con las que se explica la evolución son las siguientes: variación, selección y re estabilización.

Variación: corresponde a una desviación o una diferencia que es inesperada y contingente, esta desviación se reconoce con referencia a un estado de variaciones previamente estabilizadas.

Selección: corresponde a la elección de referencias de sentido que tienen un valor dentro del sistema. Estas selecciones son capaces de construir expectativas sobre la variación.

Re-estabilización: refiere a la estabilización o sustento de la variación, también es el estado en el que el sistema incorpora las nuevas selecciones. Dicho proceso de evolución es circular ya que cada forma produce otras en un espacio en donde no existe un fin o un principio. Variación siempre presupone estabilidad “La evolución, entonces, siempre es únicamente modificación de estados existentes” (Luhmann, 2007: 359).

<sup>118</sup> Las descripciones sobre el arte a partir de disciplinas como la estética, la teoría del arte y la sociología están orientadas por la materialidad de la obra y particularmente la semántica sujeto/objeto. Estas son descripciones de la sociedad, pero no son elementos que permitan sostener la diferencia sistema/entorno de la sociedad moderna. Sobre el caso mexicano, véase Aguilar (2013) y Acevedo (2011:31). En la compilación de Araiza (2010) también es posible encontrar artículos cuya centralidad es el objeto en su condición material el elemento explicativo. Catharine Good reflexiona acerca de cómo darle un tratamiento antropológico al arte indígena, centrandolo en el análisis en la materialidad de los objetos (Araiza: 45-65). Por su parte, las recopilaciones históricas de arte operan con la condicionante explicativa del objeto y el artista: Cardoza y Aragón (1988) y Couto (2005).

En México, a raíz del surgimiento de las vanguardias artísticas, la correspondencia entre el objeto artístico, el juicio y el concepto se fue diluyendo,<sup>119</sup> lo anterior bien pudiera ilustrarse con la obra *Hombre con guitarra* de Tamayo (Benítez, 2001: 11-12). En ésta el rostro bello desaparece al ser cortado por la mitad, este se encuentra relativamente mutilado, y refleja ante todo, la no correspondencia imitativa de la figura clásica griega con una figura abstracta de rasgos indígenas. Precisamente uno de los problemas de la oposición bello/feo, tiene que ver con la incapacidad de ésta para operar con la *reentrada* de la observación en sí misma.<sup>120</sup> Dicha oposición no puede autoimplicarse en la observación, y por lo tanto hace uso de cualidades o preceptos trascendentales externos a ella, llámese el ámbito de lo divino, lo natural o la facultad sensorial *a priori*.<sup>121</sup>

La distinción bello/feo figura como una forma anclada a regionalismos que, no obstante, se dan a conocer como contenidos universales de comunicación diferenciada. Pero la contradicción de lo universal y lo diferente, no puede resolverse asignando un significado a la diferencia, ni tampoco observándola sobre la base de un juicio moral. Más bien el problema se ubica en el diseño de aparatos conceptuales que permitan construir diferencias sobre lo ya diferenciado, orientándose por la codificación del sistema; en este caso, adecuación/no adecuación.

En el sistema del arte esto abre nuevas posibilidades, superando condicionantes valóricas para la elaboración de formas bellas, feas, o alguna otra que dote de un significado temporal y unívoco a la creación artística. Piénsese, por ejemplo, en la época medieval, la cual se caracteriza por el ideal de belleza cuya referencia se encuentra en dios. “La mayor parte de los análisis de la belleza se referían a la belleza de dios y la naturaleza, no a la

---

<sup>119</sup> Discusión sobre el objeto artístico y el juicio que puede rastrearse en Kant (2006).

<sup>120</sup> Si la copia de lo ya distinguido (sistema/entorno) no puede ser reutilizada en futuras operaciones, más bien se trata de oposiciones que apelan a oposiciones externas al sistema.

<sup>121</sup> “Eliminemos gradualmente de nuestro concepto empírico de cuerpo todo lo que tal concepto tiene de empírico: el color, la dureza o blandura, el peso, la misma impenetrabilidad. Queda siempre el espacio que dicho cuerpo (desaparecido ahora totalmente) ocupaba. No podemos eliminar este espacio. Igualmente, si en el concepto empírico de un objeto cualquiera, corpóreo o incorpóreo, suprimimos todas las propiedades que nos enseña la experiencia, no podemos, de todas formas, quitarle aquélla mediante la cual pensamos dicho objeto como sustancia o como inherente a una sustancia, aunque este concepto sea más determinado que el de objeto en general. Debemos, pues, confesar, convencidos por la necesidad con que el concepto de sustancia se nos impone, que se asienta en nuestra facultad de conocer a priori” (Kant, 2006: 45). Pese a que Kant reconoce la diferencia entre lo empírico y el concepto, atribuye al observador ciertas facultades naturales para reconocer el mundo de los objetos.

belleza de los productos o las interpretaciones del arte humano” (Shiner, 2010: 65). En este sentido, la diferencia entre un mundo terrenal y trascendente pudo sostener el ideal de belleza como carácter secreto en la forma trascendente. Entonces, lo bello si dependerá de lo trascendente-divino, dependerá de Dios, del ideal político o revolucionario y, por último, de la materialidad misma de la obra.

En el México de los años cincuenta, pocos son los trabajos sobre estética que no se orienten en las formas clásicas sobre la base de la diferencia bello/feo. Sin embargo, ya para Gamio los viejos modelos estéticos occidentales están agotados, y se oponen al desarrollo histórico del arte prehispánico, e incluso del arte mestizo de México (Eder, 2001: 49).<sup>122</sup>

De acuerdo con el modelo de estética clásica, una obra se reafirma como tal a partir de que cumple un criterio delimitado en función de lo bello. Sí se tratase de la representación escultórica de los dioses helenos, podría ser distinguida dicha representación como una obra de arte bella. Pero si se tratase de juzgar con ese criterio las cabezas olmecas, sería difícil admitir que dicha cabeza Olmeca pudiera ser bella, o al menos, adaptarse a ese parámetro de belleza, y con ello producir algún placer a los sentidos. La distinción clásica bello/feo no asegura unidad de la diferencia al sistema del arte. Pero, si no es esto ¿entonces qué asegura?

Dado que la forma bello/feo no acepta la reentrada de la forma en la forma, dicha dicotomía debe sostener una ontología naturalizada de la belleza, para que posteriormente se pueda distinguir un sustrato de la realidad.<sup>123</sup> La imposibilidad de reentrada de la forma en la forma se sustituye por una selección de lo uno o lo otro. Es decir, apela a una selección moral —quien observa una cabeza olmeca parte necesariamente de una naturalización de la belleza, esta naturalización presupone el lado negativo (fealdad) pero no lo incluye—. No obstante, si el mundo de los objetos (cabezas olmecas, de gallo, o basamentos piramidales) no se corresponden con el parámetro de belleza por qué estos objetos (identidades de sentido) se constituyen en obras de arte.

---

<sup>122</sup> Al respecto véase Eder, Rita (2001). *El arte en México: autores, temas problemas*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México, p.p. 46-49. También en Palazón, María (2006). *La estética en México. Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica. México.

<sup>123</sup> Véase capítulo II.



Para la estética mexicana la solución al problema de cómo un objeto se constituye en obra de arte tiene que ver con trascender el concepto clásico de belleza, de un parámetro a un género, cuya condición es posible ubicarla en la totalidad de las cosas: animales, hombres y naturaleza. Una totalidad que también puede traducirse en acciones o situaciones, las cuales inherentemente traen consigo una pluralidad de valores desde las que serán juzgadas. “Lo bello no es una especie, sino un género, que abarca una pluralidad de valores estéticos, como, por ejemplo, lo dramático, lo trágico, lo cómico, lo gracioso, lo elegante (Ramos, 1994: 104).

La estética mexicana de la primera mitad del siglo XX, no dejó de lado el problema de la belleza, más bien lo reformuló. Con ello se admite que la condición de belleza no es universal. “La metafísica de lo bello ha admitido siempre la noción común de que este valor cubre una extensión mayor que el dominio del arte, puesto que constituye en verdad una propiedad universal del ser. No implica, desde luego, esta concepción que todos los seres sean bellos, pero sí que todos pueden serlo, o que debían serlo” (Ramos, 1990: 105).

Para Vasconcelos, en *Filosofía estética* (2009: 19-22), la estética puede observarse y complementarse en diferentes dualidades. Es decir, en el margen de la sensibilidad, del juicio y de lo bello. Al igual que los griegos e influenciado por el trasfondo positivista de la época, para Vasconcelos el estudio de las formas (artísticas) va a depender de un criterio fundamental: “Del estudio de las formas del conocer como acción (ritmo, melodía y armonía), se deduce un nuevo tipo de verdad (...). Ese criterio es el de la armonía” (Vasconcelos, 2009: 117).

Las formas del mundo, cuya sustancia es naturalmente armoniosa no pueden ser de otra manera; de allí que el criterio de belleza es un criterio factible para observar dicha armonía. La experiencia representa el vehículo mediante el cual es posible acercarse a esa verdad, verdad que no supone otro lado más que su propia y única existencia.<sup>124</sup>

La estética de Vasconcelos se destaca por tener dos elementos límite. Por un lado, trascender del mundo ordenado por el logos cientificista a un mundo natural incorruptible y armonioso. Y por otro, precisamente por suponer que el mundo deriva de condiciones

---

<sup>124</sup> “La experiencia nos revela un mundo construido según cualidad y armonía” (Vasconcelos, 2009: 117).

sagradas y ordenadas armoniosamente. Es decir, busca en el mundo de los objetos (de las *cosas*) la explicación y respaldo último del concepto de lo bello.

Queda pendiente preguntarse entonces si la noción de lo bello simboliza una condición en el proceso creativo o, si más bien, es una forma valórica temporal. Está claro que no todo puede ser arte en un mismo momento, sin embargo, todo tiene la potencialidad de que en algún momento se dé a conocer como una obra de arte, independientemente de su contexto ideológico, valórico o estético.

¿Pero, bajo qué consideraciones cualquier elemento puede ser reconocido como una obra de arte?

Esta pregunta dudosamente se responde con los recursos de la estética clásica, o con los juicios de una comunidad de críticos. En el primer caso, la estética como modelo prescriptivo, constriñe su espacio reduciéndolo a consideraciones trascendentales que señalan obligatoriamente un 'estar bien' o un 'estar mal.' En el segundo, el entorno *parasitario* de los críticos de arte no figura como elemento que permite explicar el surgir de la novedad. ¿Cómo algo cuya belleza puede ser poca, es considerado arte con sólo ser señalado en un museo?<sup>125</sup>

Ninguna observación, como forma de dos lados es lo suficientemente duradera como para abarcar cambios evolutivos de la sociedad. Pero entonces, ¿cómo es posible observar las constantes variaciones del sistema?

Si se asume que el sistema del arte, es un sistema funcional a partir de que se autoimplica y reflexiona constantemente, los elementos que articulan la forma sistema han cambiado: la materia, los artistas, los medios de difusión, etcétera. Siendo así ¿por qué habría que someter la realidad del arte a la rigidez de conceptos que han demostrado una tendencia hacia la absolutización de un significado unívoco?

En el arte, las obras y los estilos cambian. El sistema del arte puede diferenciarse en la medida en que se opone a sí mismo: "la forma 'estilo' procesa la urgencia de renovación y,

---

<sup>125</sup> Para Cardoza, "la crítica sigue viviendo a pesar de los errores de sus vaticinios y de los vaticinios de su propio término, de su crédito y descredito. Mala pintura ha originado a veces crítica de gran jerarquía, y al contrario. Y la mala crítica y la mala pintura que suscita —o al revés— ¿no están hechas la una para la otra?" (Cardoza, 1974: 14-15).

con ello, la temporalidad de todas las formas –con una mirada secreta hacia la vida eterna después del propio fin del tiempo. La forma 'museo' y la forma 'clásico' viven gracias al hecho de que han resistido el cambio de los estilos y que precisamente por ello adquieren su propio sentido” (Luhmann, 2005: 220).

Cada elemento del sistema del arte (incluyendo al mismo sistema) adquiere forma gracias a sus propias secuencias recursivas y no a su valoración material. Es decir, una selección de comunicaciones que pueden generar expectativas sobre la base de operaciones propias. El estilo, a través de la proposición de nuevos estilos, la música a partir del acomodo de la notación musical, la poesía a través del uso de las palabras y metáforas, y la arquitectura a través del acomodo de las figuras.

La infinitud de marcas en las obras de arte son producto de sus propias secuencias, con la capacidad de reafirmarse o negarse. No obstante, la estética como una observación, pareciera no marcar un límite con respecto a sí misma, dado que necesita de un sustento exterior (cosa) para proponer un juicio.<sup>126</sup>

Según Mendieta y Núñez (1979) el arte se reconoce a partir de las capacidades perceptivas de los grupos sociales, críticos, intelectuales y estetas. La relación estética entre obra y *sujeto*, se ha dado a conocer con los recursos de atribuciones y de explicaciones, que colocan al sujeto sólo como un receptor pasivo ante la ‘influencia del entorno’.

Lo anterior tiene como consecuencia que en el México postrevolucionario, la forma bella no pueda conformar unidad de la diferencia en el sistema del arte, ya que si la representación del arte se halla en lo bello, entonces no sería sostenible ni el sistema ni sus médiums, debido a que estos se encontrarían sujetos a juicios valóricos o decisiones del entorno.

La distinción de lo bello con respecto a lo feo, queda como un referente valórico, que en el sistema del arte en México, representó sólo una descripción más, sobre la base de la materialidad de la obra de arte.

---

<sup>126</sup> Piénsese en la sociología crítica de Adorno (Adorno, 2009: 419), cuya observación busca una explicación, en la relación entre la facultad sensible de la persona y las relaciones sociales de producción.

La estética clásica se enfocó en nombrar y supeditar la creación artística a partir de lo bello, más la observación de la creación artística no requiere de atribuciones trascendentales, sino más bien, de un observador que da a conocer una información con diferencias susceptibles de ser observadas por otros.<sup>127</sup>

Puede entenderse entonces que ya no se requiere de la correspondencia entre la naturaleza (cosa) y la semántica (palabra); así como que la correspondencia del observador no tiene cabida, debido a que la naturaleza de las cosas no puede dissociarse de las palabras que las nombran y designan.

## ***1.2 Descripciones del arte postrevolucionario***

En siglo XX se abrieron pautas a nuevas expectativas, tanto políticas, como económicas y artísticas. Tras la revolución mexicana, “al desintegrarse el viejo régimen, quedó al descubierto la división del país y el cúmulo de identidades sectoriales, encabezadas por figuras caciquiles” (Acevedo, 2002:19), así como las consecuencias de un régimen político personalizado. De igual forma, en el proceso de la creación artística va quedando claro que la interferencia política no puede determinar la creación o el sentido de la obra de arte.

La configuración del orden político, constituyó nuevas posibilidades en el modo de hacer e incluso tematizar el arte.<sup>128</sup> La centralidad del sistema religioso había perdido sentido; ahora lo interesante, fue la posibilidad que desde el arte se reflejaran los ideales políticos de la revolución.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> En *Hippias o de lo bello*, se distingue a la belleza por que ésta se opone a lo útil y a lo inmediato. Desde ésta descripción filosófica, al menos se observa el intento por dotar a la semántica de lo bello de cierta autonomía. En México, la semántica de lo bello/feo —muchas veces sustentada en la crítica— tuvo una influencia notable muy similar a la de occidente. Sería arbitrario proponer una diferencia radical en la forma de la estética mexicana, puesto que la modernidad se reproduce con tendencias universales. Ejemplo de ello, radica en las elaboraciones estéticas sobre la ornamentación de la forma arquitectónica del siglo XVI y XVII.

<sup>128</sup> En oposición a los viejos modos de hacer pintura, la escuela muralista señala: “Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultra intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública” (Tibol, 1963: 148). Curiosamente, gran parte del arte muralista termina siendo propiedad del estado, al igual que la pintura de caballete.

<sup>129</sup> El sistema político en el México postrevolucionario trató de incluir a diversos grupos sociales, fundamentalmente indígenas al proyecto integrador del nacionalismo mexicano (Tibol, 1963: 148).

Precisamente, la propuesta de una arquitectura nacionalista se remite a los orígenes de la revolución mexicana, uno de cuyos objetivos consiste en coordinar, junto con otras formas artísticas, la expectativa del progreso sustentada en la raíz de la revolución. “Combinada con la pintura del muralismo, la escultura celebratoria y el urbanismo, la arquitectura se integra en un texto complejo, es resultado temporal de normas, claves y códigos enlazadores de emisores y destinatarios, es la narrativa peculiar de la vida en la ciudad basada en la modernidad sedienta de progreso” (Méndez, 2004:15).<sup>130</sup>

En el caso del nacionalismo arquitectónico, habría que establecer una diferencia entre lo que a consideración del sistema del arte es una obra de arte, y lo que a consideración del sistema de la política son programas sociales o inversión en infraestructura. Visto ya sea como un proyecto social, o como un punto de desarrollo en vivienda, o espacios públicos, observar las posibilidades del médium, hace plausible la autenticación y reconocimiento de una obra de arte por la comunicación que se dé a conocer sobre, o a través de ésta.

En este proceso de creación artística se desplegaron programas similares, no sólo reflejados en la tematización pintoresca de figuras como el campesinado y la clase obrera (muralismo), sino también en la creación de escuelas (*Escuela de pintura al aire libre*) en donde se manifestaba la negación al programa del clasicismo y neoclasicismo que orientaba la vieja academia de las artes,<sup>131</sup> optando por temáticas acordes a las novedades ofrecidas por el impresionismo o simplemente abandonaban el concepto tradicional para seguir ideas espontáneas.<sup>132</sup>

Con la introducción de ideas modernistas se exteriorizó una clara necesidad de dejar del lado el control academicista y las ideas románticas de dicha escuela. Ahora se trató de buscar formas espontáneas y de ruptura. “El modernismo es en verdad la actitud nueva

---

<sup>130</sup> Méndez, Eloy (2004). *Arquitectura Nacionalista. El proyecto de la Revolución Mexicana en el Noreste (1915-1962)*, Editorial Plaza y Valdés, S.A. de C.V. Sonora, México, p.p. 13-30.

<sup>131</sup> A propósito, Fernández Justino señala a “la escuela de pintura al aire libre, en la cual se trataba de que la espontaneidad, sin otros antecedentes que los inevitables, se expresara libremente, significó un rompimiento con la tradición que recuerda en cierto modo el Fauvismo” (Fernández, 1972: 165).

<sup>132</sup> El programa de la vieja academia apelaba a la reconstrucción ideal romántica de la figura virtuosa. Fue notable la admiración de Pelegrín Clavé hacia los escultores y pintores del *Quattrocento*, así como clara su idea de reformular la Real Academia de San Carlos bajo los cánones estéticos de la escultura italiana. Véase Clavé, Pelegrín (1990). *Lecciones estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p.p. 118-129.

porque significa una nueva conciencia y un cambio profundo en la expresión, tanto más allá del “impresionismo”; éste era uno de los últimos y el más brillante esfuerzo del mundo burgués por tener un arte propio; también es un último y brillante esfuerzo del *Art Nouveau*; todas eran tentativas de rompimiento con las formas tradicionales del arte” (Fernández, 1972a: 138). Como consecuencia del Arte Nuevo, la academia trató de construir un ideario apegado a la reconstrucción de una identidad heroica, basada en héroes de la conquista e independencia de México.<sup>133</sup>

En el devenir de la imagen modernizadora del porfiriato quedó excluida la realidad indígena, así como sus necesidades y su condición de vida. Sin embargo, las temáticas del proceso de producción en las fábricas, la pobreza en el campo mexicano, entre otras, representan algunos de los asuntos a partir de los cuales el estridentismo se sustentaría; ello sin seguir reglas y, sobre todo, haciendo énfasis en la despersonalización de una figura central como el estado, un artista brillante, o un rey. “El nuevo arte dejó de personalizarse en una cabeza particular para des-diferenciarse en cualquier actor de cualquier medio artístico, fuera lienzo o mural; gráfica o acción pedagógica” (Acevedo, 2002: 26).<sup>134</sup>

En la época, tanto muralistas como estridentistas, tenían por objetivo desarrollar un ideal que negara las viejas condiciones programáticas del academicismo.<sup>135</sup> “Mural y vanguardia confluyeron en rechazar la visión oligárquica, en especial lo referente a una cultura autoritaria. Por supuesto, ambas formaciones artísticas consideraban al academicismo como su enemigo acérrimo, por ser el emblema cultural del viejo régimen” (Acevedo, 2002: 32).

Tal que el muralismo, en lugar de tratar de construir figuraciones de héroes Helenos, más bien se inclinó por fundamentar una estética anclada al carácter originario y mestizo del

---

<sup>133</sup> “Sobre la escultura con finalidad de representación histórica en la conformación de la patria, héroes. Desde las figuras representativas de la conquista hasta los héroes de la independencia” (Fernández, 1972a: 167).

<sup>134</sup> Por ejemplo, el desafío del paisajismo con respecto al estridentismo. “Para los estridentistas el paisaje se relacionaba con la utopía de la gran ciudad. La naturaleza ahora alejada por la urbanización, se convirtió en un objeto central de la cultura metropolitana” (Acevedo, 2002: 99).

<sup>135</sup> Como se ha señalado, los sistemas coevolucionan, no en el sentido de una causalidad, sino más bien en la idea de que los elementos de las comunicaciones, pueden tematizarse o referirse en los sistemas operativamente clausurados (Luhmann, 2007). En el muralismo mexicano, se observa el entrecruzamiento entre la diversidad de las figuraciones alusivas al progreso científico y la tecnología. “En cuanto sistema de representación, la pintura mural eligió el proceso modernizador y, en particular, a la máquina, dentro de sus figuraciones privilegiadas” (Acevedo, 2002: 35).

mexicano.<sup>136</sup> (...) La renovación del arte llevaba un apoyo en lo propio lo nativo y particularmente en lo indio" (Fernández, 1972b: 495).<sup>137</sup>

La revolución mexicana trajo consigo una serie de cambios que estimularon las pautas creativas del arte mural, en el cual se observa la conformación de una identidad auténticamente mexicana. Es decir, un México en busca de un alma nacional, que se constituye y entiende, a partir de la lucha del pueblo en contra de la oligarquía. "Coincidentemente con la Revolución de 1910 se produce un nuevo tipo de arte y su crítica que expresan una rica variedad de sentimientos e ideas". Según Fernández, "fueron los tiempos que los mexicanos descubrieron sus valores propios, tradicionales y actuales, e imaginaron lo que habría de ser el futuro" (Fernández, 1972b: 548).

Una característica que destaca la ruptura del muralismo y la vanguardia, con respecto a la creación artística anterior a la revolución, tiene que ver con el carácter público del arte mural, y en el ideario de los muralistas 'la socialización de la obra de arte'.<sup>138</sup> "Lo novedoso es que ahora aquella posesión de la tradición es grande porque es colectiva y en que la "meta estética" es socializar la expresión artística y borrar el individualismo (...). Las consecuencias son: el repudio de la pintura de caballete por "aristocrática" y la glorificación del arte monumental porque es una propiedad pública" (Fernández, 1972: 495).

A través de estos dos movimientos se diseñaron expectativas sobre qué tematizar, cómo pintarlo, qué técnicas utilizar y con qué compromisos. Incluso, en la creación artística abiertamente comprometida con la noción de progreso, es posible vislumbrar que la decisión de rehacer el mundo a través de figuras representativas de la lucha de clases, no fue motivo suficiente para cambiar la organización política del estado, ni para incluir la

---

<sup>136</sup> El movimiento muralista mexicano encabezado fundamentalmente por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Véase Cardoza, Luis (1974). *Pintura contemporánea en México*, Ediciones Era, México.

<sup>137</sup> Se trató incluso de redefinir el concepto de belleza, ésta se buscó en expresiones cotidianas del pueblo mexicano. Para Rivera, "la belleza en México no podía ni debía ajustarse a las reglas academicistas" (Fernández, 1972: 510).

<sup>138</sup> En México después de la postguerra, en 1922 se funda el *Sindicato de pintores, escultores y obreros intelectuales*, con el fin de "contribuir al enriquecimiento de una cultura auténticamente popular y no individualista, directamente entroncada con la fuerte tradición comunitaria de la América precolombina. Con ello, procuraban asimismo contribuir como trabajadores de la cultura, a darle un contenido social a la revolución, la cual, a su juicio, aún no había emprendido en profundidad la tarea que juzgaban fundamental: cambiar las estructuras económicas de la sociedad mexicana, muy especialmente en todo lo relativo a la propiedad de la tierra" (Lombán, 1994: 89).

semántica de lo indígena en los programas de desarrollo. Como señala González Mello, aun cuando “la pintura mural fue, indudablemente pública, eso no quiere decir que fuera didáctica o siquiera comprensible” (Acevedo, 2002: 55).

El muralismo mexicano no fue la única forma artística válida, pese que éste trató de instaurarse como un movimiento incluso político, desacreditando con ello a otras formas artísticas que eran ajenas a los ideales obreros de la época;<sup>139</sup> las cuales en lugar de murales, proponían dibujos, pintura de caballete, grabados, pintura apegada a los sueños, las pasiones y el crecimiento de las ciudades.

En la obra *Pintura contemporánea en México* (1974), Luis Cardoza propone una tipificación del arte a partir de ciertos rasgos en común de algunos artistas en México, contemporáneos de los muralistas. Rufino Tamayo “ha sido la primera y la mayor personalidad heterodoxa frente a la corriente del muralismo mexicano” (Cardoza, 1974: 54). A diferencia de los muralistas, Tamayo no plasma la representación de figuras que apelan a las clases, o la lucha de clases, sino por el contrario, busca generar ruptura con esas figuraciones.<sup>140</sup>

En efecto, la expectativa del progreso se presentó como una utopía, ya no podía tratarse como tema un mundo rural desposeído —síndrome del realismo mexicano— sino más bien, se introdujo una forma distante al muralismo focalizada en pinturas más diseñadas para representar lo interior. Posterior al muralismo toman fuerza otras temáticas apegadas a la idea de los sentimientos, del surrealismo, entre otras corrientes y temas. Ello introduce una nueva problemática que ya no se va a concentrar en la politización de las clases populares a través del arte.

En el periodo postrevolucionario, la evolución de la creación artística no se limitó a las proposiciones de una u otra escuela, más bien la creación artística evolucionó conforme a la negación de estados anteriores, o conforme a la exploración de nuevas posibilidades que si

---

<sup>139</sup> A propósito de esto, véase Tibol, Raquel (2001). *Diversidades en el arte del siglo XX. Para recordar lo recordado*, Galileo Ediciones, México, p.p. 9-24.

<sup>140</sup> Si bien las temáticas de los postrevolucionarios siguen siendo elemento de cultivo en la creación artística, “con José Guadalupe Posada, nace una época, no un periodo. El espíritu popular de su obra influye (...) en la etapa que se abrió con la revolución” (Cardoza, 1974: 307). Con Posada ya no se trata de generar obras monumentales, sino, más bien, plasmar rasgos incluso satíricos de la vida cotidiana en pequeños grabados. En igual dirección se orienta la obra de José Luis Cuevas (Cardoza, 1974: 96-100).



bien no se oponen a criterios anteriores, si marcan y estabilizan diferencias sustanciales tanto en forma como en contenidos.

### ***1.3 Semánticas de la segunda mitad del siglo XX***

De los análisis de la creación artística en México, tanto desde el punto de vista de la estética como de la sociología, priman los anclajes sobre la base conceptual sujeto/objeto. Para Cordero (2001), el sujeto, el cuerpo y los sentidos forman parte de un centro constructor de significados, sensibilidades y conocimiento.<sup>141</sup> En este tipo de explicaciones, generalmente se supone la existencia de un sujeto como condición ineludible de la creación artística.<sup>142</sup>

¿Pero, cuál es la importancia de la subjetividad en un sistema del arte que puede incluir sujetos pero no cuerpos?

La sociedad como comunicación, representa la forma que prevalece en el conocimiento autorreferido de la misma sociedad. “La intersubjetividad no se presupone de antemano ni puede producirse (...). Lo que importa, en lugar de ello, es que la comunicación continúe” (Luhmann, 2007:693). Lo que no se pone en duda, que sólo a través del cuerpo y los sentidos es posible percibir, pero esta percepción no es social mientras no se comunique. Es decir, la noción de sujeto o la de corporalidad, quedan como formas del entorno del sistema y son inoperantes.<sup>143</sup>

Analizar los límites de la distinción implica reconocer que ésta no es producto de la distinción de un mundo objetivo (fuera del sujeto), sino más bien, se ubica en la sociedad como una operación semántica.

Desde una postura constructivista, es posible renunciar a la limitación material de los objetos. Finalmente estos objetos no son unidad, sino más bien, se conocen únicamente como observaciones. “La identidad de un objeto consiste en que a todos les parece ser lo

---

<sup>141</sup> En los análisis de Mendieta, la sociedad está compuesta por humanos (Mendieta, 1979: 7-15).

<sup>142</sup> Para Cardoza, el artista y su obra son unidades indisociables. Sobre esto véase Cardoza, 1988.

<sup>143</sup> Como se ha indicado, no forman parte de la sociedad, sujetos trascendentales, consensos, vivencias o percepciones. Estas sólo son operaciones del sistema psíquico, que se construyen momentáneamente (eventos), y se diluyen en lo efímero de su existencia. Para el sistema del arte, la vivencia, y la sensación son presupuestos irrelevantes ya que son parte del entorno.

mismo. Si se reemplaza el sujeto por el observador y se define a los observadores como sistemas que se producen a sí mismos mediante la práctica secuencial de su distinguir, entonces se suprime toda garantía de formas para los objetos” (Luhmann, 2007: 696).

La construcción de comunicaciones no se genera a partir de la distinción sujeto/objeto y mucho menos a partir de la corporalidad. El problema fundamental de la subjetividad, no se encuentra en discutir el por qué en la creación artística postrevolucionaria no se le da importancia al sujeto, sino que en lugar de ello, resulta más productivo analizar con qué tipo de comunicaciones se da a conocer una selección.

De acuerdo con Cordero, citado en Benítez, “el cuerpo es el centro de las estrategias narrativas que se establecen en las artes visuales, ya que es la sede de la experiencia sensorial, que permite la construcción y reconstrucción de significados en estas obras” (Benítez, 2001: 61). Esta observación remite a la necesidad de introducir un concepto ambiguo. Cordero, centrándose en algunas temáticas de las obras visuales, reclama al arte la falta de atención sobre los aspectos corporales. Dichos análisis le recriminan al arte contemporáneo la exclusión de una noción de sujeto y de corporalidad. Cordero, en su intento por hacer una historiografía de las identidades mexicanas, coloca al cuerpo como la unidad de significado de la creación artística. ¿Pero qué ocurre cuando esa masa biológica (cuerpo) muere?<sup>144</sup> Sin embargo, el sistema del arte no requiere de cuerpos en sus figuraciones; la búsqueda de materialidad en donde apoyar la explicación es, en la actualidad, un recurso más que superado, específicamente en el sistema del arte.

La elaboración de explicaciones a partir del objeto, tiene consecuencias que limitan la explicación. ¿Por qué delimitar al arte a su dimensión objetual? Es decir, se reconoce que la obra de arte es un médium del sistema, pero como un médium indeterminado, sólo puede ser delimitada por una observación desde el sistema del arte. Dicho problema tampoco queda resuelto describiendo una de las intenciones más notables del arte contemporáneo, la cual consiste en diluir la diferencia entre ficción y realidad.

---

<sup>144</sup>De acuerdo con Benítez, en el siglo XIX, “las fronteras de la obra de arte eran claramente demarcadas por los límites mismos de sus soportes: el marco en pintura y el pedestal en escultura, separan literal y metafóricamente a la realidad del objeto representado” (Benítez, 2004: 218).

Como señala Benítez, la diferencia realidad-real/ realidad-ficticia no puede diluirse porque el sistema ya ha marcado la diferencia objetual de las dos realidades. Ante esto, queda pendiente indicar el por qué hablar de una diferencia de objetos. Es decir, el responder por qué la noción de sistema puede entenderse solamente bajo la consideración de distinguirse como objeto. “Ahora es el sistema el que se perfila como el marco metafórico dentro del cual lo que se representa es la existencia del arte: los muros del museo, o la galería, las páginas de la revista de arte o la columna especializada de periódico” (Benítez, 2004: 219).

Para el sistema del arte, las delimitaciones antes mencionadas, corresponden a una intertextualidad que orienta el entendimiento de la creación artística. En este sentido, el sistema del arte debe acompañarse de elementos que aumenten la probabilidad de comprensión de la comunicación artística. En la noción de Benítez, el sistema es una delimitación metafórica del espacio, sustentada en objetos históricamente determinados, pero que no logra distinguir lo qué es el arte, más allá de la materialidad, incluso naturalizada.<sup>145</sup>

Así, para Benítez, la obra de arte puede ser explicada a partir de la relación artista/obra, ello pese al cambio de temáticas. “La identidad de la obra está así íntimamente ligada a la del ejecutor, de modo que se construye sobre la intersección entre la identidad individual del artista, su experiencia, y la forma en que éste interactúa con una situación geográfica y temporal determinada” (Benítez, 2004: 227).<sup>146</sup>

En los movimientos artísticos posteriores a la segunda mitad del siglo XX, se observan adecuaciones a la generación de variaciones.<sup>147</sup> Por ejemplo, la novedad de los movimientos del *arte nómada* se definió a partir de señalar el espacio artístico, más no por

---

<sup>145</sup> Para la Teoría General de los Sistemas Sociales, el concepto de sistema no hace referencia a objetos, debido a que estos no pueden describirse ni definirse a través de sí mismos, más bien estos son sólo observaciones.

<sup>146</sup> Esta observación pone en “evidencia la capacidad del contexto para detentar el adjetivo de “artístico” cuando no contiene nada, o mejor aun cuando sólo se contiene a sí mismo” (Benítez, 2004: 222-223).

<sup>147</sup> También la propuesta de Benítez, aún anclada en lo objetual, rompe con los paradigmas clásicos del *deber ser* de la obra de arte. “Hasta hace no mucho el espacio del arte, el museo, se hallaba claramente definido y delimitado. Precisamente sobre esta base funcionaba el principio del *readymade* como un objeto cualquiera sacado del mundo para ser recontextualizado, enmarcado por el museo” (Benítez, 2004: 221).

llenar de contenidos históricamente vacíos los posibles horizontes de expectativas.<sup>148</sup> Se trata de diluir al artista, así como la noción de espectador (Fisher, 1993: 15-20). No es el artista, en calidad de observador, quien determina la obra de arte. El esquema de interacción cambia, normalmente en la pintura subyace el acto de pintar como una interacción entre obra de arte y artista, posteriormente, entre artista y espectador.

Dejar de lado las explicaciones sobre la tríada clásica: artista, obra y espectador, proyecta nuevas posibilidades explicativas. La tríada es sustituida por el esquema autopoiético de la comunicación: *información-darla a conocer-comprenderla*. En ésta selección es posible ubicar al artista y al espectador en igualdad de condición, ya que ambos figuran como observadores con la capacidad de generar sentido (adecuación/ no adecuación); sentido sobre la creación artística.

Esta selección conceptualmente es relevante, ya que permite desechar atribuciones y especulaciones. No se orienta por el objetivo de conocer por qué el artista decidió colocar acero en vez de esponja, o qué siente quien en una sala de música escucha atento los cambios armónicos de una sinfonía, o por qué los indígenas en las pinturas de Rivera obedecen a un estereotipo. La obra de arte como información, provee del espacio para la representación de estas y otras preguntas, pero ello no determina en el sistema, ni la necesidad de dar respuesta a cada una de las incógnitas de los diversos observadores (en ellas incluidas, los puntos de vista de los críticos).

En los estudios sociológicos sobre la producción artística, o de la sociología del arte, se observan, sin embargo, tendencias que reivindican los gastados conceptos clásicos. Pese a los esfuerzos en la construcción de la sociología del arte, estos análisis descriptivos reproducen semánticas como objeto, sujeto, cuerpo, medio geográfico, verdad y valores, apoyándose principalmente en el objeto material de la producción artística.<sup>149</sup> “El objeto de la sociología del arte es el estudio de éste en su realidad social; pero esta realidad ofrece complejos y múltiples aspectos cuyo análisis forma el contenido de aquélla, sus temas

---

<sup>148</sup> La propuesta del arte Nómada trata de romper las fronteras del museo y de la representación, para así crear obras de arte en espacios de uso cotidiano. Véase (Benítez, 2001: 217-241).

<sup>149</sup> Piénsese, por ejemplo, en el intento de definir el ‘qué’ de la obra de arte, se da a partir de establecer una serie de vínculos causales con fenómenos y hechos sociales como lo son la raza, la religión, la política y la moral.

peculiares que no obstante su diversidad, deben integrarse en un modo autónomo, interdependiente, que explique la función del arte en la vida de las sociedades humanas” (Mendieta y Núñez, 1979: 7).

Si para Mendieta y Núñez, la sociedad compuesta de seres humanos se encuentra diferenciada de la esfera artística, ¿cuál sería la diferencia entre creación artística y sociedad?

En esta lógica, desde la sociedad ‘humana’ se construyen relaciones con el arte, para así explicar, a través del supuesto indisociable entre grupos sociales y obras de arte, la creación artística que apela a localismos y a objetos: “arte y raza son dos términos inescindibles. El arte refleja entonces, con fidelidad, los más hondos signos de la raza.”<sup>150</sup>

Si una obra de arte en la cual el artista es anónimo y la obra es producto de un juego de figuraciones, cuya localización se ubica azarosamente como objetos en cualquier parte del mundo, es posible preguntarse si tal obra refleja la identidad de la región en donde fue creada o refleja los esquematismos culturales de una nación, e incluso si puede reflejar el anonimato del artista.<sup>151</sup>

Los análisis sociológicos se han enfrascado incesantemente en describir los rasgos susceptibles de ser percibidos, y luego justificar, a través de supuestos ‘objetivos’ ciertas tipologías con tendencia a ser generalizadas.<sup>152</sup> Análisis del arte que han seguido una tendencia unívoca basada en justificaciones valóricas, así como el intento de fijar una postura política con la intencionalidad de modificar algún aspecto de la realidad. También

---

<sup>150</sup> Apelando incluso a Zola, quien definía el arte como “la naturaleza vista a través de un temperamento”; pero el temperamento del artista es el de su raza en él sublimado y capaz de expresarse con el lenguaje de la creación artística” (Mendieta, 1979: 105).

<sup>151</sup> El así llamado arte urbano se deslinda de una identidad. Bien pudiera colocarse —como los antropólogos denominan— la apropiación del espacio, pero, ¿quién es el propietario cuando la identidad es anónima y cualquier forma de expresión pintada en una calle así como aparece, puede desaparecer? Si se siguiese ésta lógica, el observador también logra apropiarse del espacio de percepción (mundo) de las obras de arte, de las leyes, de las cárceles y de todo lo que sea percibido.

<sup>152</sup> “Como un saber compartido y sustentado en saberes de fondo, lo que da origen y posibilita la acción comunicativa y también la acción estratégica en el mundo de vida (Habermas, 1990: 72-79).

desde la estética se le ha atribuido a los artistas y espectadores, un papel transformador de la realidad, papel que se conforma, a partir de los valores estéticos del objeto obra de arte.<sup>153</sup>

Pero dudosamente la obra de arte puede ser tratada por su carácter regional, o por el enlace entre artista y obra. Sin duda alguna, el sistema del arte bajo su condición universal no se guía por diferencias centro/periferia, por castas, o clases; más bien la variación con temáticas y estilos anteriores, definirán si la información contenida en esa obra puede ser dada a conocer, o adecuarse como una obra artística, a través de la comunicación.

Es innegable que la información al ser dada a conocer, cambia algún aspecto del mundo (puesto que marca una diferencia), ello bajo la condición ineludible de su sociabilidad. Dicho acto puede provocar generación de expectativas, aceptación o rechazo de ciertas comunicaciones, así como una multiplicidad de consecuencias indeterminadas, pero lo que no puede hacer, es determinar unidireccionalmente los actos de los sistemas psíquicos, o darle dirección a las decisiones de los sistemas funcionales (Luhmann, 2007: 159).

La diferencia sistema/entorno no es una regla y mucho menos una ley, es una adquisición evolutiva. En México, ya desde la década del cincuenta, del siglo pasado, se hablaba de la diferencia entre valor de culto y valor de exhibición, así como la transformación del valor de uso original de la obra de arte, a un valor moderno. “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (Benjamin, 2003: 53).<sup>154</sup> Para Benjamin lo anterior se ubica como un problema, pero también como una posibilidad de ampliar los horizontes comunicativos de la obra. Esta cuestión induce a reflexionar, que si bien Benjamin adelanta el supuesto conceptual que dota de autonomía a la creación artística, paradójicamente como se indicó, sostiene la idea de un retorno mágico, que desdiferencia el arte y la religión.

---

<sup>153</sup> Para Mendieta y Núñez ésta “relación estética está condicionada: a) Por el valor intrínseco de la obra de arte. b) Por la capacidad de comprensión y la aptitud receptiva del sujeto”. Si la obra es magnífica, genial, y quien la admira está dotado de la máxima sensibilidad artística correspondiente (plástica, musical, literaria, etcétera); la relación estética es perfecta, la creación realiza plenamente su fin; el admirador además de recibir el regalo estético que le proporciona, desde ese momento será un propagandista de sus excelencias en el medio social en que pueda tener influencia” (Mendieta, 1979: 34).

<sup>154</sup> Benjamin señala el riesgo que corre la obra de arte al volverse objeto instrumental de la política, pues no sólo pierde su carácter estético, sino que también anula su valor de exhibición (Benjamin, 2003: 96)

La lógica descriptiva que sostiene la operación abierta de los sistemas, obstruye la forma de diferenciación moderna, y trata de ubicar a la creación artística como un artefacto que deviene en un aparato ideológico del estado, o como una forma instrumental de la economía o un elemento más de lo sagrado. En casos específicos, algunas explicaciones hacen referencia a la posible desdiferenciación, en donde “la política se vale del arte como un arma poderosa de propaganda proselitista” (Mendieta y Núñez, 1979: 137), sin reconocer que los sistemas se convierten en una forma desde la cual se construyen nuevas diferencias, éstas a su vez, amplían la toma de decisiones que se consideran exclusivas del mismo sistema.<sup>155</sup>

Como señalamos en el capítulo I, la diferenciación de los sistemas funcionales presupone la autonomía, mediante un código operativo de los elementos que van a distinguirse como una comunicación específica (Luhmann, 2007). Para la tradición del pensamiento filosófico y sociológico, la clausura operativa de dichos sistemas es una ilusión, porque “la política influye en el arte en general de diversos modos: a) sobre su contenido o su temática, o mejor aún, en ciertas de sus realizaciones; b) como estimulante y aun cuando en menor grado; c) en la escancia misma del acto creador del artista” (Mendieta, 1979: 135). O, remitiendo a otras formas de sujeción, en la valorización de la obra de arte por “su valor de uso es su contenido informativo [en donde] el significado de la obra de arte pone de manifiesto cosas socialmente importantes” (Holz, 1979: 12).

Si bien la obra de arte puede ser ubicada en distintas épocas,<sup>156</sup> no es válido someter un sistema de comunicación a la lógica del valor de uso, mediado siempre por la decisión de

---

<sup>155</sup> Lo anterior bien podría ilustrarse con la apelación desde el sistema del derecho a valores naturales o cualidades trascendentales, como la idea de la divinidad de la vida de un cigoto. Otro ejemplo bien podría ilustrarse, con el predominio de la semántica de lo sagrado sobre la figura del presidente. Esta idea permitiría justificar las decisiones políticas, en la idea metafísica de un dios. Sin embargo, ¿sería viable operar en una forma primada de diferenciación funcional con los anteriores ejemplos? Pudiera ser que desde una posición Nazi o religiosa dichos ejemplos resultarían doctrinas, pero desde una observación de segundo orden, sólo se pueden entender como eso. No obstante, para Sánchez, la función de la obra de arte, tiene que ver con la capacidad transformadora y de su condición de verdad. “La caracterización del arte esencialmente por su peso ideológico olvida este hecho histórico capital: que las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda” (Sánchez, 1991: 28).

<sup>156</sup> En la perspectiva religiosa, la obra de arte funge como medio de representación de las deidades y sólo es comprensible en el medio religioso. En la medida en que la obra de arte se diferencia, incluso del precepto de belleza, pasar a ser objeto de prestigio de la burguesía. En el caso de México, el arte representó el medio para la construcción de un ideal de conciencia de clase. Hoy en día la creación artística no es ya considerada un objeto político, religioso o económico.

los sistemas de conciencia u otros sistemas. Lo anterior además no explica él por qué no existe un punto de vista comparativo de cualquier orden en el mundo con respecto a la creación artística.

Ahora, si se sigue la argumentación anterior, la obra de arte encontraría su valor de uso, y por consiguiente su realización, sólo en el sistema de la política, o en los sistemas psíquicos. De tal manera que los diversos médiums artísticos formarían parte del sistema de la política, o del sistema religioso o psíquico. Ante esto, conviene preguntarse ¿cómo se observaría entonces cada sistema? Acaso, ¿la estética podría fundamentar la operatividad de la política?; sobre todo si se tiene en cuenta el carácter constructivo del conocimiento, donde la forma de observación se construye paralelamente con la construcción del objeto observado.<sup>157</sup>

Recordemos que la diferenciación funcional tiene como presupuesto operativo, el constante mantenimiento de la diferencia sistema/entorno. Precisamente, a nivel de la construcción de conocimiento, todos los sistemas pueden observar a otros a partir de sus propios recursos operativos (todos los sistemas son observadores observados, que observan).

En México la reflexión sociológica sobre el arte, sostiene lo que Luhmann denomina una *atribución externa*. Es decir, la idea de un mundo fuera, así como una observación externa al mundo mismo. Operativamente, “el mundo no puede ser observado como objeto porque entonces se tendría que referir a un mundo fuera del mundo (Luhmann, 2005: 101). Difícilmente la diferencia entre los sistemas, podría observarse a partir del contraste con un estado de cosas porque, hasta donde se sabe, las cosas u objetos no comunican. En lugar de eso, el concepto de forma permite exponer una distinción que supera a la clásica distinción sujeto/objeto.

La percepción es el elemento que permite crear la ilusión de un mundo fuera, se apoya sobre la diferencia de la *forma* para operar; la distinción espacio marcado/espacio sin

---

<sup>157</sup> La división social del trabajo permite la organización del conocimiento y observaciones en distintas áreas especializadas, pero la especialización por funciones propuesta por el funcionalismo en Durkheim no es sinónimo de diferenciación funcional de los sistemas. Podría decirse que la primera corresponde a una forma elemental y primaria de la sociología, que en un futuro facilitaría la construcción no causal de la semántica de la diferenciación funcional. Véase capítulo I.



marca, representa la unidad de la distinción a través de la cual se constituye una observación.

“En las consideraciones anteriores habíamos presupuesto una constante antropológica de las posibilidades humanas de percepción: ver, oír, y eventualmente, percepciones táctiles. Correspondientemente la función del arte radicaba en proveer con objetos diferentes estas posibilidades de percepción para así integrarlas a un tipo particular de comunicación. El asombro, la sorpresa, la admiración debían presentarse en la referencia externa, asomar en el mundo exterior y enriquecerlo. La función del arte radicaba correspondientemente en mostrar que el orden se hace presente a pesar de lo improbable y de lo artificial de la variación” (Luhmann, 2005: 250).

La percepción como una operación del sistema permanece en constante cambio. El proceso evolutivo de los sistemas, da paso a la ampliación de las formas a través de un medio que se presenta como indeterminado. El espacio sin marca, articula la posibilidad de que la percepción no quede sujeta a la programación de un código binario cargado de contenido: bueno o malo, bello o feo, y es básicamente esto lo que las tradiciones de pensamiento no logran superar, la codificación *logocéntrica* como diría Derrida (1989), cuyo origen se sustenta en referencias valóricas.

El agotamiento de dichos “referencias” –como en los casos de bello/feo– tiene su origen en la ampliación de la percepción a imágenes, secuencias y sonidos que trasgreden el espacio de estabilizaciones de la creación artística. La respuesta de los críticos ante esto, ha consistido en argumentos anclados a percepciones personales o materiales, cuyo soporte es la obra en sí, la cosa en la cosa (más *la pipa no es una pipa*).

Incluso cuando la crítica pueda considerarse como el artificio totalitario de cualquier observación con pretensiones de fijar un posicionamiento anclado en lo ‘correcto’,<sup>158</sup> ella trata de fijar una reglamentación, que la mayoría de las veces se sustenta en una cuestión ideológica, pues supone que mientras *Alter* tiene la última verdad, a *Ego* puede atribuírsele falsa conciencia, falta de veracidad y de juicios correctos. Entonces, “crítica es el conjunto de opiniones emitidas sobre algo; por ejemplo, el juicio formado sobre una obra artística, y

---

<sup>158</sup> “En lugar de estar arropada con los requerimientos asequibles del estrato alto, la crítica del arte se convertirá en parásito de la relación entre artista y observador: la crítica asume en cierto modo la inseguridad que se genera en esta relación para procesarla en el mismo sistema del arte” (Luhmann, 2005: 274).

la capacidad de juzgar sobre la bondad, verdad y belleza de cualquier tipo de cosa y hecho” (Palazón, 2006: 86).

La crítica se muestra ciega ante la contingencia de la realidad empírica de la obra de arte. Al defender la ideología, así como la verdad como la única verdad posible, renuncia a la plausibilidad de otras explicaciones. En este sentido, la crítica aboga por la posibilidad unívoca de un arte verdadero frente a lo falso, revolucionario frente a lo alienado, bello frente a lo feo, histórico frente a la falta de conciencia histórica (Lesper, 2009).<sup>159</sup>

Lo que la evolución del arte refleja, sin embargo y de acuerdo con Luhmann, corresponde a la ampliación de los médiums perceptibles. Es decir, “rompe con el esquema básico de la percepción, la percepción es ampliada por otros modos, ampliación de posibilidades visuales, ópticas” (Luhmann, 2005:252). El arte en su proceso de diferenciación, selecciona formas que se van a reconocer como artísticas. La oposición utilidad/no utilidad ejemplifica la diferenciación del sistema, el arte se caracteriza por el abandono de la utilidad de la obra como objeto de uso cotidiano.

Renunciar a las predeterminaciones conlleva por consiguiente, a colocar al observador como partícipe de la generación de formas. El sistema del arte no supone un entendimiento fiel de las obras en función de contextos territoriales y de creencias, sino por el contrario, el sistema se ayuda de intertextualidad para dar a conocer las obras de arte. “El sistema del arte pone a disposición instituciones en las cuales es plausible encontrar arte. Expectativas condensadas. Es decir, el marco donde se prepara la disposición de observar lo sorprendente como arte” (Luhmann, 2005:258). Incluso el museo no es la finalidad de las obras de arte, debido a que éstas logran identificarse y comunicarse sólo a través de comunicación como medio de la generación de formas (Luhmann, 2005:258).

A pesar de abandonar los museos, la forma comunicación garantiza la autopoiésis del sistema del arte, inclusive, fuera del museo. “La misma obra de arte se encarga de producir la sorpresa y la redundancia, –la obra de arte se auto/indica. Entre más abstracta sea la

---

<sup>159</sup> Al respecto véase la crítica de Lesper, Avelina (2014). “Reflexiones sobre arte contemporáneo”, en *Replicante, cultura crítica y periodismo digital*, <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>, 06 de enero de 2014.

combinación de formas que se quiera presentar más se deberá disolver el medio—” (Luhmann, 2005: 260).<sup>160</sup>

## 2. La ilusión postmoderna

En la modernidad de la sociedad moderna deviene una ilusión el intento de ubicar a la semántica de la postmodernidad como un sustituto epistémico, o un *ethos* diferente al moderno. La forma primada de diferenciación funcional, opera reproduciendo la función de los sistemas en un contexto moderno. Si bien para la TGSS, la *postmodernidad* es una semántica moderna que tiene la capacidad de articular en su contenido a muchas otras comunicaciones, es probablemente en el sistema del arte en donde se tenga un grado de mayor reflexión, dado que las comunicaciones allí producidas, pueden generar un alto nivel de expectativas.

La reflexión sobre el llamado arte postmoderno, se adecua a partir de la crítica proveniente de reflexiones del esteticismo clásico, así como a partir de la negación de un centro regulador. Es decir, desde la negación del arte como propaganda política, o bien como sustento de la racionalidad económica y como la oposición a lo trascendente, Esto no se entiende como la tajante ruptura de un eje rector, sino más bien, como la conformación de un arte vanguardista, cuyas posibilidades, tienen la capacidad de ofrecer más expectativas de lo que la reflexión, y sus programas estéticos, se habían acostumbrado a comunicar.

Posterior al surgimiento de las vanguardias, las cuales postulan una tajante separación entre el objeto y el concepto (Magritte y Duchamp), se generaron una serie de reflexiones sobre la postmodernidad y con ellas, el resurgimiento de la idea del *fin del arte*. Autores como Galard (*La muerte de las bellas artes*, 1973), expresan la idea del fin como muerte de la estética de orden prescriptivo. No obstante, resulta significativo que la construcción de un

---

<sup>160</sup> Tal que el desapego del arte contemporáneo, con respecto a las formas tradicionales de dar a conocer la creación artística, ha permitido la ampliación de los límites de la obra de arte. Las creaciones monumentales y el *arte callejero*, obligan necesariamente a la reflexión a ampliar sus alcances analíticos, y también obliga a abandonar todo indicio de juicio valórico (Fuentes, 2013).

*fin*, signifique el resurgimiento de la idea imperante de un arte verdadero, apoyado sobre un ideal de lo perfecto y de lo moralmente bueno.

Como se ha señalado, para la Teoría General de los Sistemas Sociales, la semántica postmodernista es una más de las tantas autodescripciones de la modernidad; descripción que intenta agrupar a otras descripciones, negando con ello, los viejos opuestos binarios y *logocéntricos*. “Sólo hay que admitir en el “discurso” de la autodescripción una pluralidad de autodescripciones; cabría decir, una pluralidad de posibilidades que entre ellas ni se toleran, ni no se toleran –sino que simplemente ya no son capaces de tomarse en cuenta mutuamente” (Luhmann, 2007: 906).

Desde el postmodernismo es posible ubicar dos formas de proceder; la primera se corresponde con la posibilidad de dar a conocer una diversidad de posturas contrarias, sin que ninguna de estas, necesariamente predomine sobre las demás. En el segundo caso, se trata de sostener la vigencia de viejos supuestos históricos, a partir de abstraer una selección que se da a conocer como la forma presente de un pasado.

A partir de estas dos vertientes, se generan nuevas comunicaciones y, por lo tanto, elaboraciones descriptivas de la sociedad moderna, en la sociedad moderna. “La tarea posmoderna de la sociedad consiste en una nueva descripción de la sociedad moderna sobre la base de experiencias con las que en la actualidad contamos” (Luhmann, 2007: 910).

Lo cierto es que en ambos casos, se ha requerido de operaciones pasadas para dar sentido en el presente a las nuevas posibilidades comunicativas. En ninguno de los casos, la negación y abstracción de formas pasadas significa el posicionamiento del postmodernismo, como una nueva era, puesto que las formas históricas legadas, suponen la historicidad misma de la postmodernidad. Por lo tanto, la negación es una posibilidad más de los sistemas para autoirritarse. En esta perspectiva, la *postmodernidad* reintroduce el esquema unitario entre lo viejo y lo nuevo, así como la indeterminación de éste mismo, a partir de la renuncia de cualquier esquema estético, naturalista, histórico u ontológico, que trate desde su contenido, de limitar la construcción de formas postmodernas.

Recordemos que de acuerdo con Luhmann, la indeterminación es producto de una distinción de dos lados; el *unmade space* de la observación que mantiene expectante una multiplicidad de posibilidades desde sistemas que observan. “Si se comprende el describir

postmoderno como operar en ámbitos de indeterminación autoproducida, entonces afloran de inmediato los paralelismos con otras tendencias de la ciencia, que se ocupan –en la matemática, la cibernética y la teoría de sistemas de las propiedades de máquinas autorreferenciales que operan de modo recursivo” (Luhmann, 2007: 907).

En el caso del arte, la indeterminación de las figuras artísticas (incluso de los discursos sobre el arte postmoderno), introducen la posibilidad ilimitada de creatividad; desde las expresiones más simples, como lo son una cantidad de botellas de plástico –*desechos de la civilización* como lo denomina Habermas (Hobsbawm, 2007: 512) – hasta la configuración sintética (todas las artes) del cine. La lógica artística postmoderna, no puede juzgarse en términos de su correspondencia con modelos anteriores; por más que se trate de justificar la supremacía de lo aurático y elaborado de la obra de arte, o su banalidad, resulta nuevamente sólo un juicio de valor del observador.

La sociedad como forma de dos lados –uno de los cuales es un espacio indeterminado que permite la generación de expectativas– mantiene abierto el espacio creativo, no determinado. De allí que el sistema funcional del arte, se encargue de tematizar y dar forma al *médium* de la obra. Y en este proceso, delimitar cual es mejor que otro, resulta del todo reflexivamente innecesario.

Ejemplo de lo anterior, puede ser ilustrado con la observación de Cordero sobre como el postmodernismo representa la oportunidad para que el feminismo se manifieste como “crítica y práctica en el arte” (Cordero, 2007: 109).

Si para algunos autores de la Escuela de Frankfurt o para el mexicano Sánchez Vázquez, intentar trascender la filosofía en sus análisis sobre el arte, criticando la falta de representación de los principios básicos y no enajenados de la vida, el revertir tal el proceso de enajenación de la obra de arte viene solo a restaurar el valor de uso original de la misma (valor de uso). Precisamente, la muerte del arte para Sánchez Vázquez, tiene que ver con la pérdida del valor de uso original. “Con la revolución del arte moderno alcanza más plenamente su autonomía y se universaliza el modo de apropiación estética correspondiente (la actitud contemplativa) hasta el punto de neutralizar las funciones (mágicas, religiosas o políticas) que cumplían fundamentalmente las obras en el pasado” (Sánchez Vázquez, 1979: 63).

Es posible que siglos atrás, la búsqueda de un significado naturalista tuviera sentido en las observaciones, tal es el caso de la *Academia de San Carlos*. Hoy en día, los significados naturales se han multiplicado proporcionalmente con el número de observadores. Además, la propuesta de una *Techné* perfectible y virtuosa ha perdido vigencia, porque ya no es posible sostener determinaciones de la totalidad: de una totalidad, que presuponga la correspondencia de cualquier hacer humano, con la intención idealista de la perfección, negando otras posibilidades.

Precisamente, la semántica postmoderna vuelve sobre la negación. “Las categorías postmodernas de lo asincrónico (lo no armónico en todas sus formas o deformaciones, lo atonal) y lo discontinuo, refutan la continuidad historicista de esa lógica vanguardista basada en una recta evolutiva de avances y superaciones, argumentando el fracaso de racionalidades uniformes” (Sánchez Vázquez, 2005: 7). Sin embargo, la negación como forma, sólo puede operar bajo la negación y la afirmación de esa negación.

Más allá e independiente de la banalización de la obra de arte,<sup>161</sup> o incluso de su carácter mercantil, permanece latente la posibilidad de que cualquier objeto señalado por el sistema del arte, pueda aceptarse en el sistema. Los medios masivos de información han posibilitado la socialización del arte; socialización del arte que ha devenido en la única posibilidad real de la obra, *–ser dada a conocer–*.<sup>162</sup>

Siendo así, inclusive los sentidos de pertenencia o identidad pierden sentido. Ya no es objeto del arte o de la teoría del arte elaborar una teoría desde Latinoamérica, puesto que la comunicación desde la sociedad moderna no tiene una frontera territorial delimitada.<sup>163</sup>

Las cualidades articuladoras de la modernidad, tienen la capacidad de orientar y condicionar a través de programas, la realización de un arte temporal, arte que en algún

---

<sup>161</sup> Piénsese en el delirante *arte líquido*. De acuerdo con Bauman, “la modernidad líquida puede definirse como un estado que anula las importantes dualidades que definieran el marco de la antigua y sólida modernidad: la oposición entre artes creativas y destructivas, entre aprender y olvidar, entre ir hacia adelante y retroceder. La flecha del tiempo ya no tiene punta: tenemos flecha pero sin punta” (Bauman, 2007: 41).

<sup>162</sup> Es indiscutible negar la existencia de un arte fuera de los museos, por ende es posible la apropiación de los espacios físicos para generar una interacción entre el arte y las personas, basta observar la diversidad de esculturas a la intemperie.

<sup>163</sup> Zaya señala que los contextos geopolíticos no determinan la creación artística (Jiménez, 2011: 87-89).

momento perderá sentido, para dar paso con ello, a la generación de nuevos sentidos que posibiliten la autopoiesis del sistema del arte.<sup>164</sup>

Hasta aquí se han distinguido las descripciones sobre la creación artística en México, que nos permiten observar las oposiciones semánticas con las cuales, a su vez, es posible rastrear la gradual diferenciación del sistema del arte en estas descripciones. La labor de identificar dichas oposiciones permite articular desde la arquitectura de la TGSS el código *adecuación/ no adecuación*, cuya principal característica tiene que ver con su nivel de abstracción, ya que al no determinar la creación artística con contenidos provenientes de la moral, la religión, la ciencia o la política, permite al sistema del arte indicar lo que se acepta y lo que no se acepta a partir de un sentido/comunicación sobre la creación artística.

---

<sup>164</sup> No está por demás señalar que lo anterior no constituye una garantía.

## CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación se ha orientado a problematizar el *cómo* podemos observar la diferenciación del sistema del arte en México, desde la arquitectura teórica de los sistemas sociales propuesta por Niklas Luhmann.

La disciplina estética –como descripción del sistema del arte– ha marcado sus propios límites, a partir de ubicar a la oposición bello/feo como una condicionante de la creación artística. Dicha oposición, figuró como el elemento último que determinó el reconocimiento de las obras de arte hasta finales del siglo XIX, y principios del siglo XX en México.

Esta oposición contiene dos elementos conceptuales que la hicieron operativa, pero a su vez, limitada en cuanto forma de observación. Por un lado, el supuesto de que el observador juzga, a partir de que su juicio y percepción son correspondientes o iguales al *juicio general* (juicios de valor). Por otro lado, el considerar que la creación artística, incluye materialidades u objetos que por sí mismos reflejan un valor objetivo y natural.

Desde el supuesto del juicio general, el observador puede percibir la belleza de la obra de arte, esto, en la medida en que la obra contiene el *a priori* del espacio, así como cualidades naturales y objetivas. Por lo tanto, el espacio y la objetividad de la obra de arte, constituyen la base fundamental desde la cual otros observadores pueden referir que, lo observado es naturalmente bello. En esta oposición, el objeto ostenta características naturales, propias e inconmensurables, y estas a su vez son objetivas (la cosa está en la cosa). Es decir, están dadas y se encuentran fuera de la percepción.

El segundo elemento, tiene que ver con la pretensión de que toda creación artística, cuyo soporte es el entorno natural, se apoya e imita a la naturaleza misma. Desde esta perspectiva, las posibilidades creativas del arte se encuentran restringidas por la semejanza entre la obra de arte creada y la naturaleza ‘pre-existente’ de ésta.

La oposición bello/feo provee a las descripciones estéticas de un juicio último que articula, desde la estética, cuatro elementos indisociables de la creación artística: obra (como objeto), naturaleza, público y juicio general. Con estos elementos, la estética emite un



juicio que apela a un *deber ser* del arte, de modo tal que, a través de la selección de los criterios anteriores, la creación artística puede ser reconocida al interior de la referencia bello/feo.<sup>165</sup>

Al remitirnos al estudio y análisis estético de la creación artística en México, así como a las creaciones artísticas pre revolucionarias, observamos una programación que orienta y señala lo que debe o no corresponder a la “institución” del mundo artístico; estabilizada en el academicismo como corriente que incorpora dicha programación. El ejemplo más notable, al respecto, lo constituye la Academia de San Carlos, que buscó la manera de revivir y reproducir el virtuosismo clásico y neoclásico europeo.<sup>166</sup>

Desde el programa academicista, y en especial desde la oposición bello/feo, se produjo arte a partir del supuesto de lo trascendente. Recordemos que esta forma opera en la paradoja de lo desconocido/familiar.<sup>167</sup> La obra de arte es desde allí, una forma que incorpora figuras míticas y heroicas, y que funge también como medio para acercarse a un modelo de naturaleza y divinidad. Por lo tanto, la obra de arte hace familiar la forma divina, aun cuando esta es, paradójicamente, secreta e inaccesible para el público u observadores.

Desde la perspectiva trascendental, la naturaleza se apoya en lo divino, pero lo divino es desconocido, de allí que lo bello sea indefinible. La manera en la que se hace accesible al mundo (u observadores), es a través de un juicio que consensualmente es general, lo que no significa necesariamente que todos los observadores observen con un recurso idéntico de belleza. Sin embargo, se supone que éstos reconocen, a través de formas secretas que se apegan a formas trascendentes; es decir, la forma artística de lo bello.

Recordemos que para la TGSS, la *forma* no es un símil de figura, sino más bien es una observación cuya caracterización supone dos lados como unidad de la forma. Para la

---

<sup>165</sup> Sobre la condicionante de lo bello: “la belleza había sido siempre la clásica, el modelo helénico, con ella se podría expresar lo propio, otra belleza; vino a convertirse en que la belleza helénica no era la única verdadera y posible, sino que existían muchas otras de diversos tipos que reclamaban ser tomadas en cuenta; así, un amplio horizonte se abrió en el momento en el que la belleza clásica ya no fue reina y señora y entonces floreció la verdadera reina: la imaginación” (Fernández, 2001: 205).

<sup>166</sup> Al respecto, Fernández señala, “más bien que arte académico, digo, academicismo, por la exageración a que se llevaron ciertos principios, con negligencia de los clásicos, y un “realismo” miserable que terminó, en su aniquilamiento” (Fernández, 2001:138).

<sup>167</sup> A partir la paradoja desconocido/familiar opera el sistema de la religión (Luhmann, 2007a: 56-57).

estética, la forma bella contiene como lado opuesto lo feo, este lado es indeterminación, debido a que no puede observarse con los recursos semánticos de lo divino o lo bello. Esta oposición bien puede considerarse como derivado de un juicio moral, ya que el lado bueno es bello (espacio marcado) y el malo representa la ausencia de lo bello, o mejor dicho la indeterminación de la diferencia (y además nunca podrá ser contenido en lo bello).<sup>168</sup>

Así, las explicaciones que apelan a determinaciones del entorno, por consiguiente, ubican a la creación artística como dependiente de diversos entornos, situación que no sólo se da desde la estética, sino también desde la sociología; debido a que desde los alcances teóricos de ciertas corrientes sociológicas, la personalización de estas capacidades, ha constituido una respuesta explicativa del por qué ciertos fenómenos sociales, son indisociables y dependientes del entorno.

La teoría crítica ofrece un ejemplo de lo anterior. La reflexión crítica formula la posibilidad de develar los mitos del progreso de la modernidad y por modificar la historicidad y las expectativas de la modernidad.<sup>169</sup> No obstante, termina en una nueva explicación moral de la sociedad.

Sánchez Vázquez, al retomar la teoría crítica, cuya expresión más representativa puede observarse en el muralismo mexicano, trata de eliminar la actitud pasiva del arte con relación a las necesidades y condiciones de los grupos campesinos. Desde la distinción revolucionario/no revolucionario, no sólo propone un cambio en el llamado *mundo de vida*, sino también promueve esquemas analíticos, con los cuales revertir el valor de exhibición de la obra de arte, y con ello, la condición general del capitalismo.

Dichas observaciones son intentos por estabilizar un ideal de sociedad “mejor”, que en la actualidad, se muestran sólo como expectativas orientadas sobre la base de juicios valóricos compartidos pero que, no obstante, ante la contingencia de la realidad, también pueden ser

---

<sup>168</sup> Es importante recordar que la moral no es un recurso individual, ya que ésta corresponde a una forma de juicio consensuado. Las posibilidades de la moral hasta el siglo XIX en México se encontraban ancladas a la religión, posteriormente con la forma primada de diferenciación funcional de los sistemas, la moral puede ser reducida a una observación de cualquier sistema psíquico y no puede ser ubicada como una reglamentación, o como una comunicación simbólicamente generalizada.

<sup>169</sup> Véase capítulo I, sobre el concepto de *diferenciación funcional*.

observados desde el sistema del arte como expectativas orientadas por el código *adecuación/ no adecuación*.<sup>170</sup>

A partir de la operatividad del código, puede afirmarse que los programas del sistema del arte, son variaciones que pueden incluir o negar estabilizaciones artísticas, y con ello generar variaciones. También es cierto que la creación artística, no depende de las instituciones, como lo son, los museos y la crítica de arte, formas que pueden entenderse como intertextualidad que orienta la percepción de los observadores.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, el sistema del arte, en México, ha optado por la incorporación y reconocimiento de una multiplicidad de creaciones artísticas, no apegadas ni al arte nacional postrevolucionario, ni al elemento trascendente de la religión. Se presupone que el sistema del arte evoluciona, generando variaciones y con ello, una multiplicidad de posibilidades. Desde el concepto de *evolución* (variación, selección, reestabilización) es posible hablar entonces de un sistema plenamente diferenciado a través de su función y su autopoiesis y, por lo tanto, sostener la forma sistema, cuya condición supone el constante mantenimiento operativo de la diferencia y la exclusión de otros sistemas y de otras formas de diferenciación.<sup>171</sup>

Las descripciones del arte referidas en el capítulo primero y tercero, no pueden disociarse del supuesto subjetivo. En estas descripciones, subyace la idea de que la creación artística puede comprenderse a través del enlace indisoluble entre artista y obra de arte. Sin embargo, para el sistema del arte, el artista no figura como un elemento en la lógica de su diferencia; aún bajo el presupuesto de que la obra de arte no existiría sin la labor del artista, el artista es partícipe tan sólo como un observador, o como entorno. Lo mismo ocurre con las apreciaciones sensitivas.

---

<sup>170</sup> Desde el código del sistema del arte, la oposición revolucionario/no revolucionario, es una posibilidad más del sistema para difundir informaciones alternativas pero, aclaramos, ésta es sólo una de múltiples posibilidades.

<sup>171</sup> Recordemos que, como entorno del sistema del arte, también están los sistemas de conciencia. Desde la presente observación, se excluye la posibilidad de considerar como unidad analítica, a las sensaciones y al entorno material (corporal) de los sistemas de conciencia. Los análisis estéticos y sociológicos aquí revisados, han ubicado al sujeto como la ontología más exitosa en la explicación de lo social, en donde las sensaciones también figuran en esas explicaciones, con todas sus consecuencias y limitaciones.

Es imposible negar que las apreciaciones sensitivas sean posibles a través del acoplamiento estructural entre el sistema de conciencia y el sistema biológico, pero al colocar a la persona como entorno del sistema, aceptamos con ello el supuesto de que la persona puede ser incorporada desde el sistema del arte como una semántica (como una comunicación). Con ello queda claro que el desciframiento de la contingencia de las sensaciones de la conciencia a través del lenguaje, o de las acciones, es más bien una pretensión divina o ideal que está fuera de los límites de la comunicación social.

Los análisis y descripciones de la estética, de la sociología del arte y de la historiografía en México, se dan a conocer bajo la premisa de un enlace indisoluble entre el artista y la obra de arte y, por lo tanto, del sentido de los artistas y su relación con la obra de arte. Con ello, no sólo se tiene como resultado un conglomerado de atribuciones, sino también, se cae en especulación filosófica.

Pero entonces, ¿dónde se instala la reflexión sociológica?<sup>172</sup>

Algunas investigaciones que han problematizado la creación artística, lo hacen desde la diferencia producción/ consumo, cuyo supuesto consiste en considerar que la obra de arte se realiza y se da a conocer, únicamente bajo su condición mercantil. Es decir, como una mercancía, ya no como obra de arte.

Estas investigaciones, han llegado a la conclusión de que la obra de arte se anula a sí misma, una vez que pierde su valor original, mágico, creativo, universal y aurático; al ser reproducida en serie, al ser comercializada, al no representar significados universales más que a sí misma, ya no es obra de arte, sino solamente un producto mercantil. Nosotros por el contrario, sostenemos que el elemento que mejor ilustra la diferenciación del sistema del arte, consiste en sostener que los cambios de la creación artística se posibilitan a través de sí misma. Es decir, el arte *versus* el arte.

---

<sup>172</sup> Por ejemplo, desde la perspectiva sociológica de Bourdieu pueden encontrarse ciertas afirmaciones sobre un debate más bien ideológico, en lugar de explicativo. La sociología basada en el esquema *campus/habitus* se limita a preguntar ¿por qué los artistas odian un análisis que atenta contra sí mismos? “La sociología y el arte no se llevan bien. Esto es culpa del arte y de los artistas que no soportan todo aquello que atenta contra la idea que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de la creencia, creencia en el don, en la unicidad del creado increado, y la irrupción del sociólogo, que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo” (Bourdieu, 1984: 225).

Retengamos que ya en el siglo XX las diversas formas creativas y estilos, no contienen ni apelan necesariamente a rasgos de virtuosismo, ornamentación o realismo y, sin embargo, siguen siendo consideradas obras de arte ya no por su valor inherente y objetual, sino por la posibilidad que estas tienen para producir comunicaciones que las refieren al interior del sistema como obras de arte.

La creación artística no configura una estructura sobre la cual se garantice la estabilización de expectativas de los entornos, se inscribe en un código que la orienta. En el caso del arte mexicano, es interesante señalar que la difusión de las obras de arte y de los movimientos artísticos no tuvo, como resultado, la inclusión de las masas a los programas del sistema de la política y al sistema de la educación en el siglo XX, esto fue sólo una expectativa del muralismo. Lo que si podemos observar como resultado, es la creciente estabilización de la diferenciación del sistema del arte, a través de su código *adecuación/ no adecuación*.

Bajo el presupuesto de la clausura operativa, de un código y de una función, ningún sistema tiene la capacidad para vincular o direccionar las comunicaciones de otro (entorno). El sistema del arte, como cualquier otro sistema, puede dar a conocer una selección de informaciones, pero estas informaciones —que son percibidas— no necesariamente serán comprendidas en el sentido en el que se comunican. De allí que los llamados o los posicionamientos de los artistas, sean informaciones o que se pierden en el ruido del entorno, o que irritan al sistema.

Finalmente, los problemas que enfrentan las explicaciones sociológicas, se han articulado, por un lado, en el empeño por buscar los mecanismos que orientarían el cambio social a partir de la obra de arte. Para algunos investigadores como Mendieta y Núñez, existe la intención de explicar la creación artística apegada a los programas del sistema de la política. Por otro lado, la sociología del arte ha buscado criticar viejos conceptos y ‘fundamentos’ tales como raza, capital, objeto, sujeto, y materialidad, pero sin abandonar los alcances y límites teóricos de tales conceptos.

Así, los análisis estéticos sobre la producción del arte mexicano, han buscado explicar la no correspondencia entre los modelos de belleza y percepción de la misma, en contraste con las condiciones propias de la creación artística. Luego, han intentado ampliar sus alcances explicativos, incorporando modelos que no necesariamente apelan a la oposición bello/feo.

Modelos que, hasta donde hemos observado, constituyen más bien pretensiones inacabadas que apelan al recurso valórico de lo sensible; recurso que como límite conceptual sigue teniendo presente a la corporalidad, al sujeto y a las sensaciones como elementos determinantes en la explicación y análisis de la creación artística.

Es necesario indicar que en el sistema del arte, el código *adecuación/ no adecuación*, garantiza la inclusión de las oposiciones y descripciones antes mencionadas, en tanto recursos semánticos con los que cuenta el sistema. Lo cual nos lleva a concluir que la forma sistema del arte, es un recurso que nos permite observar la operatividad del mismo sistema. Es decir, permite la observación de las oposiciones que subyacen en las descripciones del sistema sin llegar a determinarlas.

Lo anterior obliga entonces a instalar la pregunta de *cómo* opera el sistema del arte moderno y cuáles son las estructuras que posibilitan la comunicación del código en el sistema del arte, el cual no apela a una construcción semántica última y verdadera, así como tampoco a derribar las oposiciones y diferencias que han orientado la construcción de diversas formas explicativas.

Las estructuras que han posibilitado la autopoiesis del sistema del arte en México están delimitadas por la estabilidad que tiene el sistema para realizar su autopoiesis. Los diversos estilos representan estructuras que orientan ciertas comunicaciones y que posibilitan otras comunicaciones, las cuales se hacen partícipes, ya sea aceptando o negando las estabilizaciones anteriores. Observamos entonces que, el muralismo, el impresionismo, el surrealismo y el arte contemporáneo, responden a ciertas estabilizaciones de expectativas y a la disponibilidad de estructuras sociales correspondientes.

Desde el presupuesto creativo de la obra de arte, pueden esperarse dos cosas: la primera, tiene que ver con la condición de múltiples posibilidades y complejidad en la creación artística. La segunda condición tiene que ver con el uso de ciertas estructuras que orientan las posibilidades de la selección de la forma arte para constituirse en una obra de arte. Dicho esto, entendemos que la obra de arte no se crea en la ambigüedad, o bajo condiciones de total arbitrariedad, sino más bien, la obra se crea bajo ciertas estabilizaciones de sentido que reducen complejidad y que son producto de observaciones, que paradójicamente crean complejidad.

Si en un primer momento, nos es posible ubicar al sistema del arte como una forma que reduce complejidad en la sociedad, al seleccionar con un sentido específico la diversidad de comunicaciones que únicamente pueden ser entendidas y referidas al interior del mismo sistema. En un segundo momento, nos es posible ubicar a los diversos programas, estructuras y creaciones, los cuales se dan a conocer desde el sistema y cuyo referente último es la recursividad del mismo. De allí que hoy en día sea insostenible aceptar que la creación artística tiene como función última educar a las masas y contribuir al cambio social.

Si bien el artista puede pretender orientar las observaciones del público (observadores de segundo orden), el efecto que esto tenga en ese público es contingente (posible mas no necesario). Hoy en día se acepta que las comunicaciones, como órdenes emergentes de sentido, contenidas en la obra de arte son formas excluidas de distinciones hechas sobre la sociedad. Las comunicaciones del sistema del arte, son comunicaciones que rehacen el mundo a través de sí mismas, y que pueden incluir aquello que normalmente no tendría un sentido útil o racional en la realidad real. Es decir, pueden reelaborar el mundo a partir del mundo mismo.

Puesto que ¿quién se atrevería hoy en día a buscar la utilidad de una obra monumental como lo sería el abstraccionismo de Sebastián?

Mientras que el sistema del arte pueda generar comunicaciones, cuya única función consiste en construir una observación de lo aparentemente inobservable (por ejemplo figuras abstractas o música ‘caótica’), o incluso arte que se contrapone a sí mismo, es posible afirmar que nos encontramos ante un sistema funcionalmente diferenciado. La pregunta por el *cómo*, presupone un sistema diferenciado, presupone su autopoiesis y también la posibilidad de señalar qué podemos entender como arte a partir de su diferencia, todo esto dentro de los propios límites de la comunicación.

## BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan (1993). *Las culturas estéticas de América Latina*, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, México.

Acha, Juan (1981). *Arte y sociedad Latinoamericana: el producto artístico y su estructura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Acevedo, Esther coord. (2011). *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Secretaría de Relaciones Exteriores, DF, México.

Adorno, Theodor (2009). *Disonancias, introducción a la sociología de la música*, Editorial Akal, Madrid, España.

Aguilar, Teresa (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Cassimiro Libros, Madrid, España.

Alexander, Jeffrey y Colomy, Paul (1992). “El neofuncionalismo hoy; reconstruyendo una tradición teórica” en *Revista Sociológica*, Septiembre-Diciembre, Vol. Año 7, Número 20, Universidad Autónoma Metropolitana, ciudad de México, México.

Araiza, Elizabeth (Editora) (2010). *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, El colegio de Michoacán, México.

Bachelard, Gastón (1987). *Formación del espíritu científico*, Editorial Siglo XXI editores, ciudad de México, México.

Bauman, Zygmunt (2007). *Arte, ¿líquido?*, Ediciones Sequitur, Madrid, España.

Benítez, Issa (2001). *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ciudad de México, México.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, editorial Ítaca, ciudad de México, México.

Biemel, Walter (1962). “La estética de Hegel” en *Revista de filosofía Convivium*, Núm. 13-14, Universidad de Barcelona, Barcelona, España.



Bourdieu, Pierre (1984). *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, ciudad de México, México.

Camacho, Arturo (2010). *Los papeles del artista*, El colegio de Jalisco, Zapopan, México

Cardoza, Luis (1974). *Pintura contemporánea en México*, Editorial Era, ciudad de México, México.

Corsi, Giancarlo, Elena Esposito y Claudio Baraldi (1996). GLU: *Glosario sobre la Teoría social de Niklas Luhmann*, Anthropos, Universidad Iberoamericana/ITESO, ciudad de México, México.

Córdova, Arnaldo (1974). *La formación del poder político en México*, Editorial Serie popular era, ciudad de México, México.

Couto, Rosa (2005). *La tutela de la obra plástica en la sociedad tecnológica: consideración especial del derecho a la propia imagen y de otros activos inmateriales*, Trama Editorial, Madrid, España.

Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, editorial Anthropos, Barcelona, España.

Dilthey, Wilhelm (1944). *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Dilthey, Wilhelm (1945). *Teoría de la concepción del mundo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México.

Durkheim, Emile (2005). *Las reglas del método sociológico*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Eder, Rita (2001). *El arte en México: autores, temas problemas*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Fernández, Justino (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo I, Instituto de Investigaciones, Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, México.

Foucault, Michel (2010). *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, ciudad de México, México.

- Foucault, Michel (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Editorial Anagrama, Barcelona, España.
- Fuentes, Guaza (2013). *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*, Turner, Madrid, España.
- Galard, Jean y Chatelet, Francois (1973). *La muerte de las bellas artes*, Editorial Fundamentos, Madrid, España.
- Gutiérrez, Edgardo (1999). “Imaginación y autonomía estética en la crítica del juicio de Kant”, en *Revista de filosofía*, Núm. 22, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, pp. 169-176.
- Habermas, Jürgen (1990). *Pensamiento postmetafísico*, editorial Taurus Humanidades, ciudad de México, México.
- Hegel, Georg (1989). *Lecciones de estética*, volumen I, edición de Jordi Forma, Barcelona, España.
- Hegel, Georg (1985). *Estética. La forma de lo romántico*, ediciones siglo XX, Buenos Aires, Argentina.
- Heidegger, Martin (2006). *Arte y poesía*, Editorial Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.
- Heidegger, Martin (2008). *Caminos del bosque*, ediciones Alianza, Madrid, España.
- Holz, Hans (1979). *De la obra de arte a la mercancía*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España.
- Hobsbawm, Eric (2007). *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, España.
- Huerta, Efraín (1977). *Antología Poética*, Ediciones del Estado de Guanajuato, México.
- Isunza, Manrique (1979). *La revolución, el nacionalismo y el muralismo en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, México.
- Jiménez, José (Comp.) (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*, MEIAC/Turner, España.

Kant, Immanuel (2006). *Crítica a la razón pura*. Santillana, ediciones generales S.A., ciudad de México, México.

Kant, Immanuel (1979). *Filosofía de la historia*. Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Kant, Immanuel (2006). *La crítica del juicio*, Ediciones editores mexicanos unidos, S.A., ciudad de México, México.

Leyva, Gustavo (1999). “La disolución de la obra de arte”, en *Signos filosóficos*, núm. 00, UAM Iztapalapa, ciudad de México, México, pp. 82-102.

Luhmann, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*, Edición Herder, ciudad de México, México.

Luhmann, Niklas (1992). “El ocaso de la sociología crítica”, en *Colección de Babel*, 1, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.

Luhmann, Niklas (2007). *La sociedad de la sociedad*, Edición Herder, ciudad de México, México.

Luhmann, Niklas (2007a). *La religión de la sociedad*, editorial Trotta, Barcelona, España.

Luhmann, Niklas y Raffaele De Giorgi (1993). *Teoría de la sociedad*, Edición Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.

Mardones, J. M. y Norman Ursua (1999). *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*, Ediciones Coyoacán, ciudad de México, México.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (2008). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. Manifiesto del partido comunista. Ideología Alemana*. Editorial Colofón, ciudad de México, México.

Maturana, Humberto (1997). *De Máquinas y Seres Vivos, autopoiesis de la organización de lo vivo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, Chile.

Mead, Herbert (1973). *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires, Argentina

Méndez, Eloy (2004). *Arquitectura Nacionalista. El proyecto de la Revolución Mexicana en el Noreste (1915-1962)*, Editorial Plaza y Valdés, S.A. de C.V. Sonora, México.

Mendieta, Lucio (1979). *Sociología del arte*, UNAM, Ediciones del Instituto de Investigaciones Sociales, ciudad de México, México.

Menke, Christoph (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Edición, Visor. Dis. S.A., Madrid, España.

Merton, Robert (2002). “La división del trabajo social en Durkheim” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 99, julio-septiembre, Madrid, España, pp. 201-20.

Palazón, Rosa (2006). *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Platón (2003). *Diálogos*, editorial Porrúa, ciudad de México, México.

Sánchez, Adolfo (2004). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, Editorial Facultad de Filosofía y Letras UNAM, ciudad de México, México.

Sánchez, Adolfo (1991). *Las ideas estéticas de Marx*, Editorial Era, ciudad de México, México.

Schaeffer, Jean (2005). *Adiós a la estética*, Edición A. Machado Libros, S.A., Boadilla del Monte, Madrid, España.

Solares, Blanca (2001). “Mito e ilustración en el pensamiento de Frankfurt,” en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, Núm. 182-183, UNAM, ciudad de México, México.

Theodor, Adorno y Max Horkheimer (2009). *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, España.

Thuillier, Jaques (2006). *Teoría general de la historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, ciudad de México, México.

Tibol, Raquel (1963). *Historia general del arte mexicano*, Editorial Hermes, S.A., ciudad de México, México.

Sáenz, Inda y Cordero, Karen (Comp.) (2007). *Critica feminista en la teoría de historia del arte*, Universidad Iberoamericana, ciudad de México, México.

Shiner, Larry, (2010). *La invención del arte*. Una historia cultural, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España.

Velasco, Ambrosio (1995). "Filosofía de la ciencia, hermenéutica y ciencias sociales", en *Ciencia y desarrollo*, XXI, 125, ciudad de México, México.

Zamorano Farías, Raúl (2003). "Diferenciación y desdiferenciación política en la modernidad y periferia de la sociedad moderna", en *Economía, Sociedad y Territorio*, enero-junio, Vol. IV, N 13. El colegio mexiquense, A.C. Toluca, México.

Zamorano Farías, Raúl (2012). *III Seminario Interinstitucional Sobre Teoría General de los Sistemas Sociales: Niklas Luhmann*, UNAM-UAEM, ciudad de México, México.