

//NOTAS SOBRE LA TEORÍA DEL VALOR EN EL ARTE//

FRANCESCA NOTO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

El tema del valor de las obras de arte visual no fue planteado por el pensamiento de la Antigüedad; las filosofías del arte hablaban, más bien, de las modalidades expresivas y de los géneros que utilizaban el instrumento de la palabra, el *logos*, capaz, como sostenía Gorgias, de conciliar la invasión dionisiaca con la exigencia cognitiva que las Musas omniscientes regalaban al hombre. Las Musas, que sabían decir –como ellas mismas explicaban a Hesíodo– muchas mentiras símiles a la verdad y también cantar la verdad, ilustraban el problema de las representaciones como un tejido hecho de ficciones engañosas o como un tejido verdadero y realista.

Si para Platón, como se lee en los *Diálogos* (1-3), el valor del arte radicaba en la capacidad de representar el *eidos*, lo bello, y nunca en tanto a actividad productora, para Aristóteles la actividad artística conectaba orgánicamente el momento de la inspiración de lo suprasensible con la realidad de la experiencia humana. Esta acentuación de la instancia realista comportaba que en el artificio de la reconstrucción artística fuesen reconducidos los hechos (*to poio ta poia*), de manera que el aparato formal de la narración se podía limitar a lo verosímil, con la condición imprescindible que el contenido de la verdad siguiese siendo el tejido de la realidad. Estas breves referencias al pensamiento de la Antigüedad –premisas imprescindibles para lo que ha sido la elaboración estética posterior– son importantes si estamos de acuerdo con A. Hauser y con la idea de que al final estamos “obligados” a elegir entre una concepción idealista o una concepción materialista de la historia, la cual no reconoce universalidad al ser ni a la operatividad del hombre (espiritual o técnica). Y sin embargo en ambas opuestas elecciones críticas nunca se ha hablado del tema del valor de las prácticas artísticas sino en términos genéricos –y casi siempre afectados por un condicionamiento idealista– atribuibles al tradicional criterio estimativo que hace interactuar lo bello con el bien; proposición que lleva, en su clara y fuerte caracterización ética, hasta la tentación de considerar, otra vez, el arte como una categoría metahistórica.

Una ocasión para definir mejor el tema del valor de la obra de arte se puede plantear a partir de lo que dice Marx sobre la calidad, aunque, está claro, ésta no puede ser considerada todavía “valor”. En los escritos económicos de madurez, *Crítica de la economía* y *El Capital*, Marx identifica la calidad con el valor de uso y, afirmando que el valor de uso escapa del campo de observación de la economía política, proporciona todos aquellos elementos que desde el punto de vista crítico liberan de la alienación económica a todas aquellas obras que no son atribuibles a la organización madura de las sociedades complejas y reguladas por el valor de cambio.

Arriesgando una aproximación crítica, podríamos decir que todas las obras, incluyendo las obras de arte que preceden al advenimiento de la sociedad burguesa –en cuanto constituidas a partir del carácter de valor de uso–, tienen calidad porque poseen un “substrato natural”, mientras que las obras, incluyendo las obras de arte que nacieron a partir del asentamiento de la organización burguesa capitalista, envueltas en el mecanismo del valor de cambio, pierden calidad (en el sentido que se ha dicho) y adquieren “valor” (haciendo de este último un disvalor). Este cambio semántico de la palabra “valor” es el principio de un nuevo examen de la función y del papel del “arte” y de los “artistas”. Por ejemplo, el criterio de lectura en clave emancipadora y evolutiva de la secuencia románico-gótico-renacentista de aquel primer gran historiógrafo del arte que fue G. Vasari, que en sus *Vite* contaba los procesos de perfeccionamiento que van desde Cimabue hasta Michelangelo, seguía el motivo de una mayor capacidad de representación mimética. Pero este criterio podría ser contradicho e invertido por esas hipótesis que propondrían la posibilidad de intervenir con el instrumento de una crítica radical en los legados de la tradición.

Por eso, es importante recordar un pasaje de las *Tesis de filosofía de la historia* de W. Benjamin, en el que afirmaba que

los bienes culturales que abarca [el materialista histórico] con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

La desacralización de la tradición como lugar de ideologías dominantes pone en marcha lo que se puede llamar un proceso a historiografía tradicional y a las Estéticas.

En un breve ensayo de 1991, D. Formaggio formula un principio crítico que se puede resumir de esta manera: la disciplina de lo bello, desde Baumgarten hacia delante, ha pretendido constituirse como estatuto científico pero sin conseguirlo porque, de hecho, se sostuvo asimilándose a otras disciplinas, como la psicología, la antropología y la sociología. Áreas de interés, dichas ciencias humanas, que también se caracterizan como metodologías distintas. Formaggio habla del éxito desastroso que tuvo el enfoque estético tanto en el aspecto creativo, que pertenece al artista, como en el aspecto crítico, que pertenece al historiador; éxito desastroso en el caso de que éste último renuncie a pensar, en su entera totalidad, en el campo de observación, y de que el primero no

descuide la principal tarea de su quehacer, que es la planificación llevada a la praxis revolucionaria.

Un primer paso para la reelaboración crítica de la tradición de los estudios de estética sería el de resemantizar, como hicieron los neopositivistas, el vocabulario entero de las filosofías del arte, desvelando los subterfugios y los equívocos; casi una urgencia subrayada por Galvano della Volpe, que enseñó cómo también un análisis lingüístico puede suponer una carga crítica anti-ideológica. El empleo del análisis lingüístico en las teorías de las artes, adoptando un método materialista y completamente histórico, contribuyó a exorcizar el *Aeternum* metafísico de la infabilidad del arte.

Reemerge, pues, la pregunta sobre el valor y sobre los mismos procesos de valorización que (en parte) hemos visto configurarse en el pasaje crucial hacia la edad moderna, al que hemos aludido anteriormente. Una mirada más atenta nos ayudará a leer en el proceso de transformación de los gremios medievales, cuando se llega a la edad moderna, la acentuación del valor de la obra de arte ya entregada en lógicas de cambio. De hecho, los gremios, que aglutinaban las artes mecánicas y que tenían un papel clave en la estructura social, perfeccionaron el carácter de su tarea fundando las Academias: la de *San Luca* y la del *Disegno* fueron las primeras de una larga historia de institucionalización de los preceptos artísticos, legitimados por su funcionalidad, pues eran representativas del carácter de la nueva organización social.

Ocurre, entonces, que el proceso a través del cual se constituye una categoría autónoma, definida como arte, se identifica con aquel proceso que a través de la operatividad artística empieza a tener conciencia de sí mismo; una autoconciencia que se puede entender como posición estructural de una división dialéctica que eleva (valoriza) la parte que le pertenece y desprestigia lo que se aleja de su manera de actuar. Sin embargo, no se separa de ella porque, como dice Marx en la *Crítica de la economía política*, el objeto artístico, como cualquier otro producto, crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción, según Marx, no produce sólo un objeto para un sujeto, sino también un sujeto para los objetos, es decir que el tradicional proceso productivo – del medioevo –, que empleaba en la obra sólo la *recta ratio factibilium*, cedía el paso ante la emergencia de nuevas características conectadas con la cultura oficial, desde la religión hasta la moral, desde la política al derecho. Estos elementos habían sido extraños al proceso productivo tradicional porque no eran atribuibles al principio unificador de la razón especulativa que se convirtió, en aquel nuevo contexto, en el principio de identidad de la clase dominante y que exigía una teorización dentro de la cual la práctica artística, ahora ya intelectualizada, habría marcado un paso adelante en la jerarquía de las tareas cuando, paralelamente, las filosofías neoplatónicas jerarquizaban las facultades humanas.

Para volver al tema del valor, en su consideración científica que de ésta hacía el materialismo dialéctico, recordamos cómo Marx había rendido un homenaje a Aristóteles que, en su *Ética nicomaquea*, ofrecía un análisis de la relación del valor de las mercancías a partir de la igualdad y conmensurabilidad. Marx también pensaba, como ya escribió Aristóteles, que la hipótesis de una igualdad entre las cosas era contraria a su naturaleza y a su esencia. Aunque el problema de Aristóteles se quedaba irresuelto dentro de su misma especulación, de todas formas atestiguaba la excepcionalidad de un pensador genial, según Marx, que había descubierto la relación de igualdad en la expresión del valor de la mercancía. Marx, en *El Capital*, explicaba que había que

contextualizar al filósofo griego en una sociedad que se apoyaba en el trabajo servil y que tenía, entonces, como base natural, la desigualdad de los hombres y su fuerza de trabajo.

Esta premisa –una real ruptura epistemológica– abre la puerta hacia un análisis de la “teoría del valor”, tal como se ha dado en la ciencia económica desde Smith y Ricardo, a partir del momento en que la clase burguesa se afirmaba definitivamente, es decir, en que el proceso económico empezó a ser dominado por el capital. Este artículo quiere introducir una posible revisión de las prácticas artísticas, que hemos visto ser contiguas a los mecanismos de producción, y también una revisión de las contradicciones entre la instancia de libertad creativa y el condicionamiento de los mecanismos de la organización de clase.