



# EL CANTO DE LAS SIRENAS. LA TRANS-DISCIPLINARIEDAD Y SU RIESGO EN LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS

THE SIREN'S CALL. TRANSDISCIPLINARITY AND ITS RISK IN  
CONTEMPORARY ART

DOI: 10.25100/n.v0i31.12006

Carlos Alberto Galeano Marín  
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia  
carlos.galeanoi@udea.edu.co  
ORCID: 0000-0003-0914-488X

**Recibido:** 4 de marzo de 2022  
**Aprobado:** 12 de mayo de 2022

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909  
Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

---

## ¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

Galeano Marín, C. A. (2022). El canto de las sirenas. La transdisciplinariedad y su riesgo en las artes contemporáneas. *Nexus*, (31), e30412006. <https://doi.org/10.25100/n.v0i31.12006>



## Resumen

El presente artículo reflexivo explora cómo en los procesos de hibridación, las artes contemporáneas han logrado sortear con éxito los retos planteados en la inter y la pluridisciplinariedad. Pero al ensayar diálogos con disciplinas diferentes a las creativas, el lugar común del “hoy en día cualquier cosa es obra de arte” les ha planteado un reto que aún no tiene clara solución. Una revisión histórica y conceptual permite observar cómo estas estrategias no son tan recientes como se anuncia y que, aunque pareciera lo contrario, aún existen límites para la obra de arte que es necesario atender.

**Palabras clave:** Artes contemporáneas, Artes Modernas, Interdisciplinariedad, Pluridisciplinariedad y Transdisciplinariedad.

## Abstract

This reflexive article aims to explore the way in which hybrid artistic processes have managed to overcome the challenges given by inter and pluridisciplinary tasks. However, when dealing with other disciplines, the common place according to which “today everything is an artwork” has revealed a question not yet fully answered. An historical and conceptual revision leads to the idea that such strategies are not so recent as it seems, and, by the contrary, there are certain borderlines necessary to attend.

**Key words:** Contemporary Arts, Modern Arts, Interdisciplinarity, Pluridisciplinarity, Transdisciplinarity.

Pese al reclamo del público lego, en la práctica actual del artista resulta corriente el deslinde con las formas tradicionales. Se le demanda maestría en el dominio de la materia. Se le pide plegamiento, cuando menos, a la belleza y, con bastante frecuencia, a la mimesis y a la verdad. No se trata de un mero capricho, dice el público. Hay en ellos la afirmación del Arte como producto cultural que serviría de contrapeso a los terribles acontecimientos de la cotidianidad. “Necesitamos belleza en un mundo de horror” parecieran decir. Y el encargado de la terapéutica vendría a ser el artista. Entonces, si la Obra no cumple este cometido, ¿qué sentido tiene el arte?

Mientras tanto, desde la orilla del artista, la perspectiva resulta disímil. No se trata de que la belleza hubiera sido proscrita, sino más bien que se ha dado espacio para otros intereses. El Arte no se puede encasillar en una concepción cerrada. “Ni terapeuta ni recreacionista”, grita en defensa a su libre determinación creativa. Y no es que tan solo el Arte hubiera ganado hace tiempo su autonomía, sino que además hoy se ejerce en intersticios liminales. Se funde con los diversos campos de interés humano.

En *Objetos de Certeza, Objetos de Duda*, la obra de Manuela Ribadeneira dialoga con los instrumentos de medición propios de la ciencia: astrolabios, compases, niveles, reglas, espejos, lentes, miras. Los objetos de certeza se nos presentan en su aspecto “objetivo”, pero en la revisión atenta nos revelan la contaminación que deviene del arte. Pequeñas alteraciones los inhabilitan, con lo que se hacen habitantes de un mundo paralelo, en el que la duda marca su sino. La Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología crea en 2018 el programa REZDM, Dominica Resiliente, mediante el cual procura “brindar apoyo a las comunidades de Dominica en sus esfuerzos de recuperación actuales con un enfoque en establecer una resiliencia a largo plazo ante los impactos devastadores de los desastres naturales como el huracán María”. Catalina Peláez, entre tanto, sitúa su obra *Simbiogénesis: Devenir más allá de lo Humano*, en el intersticio entre el diseño de vestuario, la biología, la botánica, sus experiencias vitales, el cuidado de plantas y animales, y el arte. Para transitar en ese espacio indeterminado recurre a la simbiogénesis, concepto biológico en el cual “la vida ‘independiente’ tiende a juntarse y a resurgir como un nuevo todo en un nivel superior y más amplio de organización” (Margulis, citado en Peláez, 2020, p. 3).

Los tres ejemplos, tomados sin que medie una búsqueda exhaustiva, confirman la pertinencia de conceptos y prácticas en que las artes *devanean* hoy: inter-, pluri- y transdisciplinariedad. El *devaneo* se invoca en tanto la obra, como lo sugiere Ribadeneira (2012), rompe la certeza e instala la duda; como lo indica Peláez (2020), se desliga del límite estético y se activa en lo ético; y como lo evidencia el REZDM (Fundación Daniel Langlois, 2018), se sitúa al nivel de la Ciencia y la Tecnología.

La confirmación de estas prácticas y sus validaciones no deberían ser asumidas sin cuestionamientos. El *devaneo* implica que la obra de arte actual zigzaguea. Confirma y duda, señala y oculta, valida y cuestiona. Lejos nos encontramos del estado de la obra en el cual su sentido se resolvía en la facilidad decimonónica de belleza, la verdad y la mimesis. La abundancia y, frecuentemente, sobreabundancia de ejemplos, se constituye en garantía para que el artista y la institución que lo acoge jueguen sus cartas en los terrenos polivalentes. Pero el público continúa en el *a-sombro* —sin sombra— que dé contraste, el fenómeno del arte actual lo enceguece. Se diría incluso que muchos de los creadores actúan sin comprender las implicaciones que asumen como apropiadas. Tras observar la validación institucional consideran que tanto brillo es respaldo de una elección correcta. Nuestra cultura nos ha mostrado que en lo brillante, lustroso e higiénico se condensa el valor de lo positivo. Florece allí la promesa de la *Positividad* a la que Julia Kristeva opone la *Negatividad*. Sin embargo, lo positivo no sometido a la duda, sino aceptado de marras, contiene el riesgo enorme del error. La duda que se reitera en lo negativo encuentra, en cambio, un camino paradójico de iluminación.

¿Cómo plantear duda frente a lo inter-, pluri- y transdisciplinar del arte? Dirá uno, y lo confirmarán muchos, que las relaciones allí entretejidas resultan verdades de Perogrullo, que es sobre-evidente la validez de las colaboraciones efectuadas en las obras. De hecho, se puede intuir que el sentido de la convocatoria de la presente edición de Nexus plantea





en sí mismo un espacio de duda, de “escepticismo social”, ante la afirmación de estos ámbitos como horizonte en el que se despliegan realidades y promesas para el mundo del arte. Por tanto, el camino de la duda es el que anima esta reflexión.

Aclaremos un punto inicial. En las instituciones educativas suelen coexistir campos disciplinares vecinos. En la Universidad del Valle, por ejemplo, comparten espacio la formación en Música, Arquitectura, Comunicación Social, Diseño, Artes visuales y Artes escénicas. Este escenario de “hibridación” no le resulta exclusivo de *Alma Mater* vallecaucana. Otras universidades colombianas presentan condensaciones similares, con más o menos programas, con pequeñas o significativas diferencias. No solo acontece esto en nivel de pregrado, pues en los programas de posgrado se habilita la presencia de estudiantes que provienen de los diversos campos de las artes y sus afines, y de ellos se espera justamente una actitud de permeabilidad y acción con y desde las diversas disciplinas.

Los resultados de estas apuestas creativas híbridas son variopintas. En últimas, éstos dependen no tanto de los “cruces” adoptados sino de la asertividad creativa. Hasta aquí, podemos afirmar que no hay nada nuevo. De hecho, existen ejemplos de vieja data que demuestran la aceptación al trabajo de confluencia disciplinar de grandes figurantes del arte colombiano en las últimas décadas: Ronny Vayda o Hugo Zapata, con formación de arquitectos, han tenido gran éxito en tanto escultores; Carlos Uribe, historiador, se ha ganado un espacio notable como artista y curador (Ortiz, 2014); Libia Posada, médica cirujana, condensa su hacer plástico en diversas formas artísticas, entre las que incluye fotografías, instalaciones y tácticas de inserción de obras en colecciones museísticas (Giraldo, 2015).

Si bien el trabajo de Vayda o Zapata se puede inscribir en la vena moderna del arte, lo que acontece con la obra de Uribe y Posada plantea un escenario de recepción diferente. Sus trabajos ensayan en campos contemporáneos en los que la metaforización actúa con mayor fuerza que la representación. La instalación *Maíz* (1994), de Uribe, acumula tres toneladas del grano en forma de montaña cónica, iluminada desde el cenit con una luz que acentúa su color dorado. Múltiples asociaciones se activan en tan simple disposición: memoria ancestral, economía política, seguridad alimentaria, búsqueda de tesoros, coreografía profunda. Incluso recordamos cómo *Maíz* fue objeto de una táctica de ataque y re-significación simbólica por cuenta del artista Daniel Escobar, quien cámara en mano libera una gallina frente al montículo. La gallina come algunos granos y luego se posa plácida sobre el reto alimenticio.

En *Retratos* (2007), Posada presenta sus imágenes en el Museo de Antioquia ubicadas entre las pinturas de las grandes figuras políticas de finales del siglo XIX e inicios del XX. Acogiendo los mismos parámetros estéticos pre-modernos, sus retratos coinciden con los planos medios compositivos, iluminaciones fuertes, fondos densamente oscuros, poses adustas y con la utilización de marcos tallados y pintados al oro. Algún asistente despistado pasará por alto los rasgos esenciales de su trabajo. Se trata en cada caso de

retratos fotográficos femeninos, que contrastan con la dominancia de figuras masculinas de la colección de presidentes. Las mujeres lucen en sus rostros evidencias de golpes y maltratos físicos. Finalmente, la propuesta de Posada se concreta como *instalación*. Los campos de significación del proyecto también desbordan el margen estrecho de la obra pre-moderna. Allí resulta mucho más potente el cuestionamiento a los roles sociales, a la discriminación y falta de reconocimiento de la figura femenina, a las narrativas centradas en el dominio masculino y a la invisibilización de los abusos que padecen las mujeres.

Estos cortos ejemplos nos muestran evidencias claras de los cruces que se tejen entre el mundo del arte y las disciplinas afines. Cuando las hibridaciones se ensayan entre disciplinas creativas (Artes Musicales, Artes del Cuerpo, Artes Plásticas y Visuales, Arquitectura o Diseño), los resultados son fácilmente asimilados por el público, como en los casos de Vayda y Zapata. Cuando las hibridaciones desbordan la frontera del campo creativo para negociar con las disciplinas colindantes (Historia, Sociología, Antropología, Trabajo Social, Comunicación Social, Filosofía, Ciencias Sociales y Humanas, para resumir), el reto de lectura suele resultar bastante más exigente para el público. El incremento en la complejidad de la propuesta artística, que se aleja de lo representativo para afincarse en lo simbólico, demanda un observador atento e informado. Pero aún en este segundo caso la obra logra su cometido de inserción en el circuito del arte. Hay allí, decimos, una reivindicación del arte como fenómeno de y para la sociedad, y no tan solo el embeleco inspirado del artista en su buhardilla.

Sin embargo, no resulta tan fácil la producción-recepción-validación de la obra cuando se pone en negocios con disciplinas no tan cercanas al campo creativo. Si bien tenemos hibridaciones exitosas con el mundo de la ciencia, la especificidad de la disciplina vinculada con el orden científico o técnico puede constituirse en un obstáculo más que en un facilitador. Sucede esto cuando el valor de la obra resulta tan oscuro para el público, que no la entiende como arte, pero el experto la valida, según recién vimos en el caso de Ribadeneira; y, al contrario, cuando a los ojos del experto la validación de la obra es cuestionable, pero el público la acepta y ensalza, como sucede con las *Micro Esculturas* del británico Levon Biss (s.f).

El nombre del proyecto es engañoso, pues sugiere la existencia de objetos tridimensionales en escala reducida, elaborados por el talento minucioso del experto de oficio. En realidad, no se trata de esculturas, sino de fotografías, y para ir más allá, su autor proviene del campo de la fotografía deportiva, no del mundo del arte. Los trabajos de Biss tienen una gran acogida entre el público, que no duda en acreditar su valor artístico, pues encuentra allí belleza, exaltación, mimesis, verdad revelada y emociones intensas. “¡Por supuesto que es arte!”, parecieran exclamar ante las fotografías de pequeñísimos insectos ampliadas a formatos de dos o más metros, en plena reproducción de detalles, en colorido intensificado.

Pero para quienes habitamos el mundo del arte la validación no nos resulta tan clara. Vemos allí ilustración científica, documentación plana de la realidad objetiva del mundo, mínimos de capas simbólicas, ausencia de reflexión e inserción en los temas



actuales del arte: entretenimiento simple, se podría sentenciar.

Resalto esta idea porque permite insertar la duda sobre las posibilidades de la obra, en especial en el contexto que nos convoca. La idea de lo inter- pluri y transdisciplinar sugiere la eliminación de los límites del arte. La aplicación activa de la triada presupone que en ese “desborde” desde el territorio antes contenido, la obra actual se despliega libre en todo aquello que el artista considere como ajustado a su voluntad creativa. Pero pareciera que esta afirmación tiene un sentido de dominio más no de dominación. “Arte es aquello que el artista decide que es tal”, sugería Duchamp hace ya un siglo, y en tranquilidad relativa se acepta. Pero si un ‘no artista’ es quien lo propone, las autoridades del mundo del arte toman su bolillo con prontitud. Dicho de otro modo, en el mundo del arte hay laxitud cuando el arte se interesa en temas ajenos a su espacio, pero hay extremo recelo cuando alguien ‘no autorizado’ se las da de artista, curador o juez de obra.

Los estudiantes de las instituciones educativas del arte lo suelen padecer. Al momento de presentar sus proyectos enfrentan rígidas murallas levantadas por sus docentes quienes sentencian que “eso no es (aún) obra”. La angustia se incrementa, pues ejemplos abundan sobre la extrema permisividad que en la actualidad goza el concepto de obra. Maurizio Cattelan pega un banano con cinta en la pared, y eso es arte. No sólo lo certifica su inserción en el circuito artístico del Art Basel, sino que la segunda edición de la ‘obra’ fue vendida en 120.000 dólares y que su tercera edición tenga una valoración de 150.000. Por otro lado, Ai Wei Wei tapiza el piso de la sala de las turbinas de la Tate Modern con cien millones de semillas de girasol, cien mil de las cuales vendió en 2011 por una cifra cercana al medio millón de dólares. De la misma forma, la artista colombiana Doris Salcedo instala una grieta en el piso de esa galería y la fractura es considerada obra de arte. Si el arte ha desbordado sus límites, si a cuatro vientos se evidencia que hoy en día “cualquier cosa es arte, ¿por qué lo que yo hago no lo es?”, resuena como pregunta en las mentes frustradas de los estudiantes.



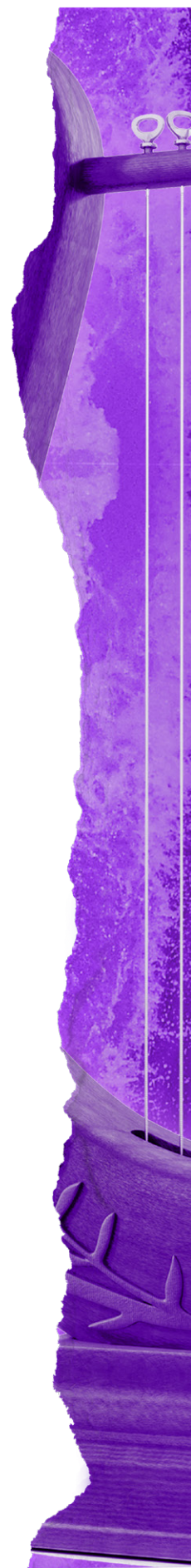
Las revisiones históricas a los procesos de la obra de arte contemporánea certifican, desde la voz contundente de Arthur Danto, que hoy en día “cualquier cosa es arte”. Al menos esto es lo que ha corrido en los pasillos de este universo.

La ligereza frecuentemente aplicada a esta afirmación ha logrado tentar la incompetencia interpretativa y propositiva de muchos. Puede sonar paradójico, pero la defensa de esta postura no cobija apenas a los neófitos de la creación, quienes emulan la acción de escoger o juntar objetos, aunque no tengan la claridad mínima sobre las implicaciones de tales acciones en sus contextos originales. La evidencia nos muestra que este camino ha sido tomado también por muchos teóricos, curadores, críticos, comerciantes, coleccionistas y, por supuesto, artistas profesionales, quienes han dado pasos hacia el uso indiscriminado e irreflexivo de este lugar común, que para ellos ha llegado a tornarse en norma, en toque de varita mágica.

Ante su uso generalizado, pocos de los transeúntes del actual mundo del arte se atreven a poner en duda el sino de nuestro tiempo resumido en el falsete inoculado a la frase. En la visita a cuanta exposición de arte contemporáneo exista no se hará nada distinto a confirmar el contundente diagnóstico. Sea en cualquier capital regional del ‘tercer mundo’ como en toda ciudad del ‘mundo civilizado’, se puede observar que el arte de hoy opera bajo las mismas lógicas de producción, exhibición e interpretación. Apilamientos de ropas usadas, de ladrillos, de materiales de desecho, de elementos de uso cotidiano, de fotografías; presentaciones de diagramas de proyectos que no se concretan; presencia de personas ejerciendo actividades cotidianas como barrer, caminar, leer, cocinar, vender helados o nubes de azúcar; apropiaciones de obras de artistas famosos, de imágenes de estrellas de la farándula o de la vida política, religiosa o cultural; enésimas variaciones de los intentos de conectar la acción del artista con un loable sentido social; las extensas, retóricas, aduladoras y auto-referenciales fichas curatoriales y críticas artísticas; todo eso, y mucho más, confirma hasta la saciedad que en efecto ahora, y en cualquier lugar del planeta, “cualquier cosa es arte”.

Sin embargo, no sería de una mente medianamente dotada aceptar sin más lo que bajo este lema reducido se logra colar como el auténtico arte de nuestro tiempo, y a quien no le quede otra alternativa que aceptar de lleno el enunciado sin duda le acompañará cierta inquietud embarazosa. Para más precisión resulta necesario sobrepasar el lugar común y revisar la cita de Danto:

Vivimos en una época en la que cualquier cosa puede ser una obra de arte, en la que las obras de arte pueden estar hechas de cualquier material que se desee y donde no hay criterios perceptivos en virtud de los que algunas cosas sean obra de arte y otras no lo sean. El arte contemporáneo celebra el pensamiento proyectado por obras que, estéticamente hablando, pueden tener muy poca distinción (2003, p. 13).





La traducción que hace Vilar dista bastante de lo que se rumorea en los pasillos del mundo del arte. Hay una diferencia radical entre afirmar, asumir y aplicar que “cualquier cosa *es* arte” y la precisión que se recoge en la idea de Danto: cualquier cosa *puede ser* una obra de arte, lo que no implica que cualquier cosa lo sea. Tal vez la traducción que haga más honor a la idea original vendría a ser: “vivimos en una época en la que la obra de arte puede ser cualquier cosa”. El cambio de énfasis, más cercano a la estructura de la lengua inglesa, esclarece el sentido. En esta forma de traducción se afirma el mundo del arte como el regente de la voluntad artística, pero al mismo tiempo se re-establece la existencia de campos disciplinares definidos. De un lado el del Arte –pleno en su autodeterminación– y más allá de sus fronteras lo Otro, que dialoga con el mundo de la obra.

Surge entonces la inquietud por si existen límites a la inter- pluri- transdisciplinariedad del arte. Contrario a lo que pareciera, no es esta una pregunta contemporánea. Fue en el contexto de las vanguardias modernistas donde se empezaron a desarrollar los primeros experimentos en que se buscaba comprobar si los rígidos límites de la obra podían ser movidos. La respuesta fue positiva. Con algo de anticipación, Cezanne había introducido esa inquietud referida a la obra misma, pero en el cubismo, el futurismo y especialmente en el dadaísmo, se empiezan a trenzar negocios más significativos.

En el Cubismo Sintético se da respuesta plástica positiva a un problema sencillo, pero de gran alcance: si en la pintura necesito representar una botella de licor de Suze que tengo en frente, y su etiqueta, tan plana como la pintura, está a mi disposición, ¿qué sentido tiene el esfuerzo de pintarla si puedo simplemente arrancarla de la botella y pegarla en el lienzo? La inserción de la etiqueta real en la obra de Picasso implica un paso actitudinal en que se rasga el límite entre la pintura concebida como *representación* del mundo, cerrada en sí misma, hacia lo que en adelante dará paso a la obra, la *presentación* del mundo. Etiquetas, recortes de periódicos, tiquetes de tranvía, entradas a teatros. El mundo y la obra se funden en un solo objeto reflexivo.

El Futurismo resultó especialmente fecundo en su deseo de romper los límites entre los campos creativos. En sus *Seradas* solían presentar obras en que se tejían colaboraciones entre teatro, danza, música, arquitectura, poesía, pintura, fotografía, cine y literatura. Como producto aparecen hibridaciones que no encontraron catalogación posible en la época. Pero también estaba presente en sus gestos el deseo del diálogo con las realidades del mundo. El *Arte del Ruido*, de Luigi Russolo, no solo plantea la ruptura con las formas tradicionales de la música, sino que además abre la puerta a los sonidos naturales, urbanos e industriales como materia prima para la creación artística. Las *Seradas Futuristas* comparten mucho de sus estrategias estéticas con las *Veladas Dadaístas*. Pero a diferencia de la presentación sucesiva de obras en el escenario futurista, en las *Veladas* se disfrutaba de la presentación de poesía, teatro, canto, música, lecturas, danza y obra plástica de manera simultánea.

Más allá de esta anécdota sobre las *Veladas*, vale la pena resaltar que en el aporte de los artistas del Dadá se postulan prácticas como la performance (Hugo Ball), el



apropiacionismo, el arte conceptual, el arte cinético, el Op-art, el arte cinemático (Marcel Duchamp), el collage, el ensamblaje, las instalaciones y el Pop art (Kurt Schwitters). Éstas y otras derivas artísticas vendrían a tener reconocimiento y pleno desarrollo con los artistas de la década de los años sesenta. Es precisamente en ese contexto en el que Danto estructura sus ideas sobre la ruptura de los límites entre la obra y las cosas en su icónico libro *La transfiguración del lugar común* (1981). Lo que allí plantea el autor pone en el escenario reflexivo la disolución de los límites que ensaya la obra de arte, ya plenamente certificados cuando ocurren al interior de las disciplinas creativas. Es un asunto interno, que se negocia y acuerda dentro de las fronteras del mundo que habitamos, en especial en lo inter- y pluridisciplinar. Sin embargo, la inquietud permanece activa cuando se procura el tránsito en lo transdisciplinar con otros campos del conocimiento humano, diferentes a los de la creación.

Si bien hay ejemplos positivos sobre esos intercambios, ampliamente documentados por teóricos como Nicolas Bourriaud (*Estética Relacional*), Claire Bishop (*Participation; Infernos Artificiales*), Susy Gablik (*The Reenchantment of Art; Has Modernism Failed*) o Frank Popper (*Arte, Acción y Participación: el artista y la creatividad de hoy*), también es necesario señalar que la transdisciplinariedad de la obra artística plantea la necesidad de unos límites reales, que no pueden ser sobrepasados so pena de que el arte desaparezca y se convierta en otra cosa.

Veamos este problema desde las relaciones entre Arte y Filosofía. *Una y Tres Sillas* (1965), de Joseph Kosuth, así como sus series análogas, suelen ser ejemplificadoras del sentido del arte conceptual. Hay allí estímulo al pensamiento reflexivo, que se escenifica en las frecuentes preguntas sobre cuál de las tres versiones de la silla, del martillo o de la pala, según el caso, es la más adecuada, la más “verdadera”. La Obra conecta, por esta vía reflexiva, con las formulaciones filosóficas de Platón, en particular sobre el debate abierto al excluir la Obra de Arte de su *República*, por considerar que en tanto vinculada con la apariencia —que al ser su reafirmación— resulta perniciosa en la búsqueda de la verdad. En la obra de Kosuth conviven el objeto, su imagen y su definición. Hay un equilibrio entre el orden sensible de la obra, dado por la vía de la imagen fotográfica, y el orden conceptual, dado por la inclusión de la definición dentro del tríptico. Pero en otras obras conceptuales la manifestación sensible apunta al límite de su desaparición, quedando apenas el texto escrito.

La obra *Secret Painting (Ghost)* del colectivo *Art and Language* (1968), consiste en una superficie en blanco, cuadrada, acompañada a su derecha por otro recuadro negro, de tamaño algo mayor, que en letras blancas reza: “*El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y dimensión del contenido están para guardarse permanentemente en secreto, conocido solo por el artista*”.

¿Dónde podemos situar la obra en este caso? ¿Está en la explicación dada en el texto? ¿Lo está en el recuadro en blanco? Evidentemente requiere de los dos componentes, pero es evidente cómo hay en ella un tránsito decidido hacia la desmaterialización.





John Baldessari avanza aún más hacia el límite señalado con su obra *Everything is purged from this painting but art* (1966-1968). En ella observamos apenas una hoja blanca enmarcada con un texto impreso en el que podemos leer “*TODO ES PURGADO DE ESTA PINTURA EXCEPTO EL ARTE, NINGUNA IDEA HA INGRESADO EN ESTA OBRA*”. La referencia externa del lienzo en blanco de *Secret Painting* ha desaparecido acá. Nos hemos quedado apenas con el texto. La idea que éste suscita ha sido designada como soporte para la realización de la Obra. El componente sensible ha sido reducido a su mínima expresión, aunque aún nos queda algún residuo: el tamaño del papel, la tipografía utilizada, la decisión de escribir en mayúsculas.

Algo importante sucede en este punto. Al proponer la existencia de una Obra que renuncia a su materialidad y se expresa en meras ideas, el sentido de la Obra como entidad física se hace superfluo. Aquello que invita a la reflexión *con* y *desde* la reflexión tiene ya un nombre bien conocido: Filosofía. Se configura entonces un riesgo doble para la Obra ya que, si no existe un objeto físico, un elemento verificable que se preste como vehículo, sino solo un pensamiento filosófico, entonces la estética, en tanto ciencia de la cognición sensible, no encontrará el necesario material fáctico para su análisis y dejará de ser útil. Y si existe algo llamado obra que encuentra curso *con* y *desde* la reflexión, será un doble para la filosofía, su reflejo hecho sustancia, pero, al fin y al cabo, una sustancia de pensamiento débil, carente del rigor de la reflexión filosófica. Dicho de otra manera: en el tránsito de la Obra que ensaya posibilidades de transdisciplinariedad con la Filosofía, hay un terreno de intersección fértil, en el que aún la Obra tiene dominio y control de su modo de operación, pero hay también un límite indeterminado que al ser cruzado pone la realización de la Obra en el campo de la Filosofía, sometiéndola a sus reglas. Allí la Obra pierde control, se debilita. Lo que propone no es ya Arte, y tampoco es Filosofía.

Sucede lo mismo cuando los artistas establecen diálogos con el Trabajo Social, con la Antropología, con la Ciencia. Mientras se sitúen en el espacio de intersección disciplinar producen obras que revelan, comunican, asombran. Aún allí hay dominio artístico. Pero en un movimiento sutil pueden resultar en el campo de juego dominado por la disciplina vecina. Lo que hagan corre un alto riesgo de no ser validado como ciencia, porque el arte no será ya el juez natural y por tanto el arte no podrá participar de la validación.

En su *Obra Abierta*, Umberto Eco ya había reflexionado al respecto de manera contundente:

El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (1992, p. 37).

La obra de Ribadeneiro con la que abrimos esta reflexión es clara prueba de ello. Lo que produce la artista ecuatoriana no son instrumentos de medición científica. Sus objetos dialogan con ellos, los emulan, los hibridan, los parasitan, pero sus pretensiones jamás serán satisfechas en tanto ciencia. Igual sucede con las artes de participación, en las que con no poca frecuencia se valora la obra en tanto ‘aporte sociológico’, ‘restauración psicológica’, ‘reconstrucción de tejido social’. La existencia de un campo compartido entre el Arte y la Ciencia, sea cual sea la invitada, no puede ser visto como una carta abierta hacia el deseo que ese poder ser Arte en cualquier cosa usurpe el lugar de otra disciplina.

Contundente es la afirmación de Hegel:

(...) es todavía más probable que parezca que, si bien el arte bello en general invita a reflexiones filosóficas, no sería sin embargo un objeto *apropiado* para un examen *propriadamente hablando* científico. Pues la belleza artística que se les representa al *sentido*, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación, tiene un campo diferente al del pensamiento, y la aprehensión de su actividad y de sus productos requiere de un órgano distinto al del pensamiento científico (2011, p. 10).

El entusiasmo que suscitan la inter-, pluri- y transdisciplinariedad de la obra contemporánea merece, por tanto, ser revisado en detalle; en principio porque las tácticas allí utilizadas no son tan novedosas como resultan ser anunciadas. Y sobre todo porque, a pesar de los anuncios entusiastas, aún perviven los límites para la Obra de Arte. Quien no lo entienda correrá el riesgo de ser enfatuado por los actuales cantos de sirenas.





## Referencias

- Biss, L. (s.f.). Microsculpture: The Insect Portraits of Levon Biss. The collections of the Oxford University Museum of Natural History. <http://microsculpture.net/>
- Danto, A. C. (2003). La Madonna del Futuro: Ensayos en un Mundo del Arte Plural. (G. Vilar, trad.). Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2000). The Madonna of the Future: Essays in a pluralistic art world. Los Angeles: University of California Press.
- Eco, U. (1992). Obra Abierta (R. Berdagué, trad.). Buenos Aires: Ariel.
- Fundación Daniel Langlois. (2018). Proyecto REZDM: Programa de Resiliencia Ambiental Dominica Resiliente (2017). Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología. Quebecq. <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2312>
- Giraldo, S. (2015). La Galería Empañada: Intervenciones de la artista Libia Posada. Atlas Imaginarios Visuales. Atlas Revista Fotografía e Imagen. <https://atlasiv.com/2015/11/24/la-galeria-empanada-intervenciones-de-la-artista-libia-posada/>
- Hegel, G. W. F. (2011). Lecciones sobre la estética (A. Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Akal.
- Madrid Arte Recicla. (2014). El Ready-Made de Marcel Duchamp. <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>
- Ortiz Franco, J. D. (2014, 21 de abril). Sin la gallina no tendríamos a todo el mundo cacareando: Carlos Uribe. El Colombiano. HYPERLINK "[http://www.elcolombiano.com/historico/la\\_gallina\\_complementa\\_la\\_obra\\_maiz\\_carlos\\_uribe-HXEC\\_291512](http://www.elcolombiano.com/historico/la_gallina_complementa_la_obra_maiz_carlos_uribe-HXEC_291512)" [www.elcolombiano.com/historico/la\\_gallina\\_complementa\\_la\\_obra\\_maiz\\_carlos\\_uribe-HXEC\\_291512](http://www.elcolombiano.com/historico/la_gallina_complementa_la_obra_maiz_carlos_uribe-HXEC_291512)
- Peláez, C. (2020). Simbiogénesis: Devenir más allá de lo Humano. Maestría en Artes, Universidad de Antioquia. <http://hdl.handle.net/10495/19273>
- Ribadeneira, M. (2012). Objects of Certitude, Objects of Doubt. Catálogo de exposición, Casa Triángulo Galería. <https://www.casatriangulo.com/artists/65-manuela-ribadeneira/>

## Notas

1. PhD. Summa Cum Laude en Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín (Colombia). Magíster en Historia y Teoría del Arte, Universidad de Kent, Canterbury (Inglaterra). Maestro en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia). Docente en cursos de Historia y Teoría del Arte y de la Fotografía. Áreas de interés en los temas del Arte en el periodo de las Vanguardias Modernas y en las manifestaciones de las Artes Contemporáneas.
2. A diferencia de la Negación o de la Afirmación, en las cuales un sujeto toma una postura de inmediata frente a un fenómeno dado, en la Negatividad o en la Afirmatividad el sujeto confronta sus determinaciones preliminares desde un proceso analítico. La confirmación del juicio, negativo o positivo, se basa

entonces en la consciencia plena que confirma la postura inicial, con lo cual se supera el juicio no sustentado.

3. La validez de los términos Inter-, Pluri- y Trans- disciplinares frecuentemente asociado a las prácticas del arte no está exenta de polémica. Es probable que mucho de las dudas que allí se manifiestan provenga del hecho de que en los intercambios entre el arte y los otros campos disciplinares, las Ciencias Puras traen amarrada una validación de disciplina 'dura', esto es, plena y objetivamente verificables desde el positivismo del método científico, en tanto que las llamadas Ciencias Sociales y Humanas, con las que el Arte comparte mucho de su territorio de interés y acción, son vistas como Ciencias Blandas, pues en ellas la subjetividad se reconoce como constitutiva y significativa. No estando en el horizonte de la presente reflexión hacer un deslinde profundo, el autor se acoge al uso generalizado de los términos referidos.
4. Al respecto se sugiere la lectura del artículo publicado en el diario local. [https://www.elcolombiano.com/historico/la\\_gallina\\_complementa\\_la\\_obra\\_maiz\\_carlos\\_uribe-HXEC\\_291512](https://www.elcolombiano.com/historico/la_gallina_complementa_la_obra_maiz_carlos_uribe-HXEC_291512)
5. Para mayor información se remite al lector al texto El Ready Made de Marcel Duchamp (Madrid Arte Recicla, 2014), publicado en <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>.
6. Abundan artículos escritos sobre esta intervención, a la que algunos señalan como burla mientras otros defienden. Lo cierto es que la obra Comediante, fechada en 2019, alcanzó una alta cifra de venta logró conmocionar el mundo del arte al momento de su presentación.
7. Para más información referirse a la página <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>.
8. Para más información referirse a la página <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>
9. En la cita original de Danto se lee 'We are living in a time when anything can be a work of art, when works of art can be made of whatever material seems suitable, and were there are no perceptual criteria in virtue of which some things are works of art and some things not'. (Danto, 2000, p. xi).
10. ver: <https://www.arteinformado.com/galeria/art-language/secret-painting-ghost-41706> Consultado el 04-03-2022.
11. Ver <http://pietmondriaan.com/2011/12/20/john-baldessari-5/> Consultado el 04-03-2022.



