

Intuiciones sobre la noción de obra del arte*

PAULO VÉLEZ LEÓN

Cuanto más despreciable y risible es un hombre, más desvergonzada es su lengua.

Séneca, *De Constantia*, 11

Es evidente que los sabios de todos los tiempos siempre han dicho lo mismo, y que los tontos, es decir la inmensa mayoría de todos los tiempos, siempre hicieron lo propio.

A. Shopenhauer, *Aphorismen zur Lebenweisheit*

El que se dé muestras de interés por la filosofía no atestigua todavía ninguna disposición a pensar... Por el contrario: el ocuparnos de la filosofía es lo que más persistentemente puede sumirnos en el engaño de que estemos pensando, ya que estamos «filosofando» sin cesar.

M. Heidegger, *Was Heist Denken*

Algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía del arte son: 1) ¿Qué es una obra de arte?, 2) ¿Qué es arte?, 3) ¿Qué es *el arte*? Responderlas es determinar el sentido del arte. Este tipo de preguntas están planteadas bajo la fórmula ¿Qué es *x*?, es decir, preguntas en las cuales en lo simple está lo complejo, preguntas en donde lo simple no quiere decir que sean sencillas; son preguntas que traen dentro de sí su naturaleza y carácter metafísico-ontológico-gnoseológico, y hasta axiológico. No es el propósito de este

* Este trabajo es una versión modificada de «Aproximaciones a la ¿obra de arte?», que fue publicado en la primera edición de esta obra (2006, p. 1–12). Este trabajo ha sido posible gracias a una Ayuda a la Investigación de la Organización de Estados Americanos (OAS).

P. Vélez León, H. Pacurucu (eds.), *Políticas al Borde. Una investigación estética sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*. Analysis. Documentos de Investigación 15. Toronto-Madrid: Redesep, 2012.

© Publicado por REDESEP [2012]. Disponible en: <https://analysis-rp.eu/liber/pb/velezleon-isnoa/>

trabajo hacer frente o resolver estos problemas, sino proporcionar una aproximación al concepto de *obra de arte* en la época actual y como podría entenderse en relación con ciertos problemas ontológicos y epistemológicos actuales.

1. INTRODUCCIÓN: UNA EXPERIENCIA PERSONAL

Quien no se ha preguntado alguna vez, cuando ve un cuadro que no le agrada o que no le gusta: ¿realmente, esto *es* arte? ¿a esto podemos llamar arte? Y es que, no es rara la frecuencia de repetición de estas preguntas, sin embargo, estas sencillas interrogantes traen consigo todo un mundo, complejo y difícil de explicar. Es muy probable, que quien se hace estas preguntas tenga ya una concepción propia de arte, y también es probable que dicha concepción se asocie a nombres como el de Miguel Ángel, Raphael, da Vinci, Tiziano, Rubens, Velásquez, Zurbarán o quizás a los de Picasso, van Gogh, Rembrandt, Renoir, Manet, Monet, e inclusive a los de Warhol, Klee, Klimt, Miró, y Kahlo; más si es por el nombre que por la obra, es otra cuestión.

Es también muy probable, que quien observa una instalación, o un performance, o un happening, o una obra contemporánea de tinte conceptual, o una obra que aprecie como *muy desagradable*, exprese: «¡Ahora a cualquier cosa, se le llama arte!»; y no es para menos, ante el actual panorama del mercado e industria del arte. Yo mismo —hace ya más de quince años—, me quedaba perplejo ante algunas de esas manifestaciones y la mentada expresión cuando acudía a eventos de arte, era recurrente en mis adentros. Cuando me recibí la invitación de la Universidad de Cuenca, para enseñar en su Facultad de Artes, la oportunidad para adentrarme en el mundo del arte y reflexionar sobre él fue inmejorable. Al cabo de un año de impartir las lecciones encomendadas en la Catedra de Estética, intenté matizar mi experiencia en arte contemporáneo. Al iniciar cada clase me ubicaba frente al pizarrón y hacía un par de figuras sin sentido, y exclamaba (irónicamente) ante mis alumnos: «He aquí mi obra, de hoy». Creo que mis anotaciones *abstractas* y casi *ilegibles* sobre el pizarrón tenían mejor suerte y comprensión. En todo caso, la vigorosa colaboración con otros académicos

de otras áreas de conocimiento (teoría del arte, historia del arte, pintura, dibujo, diseño, escultura, fotografía), suplía la falta interlocutores locales — interesados en los mismos temas que yo—, para examinar mis esfuerzos intelectuales por comprender el mundo del arte. En este sentido, con el artista y profesor Pablo Langlois, de la Universidad de Chile, mantuve una serie conversaciones sobre la situación del arte chileno y latinoamericano contemporáneo, él como un gran conocedor de la problemática con fina ironía ilustro el panorama de aquel entonces. La distancia del tiempo, hace complicado que reproduzca su sentido del humor, no obstante, en lo que sigue ejemplificaré —siendo infiel en muchos sentidos— uno de aquellos diálogos sobre la naturaleza del arte contemporáneo. El ejemplo que propondré, se basa en una conversación ficticia entre un artista y un filósofo. Veamos:

Un *artista*_x [*a*_x] expone su producción artística más reciente en el *Museo de Arte Moderno*, una de las instituciones culturales más reconocidas e importantes del país; en dicha muestra se encuentra presente un *filósofo*_x [*f*_x]. Como es de esperarse *f*_x observa minuciosamente la muestra. De acuerdo con *a*_x, lo expuesto es *pintura contemporánea*; esto es lo único que se puede apreciar en la muestra. Grandes anuncios periodísticos, carteles y spots en televisión publicitan la muestra. Al fondo un *crítico de arte*_x [*ca*_x], como es habitual en este tipo de eventos, realiza sus comentarios y juicios sobre la obra expuesta. *f*_x reflexiona sobre todo esto; decide obviar a *ca*_x —por razones evidentes— y habla directamente con *a*_x para tratar de aclarar sus observaciones y dudas, no sin reparos, debido a su pobre formación artística y de historia del arte.

- *f*_x: Querido *a*_x, he observado con curiosidad, detenimiento y cuidado su obra, no puedo negarle que me provoca algunos desconciertos y a veces trastornos que están directamente relacionados con mi concepción del arte; honestamente puedo decirle que de acuerdo a mi observación creo que su obra no se diferencia de otras de su género, es decir es reproductiva, repetitiva y replicativa, pero no podría afirmarlo con total

seguridad, pues mis prejuicios innegablemente afectan mi discernimiento, por ello preciso conversar antes con Vd.

- a_x : Vd. me dirá estimado f_x .
- f_x : Creo que el manejo técnico no es el adecuado, las obras expuestas me producen la impresión de que hay un trabajo pobrísimo del oficio, parecería que no hay un manejo correcto de lo que esto implica.
- a_x : De ser arte renacentista esta muestra Vd. tendría razón, pero esto, es arte contemporáneo, aquí lo más importante es el concepto, el manejo de las ideas.
- f_x : Si eso es cierto, en mi criterio, por la observación y análisis que he realizado, el desarrollo y manejo de las ideas así como la formulación de los argumentos es pésimo.
- a_x : ¡Y qué quiere que haga yo!... ¡no soy filósofo!»

Este diálogo ficticio, puede considerarse una ironía tragicómica, pues muchas de las veces es algo que acontece en el mundo real, tal como exposiciones, ferias o eventos de arte. Aún recuerdo que en los pasillos de aquella Facultad de Artes, un ‘artista plástico transgresor’ intentó pasar por videoarte un video de una decapitación de un soldado añadiendo unas cuantas frases al mismo; otra ‘artista’, *e.g.*, ‘dibujaba’ una *sui generis* Hello Kitty para colorearla y desfigurarla de mil maneras, a veces la encontraba «pintada» en los pasillos o muros como *street art* o arte urbano; otros ‘aprovechaban’ ciertas teorías deconstruccionistas o postmodernas para realizar intervenciones o *performances* que no estarían muy acordes con el sentido común, algunas de ellas francamente no eran de fácil catalogación o directamente incatalogables —por lo oscuro e indescifrable del discurso y la técnica—. Había algunos artistas, que al menos intentaban ‘pintar’ algunos bodegones y paisajes con cierto nivel de oficio, aunque eran la minoría, eran los más denostados por el resto de ‘artistas’. Honestamente, en cada una de mis aproximaciones a cada una de las obras realicé un esfuerzo intelectual y estético por comprender y descubrir que había en cada una estas producciones, trate de reducir al mínimo mis prejuicios e intente

dejarme llevar por las obras —mi curiosidad siempre estuvo ante todo—, pero honestamente no conseguí mucho. Siempre pensé que era producto de mi «pobre formación artística» y la relativa a la «historia del arte». Inclusive me introduje en la teoría, historia y práctica del arte contemporáneo y su mundo; pero mi entendimiento de lo que veía no era mejor por ello. Varias veces estuve tentado a cuestionar lo que se presentaba ante mí como *arte contemporáneo*; sin embargo, preferí la prudencia y conversé con muchas personas vinculadas al mundo del arte, sobre la naturaleza de este arte. Luego de esta serie de conversaciones, entendí que mis temores eran los de la mayoría (académicos, profesionales y diletantes), nadie o poquísimos dirían abierta y públicamente lo que piensan acerca de lo que se nos presenta como *arte contemporáneo* así como de su situación, tal vez irónicamente, pero jamás formalmente por temor a ser desacreditados de no saber o entender nada de arte; naturalmente en unos términos discursivos y prácticas de urbanidad poco o nada elegantes, como es usual en un mundo tan pasional como éste.

De no ser por la conversación con Langlois y otras personalidades del mercado y el mundo del arte, mis angustias existenciales sobre el arte contemporáneo no hubieran sido distintas que la del resto de personas inmersas en el mundo del arte (contemporáneo), qué las más de las veces estimo se encuentran en las circunstancias que relate arriba. Las decepciones intelectuales y sensoriales ante cada exposición, muestra o representación ‘artística’ no son infrecuentes por arte de quienes se encuentran inmersos profesional o convidadamente en este mundo. La expectativa con la que se recibe cada evento no es natural sino que siempre está condicionada, a que después de todo —al menos eso pensaba o me habían hecho pensar— en el arte contemporáneo *todo se vale*, o como dice Vargas Llosa: «De un artista puede esperarse cualquier cosa, ya lo sabemos».¹ (Ver Gráfico nº 1).

¹ Vargas Llosa, Mario (2012). «El honesto embaucador». *El País*, 16 de Junio. URL = http://elpais.com/elpais/2012/06/15/opinion/1339757036_211617.html



Gráfico n° 1. Arte Contemporáneo. Fuente: hoyesarte.com

Durante algún tiempo más seguí asistiendo y dialogando de manera directa con quienes hacían parte del mundo académico y del mundo del arte regional, esto me permitió ir comprendiendo algunas cosas que antes me parecían un enigma irresoluble. Casi al final de mi permanencia en ese centro académico, una conversación —de las múltiples que mantuve—, con aquel ‘artista plástico transgresor’ del *videoarte*, me aclaró muchas cosas. Este ‘artista’ —que ya contaba con cierta fama nacional—, me confesó que toda su obra previa tenía una característica, el nunca dibujaba las manos de los protagonistas ni de los personajes secundarios de sus obras. Esta peculiaridad, de acuerdo con su relato, llamó la atención de varios curadores y críticos (comisarios) de arte, que realizaron ‘profundos’ estudios sobre esto. Las ‘conclusiones’ a las que arribaron, se publicaron en sendos catálogos y libros, con solemne autoridad. No había una única teoría ni hipótesis acerca de lo que significaba no dibujar las manos; antes bien, este rasgo, al parecer, podría tener múltiples significados que trasluciría el ‘intenso’ carácter estético, místico, psicológico, sociológico, hermético e inclusive «filosófico» (léase metafísico) de su obra, lo cual, evidentemente, a su vez, permitía una lectura e investigación desde esos ámbitos a su producción artística marcada por este rasgo. El más sorprendido de todo esto, en un inicio, fue él mismo, que una vez que supero el *shock* inicial de saber cuales eran los hasta ahora desconocidos alcances y dimensiones de su obra, inmediatamente ‘interiorizó’ las nuevas dimensiones, asumiéndolas como propias, inclusive creyéndoselas el mismo. Hecho esto, según su

narración, empezó a difundir aquellos ‘criterios expertos’ que ahora eran sus propias creencias. Empero, con el pasar del tiempo, y la continua ‘interiorización’ de las nuevas opiniones que se convertirían en sus nuevas creencias sobre su obra pasada y presente, un buen día, su práctica artística y la *gracia divina* le hizo caer en cuenta algo que hasta el momento «no se había dado cuenta»: él no sabía dibujar manos. En una inusual honestidad intelectual en él, reconocía que antes no dibujaba manos sino otros artificios simplemente porque no sabía dibujar manos, eso era todo, ni más ni menos. Resuelto el enigma. Sin embargo, él como ‘artista’, no iba a desmentir a toda su ‘especializada audiencia’.

Esta confesión, me hizo intuir que sí esto le sucedía a un ‘artista’ de tal trayectoria no debía ser un caso aislado dada la cantidad de ‘producciones artísticas’ en el entorno con un nivel dudoso o nada aceptable. Recordé la ‘polémica’ sobre el fin del arte y sus consecuencias, y parecían dilucidarse por fin los entresijos de dicho artificio teórico creado para justificar los artefactos neoyorquinos de mediados del siglo XX, no obstante también recordé que una intuición no es una certeza peor una demostración. Como anotaba al inicio de esta sección, nadie duda de la naturaleza, carácter y estatus de *obras de arte* de las producciones de Picasso, Botero, van Gogh o A. Pomodoro —por citar algunos nombres—, pero este no es el caso de los productos disponibles en el mercado bajo la impronta de Duchmap, Warhol, Maciunas, Paik, Vostell, Hirst & Co., que, como bien afirma Vargas Llosa en su contundente y bien escrito artículo de prensa *El honesto embaucador*, han «demostrado que en nuestra época se puede ser un artista, incluso de gran prestigio, sin demostrar destreza alguna en lo que se refiere a pintar o esculpir, simplemente haciendo lo que todavía no se ha hecho, y procurando que haya en esto algo novedoso y llamativo, que, sin significar ruptura o rechazo radical de una tradición, lo parezca». Lógicamente, como ya lo dejo entrever la confesión de aquel ‘artista’, esta labor no es en solitario sino con la «colaboración de» «enrevesados y tramposos críticos, que dan a su persona y a sus obras unos baños delirantes de empaque y dignidad intelectual, estética y filosófica» cuando lo que en realidad estos productos no son otra cosa que «extraordinaria superchería». Cómo bien sostiene Vargas Llosa, y quedó patente en la confesión narrada, hay que reconocer

que todos los involucrados en esta trama tienen el mérito de que «saben convertir todo lo que brilla en oro, vender gato por liebre e imponer su propia tabla de valores y de jerarquías en medio de la confusión que ha reemplazado las viejas certidumbres y patrones estéticos».

El temor al descrédito, hacía que hasta hasta hace muy poco nadie se atreviera a alzar la voz alto y claro —pues se entendía que el monopolio del mercado de ideas lo tienen ellos (los teóricos, críticos, galeristas y marchantes de arte)—; y probablemente, esto ha provocado que ingenuos e inexpertos filósofos hayan picado el anzuelo y caído en las redes de este colosal y seductor embauque —yo mismo en mis inicios caí hipnotizado en este enredo—. Sólo así, siendo indulgente, podría explicarse la infinidad de desatinos y despropósitos que pueblan la estética y la filosofía del arte, y por ende las preguntas y soluciones que se plantean en su interior. Lo contrario, sería muy preocupante. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre aquel ‘artista’ y alguien como Damien Hirst? Vargas Llosa nos da una pista: mientras Hirst asume y no disimula que está «desprovisto del más elemental talento y originalidad», es más lo «exhibe en todo lo que hace con perfecta desfachatez» y «pasa sus mercancías por lo que verdaderamente son, sin escrúpulos ni pretensiones, dejando que se ocupen de envolverlos en argumentos y justificaciones de densa tiniebla y especiosa dialéctica», los dueños del monopolio del mercado de ideas del arte; aquel ‘artista’, aún envuelto en su aura romántica, no termina —plausiblemente— de entender la «tabla de valores y de jerarquías» imperante. Lo único auténtico que hace, es limitarse a replicar picarescamente dichas tablas para su círculo de influencia local, creyéndose original.

Ahora bien, lo esbozado no ha de entenderse como el panorama del arte contemporáneo, por que ni todo el arte contemporáneo se reduce a una forma entender y practicar el arte, ni este es su característica principal. Lo que hasta ahora he expuesto, tan sólo son un conjunto de percepciones compartidas —basadas en un relato—, sobre ciertos hechos, que en ocasiones se presentan como anómalos cuando intentamos reflexionar filosóficamente sobre la naturaleza del arte. Dicho de otro modo, son hechos singulares que introducen distorsiones en el mundo del arte y en la percepción del arte y su reflexión. Empero, nos sirven como punto de

partida para replantear algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía del arte, anotadas al principio: 1) ¿Qué es una obra de arte?, 2) ¿Qué es arte?, 3) ¿Qué es *el arte*? Nótese que, si se responde a la primera pregunta, de cierta manera se contesta a la segunda y tercera, obviamente, esto significa, que estamos determinando la orientación de sus respuestas. Este tipo de preguntas están planteadas bajo la fórmula ¿Qué es *x*?, es decir, preguntas en las cuales en lo simple está lo complejo, preguntas en donde lo simple no quiere decir que sean sencillas; son preguntas que traen dentro de sí su naturaleza y carácter metafísico–ontológico–gnoseológico–axiológico. No es el propósito de este trabajo hacer frente o resolver estas preguntas, sino proporcionar una aproximación intuitiva a la noción de «*obra de arte*» en la época actual y como podría entenderse en relación al conjunto de la obra. En lo que sigue delinearé algunas precisiones semánticas sobre la idea de obra de arte, luego abordaré la cuestión de lo que ha de entenderse como una obra maestra de arte y su relación con el gusto, a continuación proporcionaré algunas directrices sobre la conexión entre el conocimiento y la ontología en la obra de arte, y finalmente anotaré esquemáticamente algunas ideas sobre la concepción ética de la obra de arte y su valoración.

2. PRAECISIO: SEMÁNTICA DE LA IDEA OBRA DE ARTE

¿Qué es una *obra de arte*? Es una pregunta que nos plantea definir, sino, determinar que entenderemos para todos los casos como una obra de arte. Me gustaría empezar por una respuesta especulativa, pero la dejaré para más adelante (son más divertidas e interesantes), empezaré con una de corte analítico. La pregunta me plantea dilucidar lo que entiendo por «*obra de arte*». Este término, es compuesto. Veamos el primer término, «*obra*». El *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española, tiene doce acepciones, y muchas subentradas más.² La primera dice: «cosa hecha o producida por un agente», las demás acepciones hablan en general de la obra como producto. Me interesa profundizar en esto de «*producto*».

² Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.^a edición. Madrid: Espasa Calpe, p. 1603. Entrada: *obra*.

Producto es lo que ya ha llegado a su fin, lo que no puede modificarse, lo que ya es y no puede ser más. Aristóteles, en su Teoría del Cosmos, sostiene que la estructura y comprensibilidad del mundo (materia-forma) adquiere un modo y forma de ser en el mundo de acuerdo a la perspectiva (acto-potencia) a realizar, esto es por las cuatro causas. Siguiendo el clásico ejemplo de la escultura, *Victoria de Samotracia* (Νίκη της Σαμοθράκης), tenemos que las cuatro causas de la teoría causal aristotélica, son:

- a.— *Causa formal* [lo que ha dado a la cosa su forma — e.g.: la forma (o idea) de la estatua],
- b.— *Causa material* [aquello de que está hecho una cosa — e.g.: el mármol de la estatua],
- c.— *Causa eficiente* [aquello que ha dado lugar, de lo que proviene una cosa — e.g.: el escultor],
- d.— *Causa final* [aquello a que está destinado una cosa — e.g.: adornar un templo].³

Esta teoría al ser causal, necesariamente implica el movimiento, que Aristóteles llama *movimiento natural*, pero este sólo se da en el mundo. En este sentido, el estagirita, sostiene que solamente Dios está totalmente en acto, que en él ya no hay ninguna posibilidad más por realizar; el mundo, las cosas, los hombres sufren de cambio permanente, tienen todavía posibilidades por realizar. Por extrapolación, la referida teoría causal se renueva en una teoría probabilística del destino; la cual en sus extremos se configura superficialmente de la siguiente manera: la concepción del *destino transcendental* absorbe la idea aristotélica de «lo indeterminado y todavía determinable»,⁴ y la hegeliana: «la intermediación indeterminada», enunciada

³ *cf.* Aristóteles, *Metafísica*, A 983a24–34; *Metafísica*, H 1042a–1045b; *Física*, A 194b17–195b31.

⁴ *vid.* Vélez León, Paulo (2003). «Philosophia (Meditación para un retorno a la Philosophia Prima)». *I Encuentro Nacional de Filosofía*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ponencia Inédita. En este trabajo planteo esquemáticamente la noción de *destino*, y sus cuatro niveles metafísico-gnoseológicos: *destino transcendental*, *destino*, *destinar* y *predestino*. En futuro trabajo espero poder desarrollar en detalle lo planteado germinalmente allí.

en su *Ciencia de la Lógica*. La *causa final* aristotélica se asimila a la noción de *predestino*, es decir, aquello que «está determinado y ya no es posible determinar», es sin más la «obra» como tal. La «obra» es la que «una vez constituida,... es inmodificable y forma un universo aparte».⁵

La «obra» es aquel producto final que ya no puede cambiar, es de aquello de lo que hablamos, mentamos, conocemos... en el mundo. La obra es un ente. Heidegger en *Sein und Zeit*, para establecer la *diferencia ontológica*, define primeramente, al ente, en los siguientes términos:

llamamos «ente» a muchas cosas y en diversos sentidos. Ente es todo aquello de que lo hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o de aquella manera; ente es, también, lo que somos nosotros mismos y el modo como lo somos.⁶

Si la obra es un ente, entonces es cognoscible, lo cual significa que es analizable y medible. La obra podemos ser nosotros mismos. La obra no es una especulación, la obra *es* (*algo —lo que es en tanto que es—*). La obra no se refiere a nada majestuoso, grandioso, excelso, lo bello o divino, sino a aquello que *es* en el mundo. Mi lápiz es una obra, pero también mi escritorio, mis libros, mi casa, mi replica de madera del Moisés, el van Gogh que cuelga de la oficina de mi tutor, inclusive, yo mismo. Aquí vale una pregunta, ¿obra de qué tipo,... de ingeniería, de arquitectura, de literatura, de arte,...? La obra puede ser de cualquier tipo, no hay nada que diga que pertenece a un tipo o especie determinada. El edificio en el cual está asentada la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, es una obra de ingeniería, pero también de arquitectura y también una de arte, a pesar de que a algunos no les guste y tiriten de frío todos los días, maldiciendo no solo a la obra sino al autor de la obra.

⁵ Ferrater Mora, José (2001). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, p. 2609. Entrada: *obra literaria*.

⁶ Heidegger, Martin (2003). *Ser y Tiempo*. Trad. de Ed. Rivera. Madrid: Editorial Trotta, §2, p.30.

¿Qué es lo que determina el tipo de obra? La pertenencia conceptual, es decir metafísico–ontológica–cognoscitiva, a un tipo en particular. Si yo hablo de ingeniería, seguramente estaré hablando de una pertenencia tecnológica. Si hablo de una arquitectónica, me referiré a la proyección y construcción de entes concretos con la técnica y que puede derivar en lo utilitario, como por ejemplo, edificios. Cuando hablo de arte, ¿A qué hace referencia la pertinencia de la obra en cuanto arte? Sin duda que el arte hace referencia a todo lo anterior. Sería más adecuado si nos planteamos, a que no hace referencia el arte y siguiendo en cierta manera a Quine, para ello tendríamos que empezar a lo que si hace para determinar y concluir con lo otro. Naturalmente en el fondo intentamos indagar no sólo la esencia de una cosa sino su definición así como, entre otras cosas, su correspondencia, contenido y dominio; por lo cual, evidentemente la formulación clásica «para un x ¿qué es ser x ?» está en la base de este análisis, de manera complementaria, a pesar de sus limitaciones. Entonces cabe preguntarse: ¿Qué es lo que es arte? Es decir: ¿Qué es arte? O más bien ¿Qué es *el* arte?

Hans–George Gadamer en un bello y esplendido ensayo intitulado *Transformaciones en el Concepto del Arte*,⁷ pasa revista a lo que Occidente ha entendido como arte, empezando por la mimesis griega, que se relaciona con la φύσις (phýsis)⁸ y el κόσμος (kosmos), en la cual la destreza manual era lo principal, es decir: «la mano del artista hace nacer la obra visual», lo bello es la perfecta reproducción (*imitación*) de la naturaleza. «Lo propio de lo bello es lo que reprime su utilidad, su objetivo, su sentido o su uso», esto es lo que se conoció como «arte bello». Para Gadamer, la modernidad relaciona el arte con la infinitud del universo, así aparece la categoría de lo sublime. «El arte se presenta como tal, no solo como acompañamiento de un gran nexo ordenado de la vida y la cultura: el arte depende ahora solo de sí mismo».⁹ Se suma no solo lo religioso, sino también el mito. En este período

⁷ *cf.* Gadamer, Hans–George (2002). *Acotaciones Hermenéuticas*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 181–198.

⁸ Recuérdese que, los presocráticos entendieron la φύσις como un término que se refiere al «nacimiento» o a la «producción» de las cosas.

⁹ Gadamer, *Acotaciones Hermenéuticas*, pp. 183–187.

asoma un concepto universal de lo bello, procedente de los griegos; Kant¹⁰ y, en especial Hegel le dan una concepción universal, al ligar al arte como figura del *espíritu absoluto*,¹¹ esto lo que se conoce como el «arte absoluto».

El siglo que acaba de terminar (s. XX), abandona el concepto metafísico de «belleza» para pasar, al de «gusto». Pero el *gusto* es algo eminentemente social, aunque incluya dentro de sí elementos estéticos y psicológicos, tiene que ver más que nada con la sensibilidad, con lo histórico (esto le debemos a Hegel), el arte es ante todo conceptos, ya no es virtuosismo, este casi pierde relevancia (también le debemos esto a Hegel). El arte es gusto, el arte ya no es más un romanticismo metafísico, esto es el «arte ya no bello». Aunque en el fondo siga siendo metafísico. Entonces, ¿qué es *el arte*? Bajo esta perspectiva, el arte, de manera preliminar, es una representación conceptual en el mundo de la experiencia estética fundamental (*Ab-grund*), que en todo caso es mía, y común a todos. Arte es representar conceptualmente, a partir de la experiencia estética fundamental, *el mundo*, *mi mundo* real presencial y real no-presencial, estéticamente (no me propongo aquí definir lo que es lo estético, por ahora). El arte, podría decirse, es una suma en equilibrio de *theoria* y *praxis*.

De lo anterior, se desprende que, una obra de arte, no es necesariamente algo bello, ni magnífico, ni grandioso o divino, sino algo que *es* en el mundo del arte, es decir una representación conceptual estética de dimensiones teórico-prácticas, aunque no sea presencial. Entonces bien, la *Gioconda* de

¹⁰ Kant, en *Kritik der reinen Vernunft* (KrV), propone una *estética transcendental* que no es otra cosa que «la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad», es decir, la *belleza*; y, por otra parte, en la *Kritik der Urteilskraft* (KU), una *estética* que en cambio es la ciencia de todos los principios *a posteriori* de la sensibilidad, o sea el *gusto*.

¹¹ *cf.* Gadamer, *Acotaciones Hermenéuticas*, pp. 189. En una referencia a Hegel, Gadamer, en cuanto al arte como espíritu anota una paradoja de gran interés: «el arte proporciona a estos (vida religiosa, profana, social y política) en cualquier caso, ornato y belleza, y les confiere así un modo de belleza más elevado. Allí donde demuestra su virtuosismo como arte, como mero saber independiente del sentido se muestra decadente. *Ars latet arte sua*: “por su propio arte se oculta el arte”. Y allí donde se impone, se degrada a mero virtuosismo.

¡Qué paradoja! Donde encontramos el arte como arte y nada más que como arte, la capacidad expresiva que le es inherente pierde su seriedad».

Leonardo da Vinci, las *Meninas* de Velásquez, la olla de barro de la plaza Rotary, los hologramas de Benton, el auto de carreras de mis alumnos, mis rayas en el pizarrón, todas y cada una de ellas son obras de arte, porque están *conceptualizadas intencionalmente* como *arte*, y no como arquitectura, ingeniería o literatura.

Toda obra que sea *conceptualizada intencionalmente* como *arte*, es una obra de arte,¹² porque está dentro de la categoría de *arte*, a pesar de que no guste. El arte es indistinto del gusto, aunque necesita de él para existir en el mundo, no para *ser*; ya que como bien anota Persio I: «Sin valor es lo que sabes si no saben los demás que lo sabes».

Parágrafos más arriba, apuntamos que, la obra de arte en tanto ente, es algo analizable, valorizable, pero ¿Depende del gusto del que analiza la obra de arte? Asentaré esta premisa: todo lo que es bello gusta, pero no todo lo que gusta es bello. Tanto el común de los mortales como los especialistas, analizan la obra de arte según su *gusto particular*, pero el arte no es sólo gusto. Cuando Kant publica sus *Críticas* (*Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft*, *Kritik der Urteilskraft*), está tomando el término *crítica* en su sentido originario, como *gnoseología*, es decir como *teoría del conocimiento*; así la *estética transcendental* dentro de KrV es una teoría del conocimiento de lo *a priori* sensible o belleza, y la *estética* en el marco de KU es una teoría del conocimiento de lo *a posteriori* sensible o gusto, pero jamás de lo mero sensible o emotivo. De allí que, la crítica de arte es una teoría del conocimiento del arte, ya de la *belleza*, ya del *gusto*. Hegel era

¹² La mera intención no es suficiente para que una obra *x* sea considerada como obra de arte. Que una obra sea *conceptualizada intencionalmente* como *arte*, significa que en cuanto y en tanto *obra de arte* ésta se hace patente en el mundo como un resultado comprobable y demostrable, por tanto analizable, medible y valorable. Ser un resultado comprobable y demostrable, significa que es fruto de un proceso racional (epistémico, axiológico y moral) y no de la mera fortuna y casualidad. Dicho de otra manera, saber que algo es una obra de arte no significa tratar encontrar y explicar la esencia de una obra de arte, como ésta surge, esto es imposible, se trata de reconocer en el mundo en un producto ciertas características mínimas que nos permitan llamarla obra de arte y por ende, ser capaces de explicar y describir ese producto de una manera confiable, de saber y sentir que hablamos de un algo y no de otra cosa.

consciente de esto, por ello ligó el arte al espíritu absoluto,¹³ pero desde las primeras vanguardias del siglo XX, por no decir desde Nietzsche, se disuelve el absoluto de la belleza en el particular del gusto. A partir de este momento, el gusto es lo mismo que la belleza, la belleza es gusto, ésta es relativa a cada individuo y no a un absoluto, esto es más asequible, es más fácil, a nadie le gusta complicarse la vida con conceptos metafísicos. Es más fácil decir: esta es mi obra, no dependiendo de nadie, sino solo de mí, el *arte soy yo*, el *gusto soy yo*. Claro que esto trae la consecuencia de que nadie o muy pocos me entiendan (e.g., como cuando un artista manifiesta: «nadie me entiende»). De esta manera, el mero gusto asimilado al concepto de belleza, es ya un concepto estético. Por ejemplo cuando alguien dice: este edificio no tiene estética, esto es nada estético,... está refiriéndose al gusto, a su gusto, a su noción de estilización, y no a la obra misma. Si se quiere, a su esencia misma, que es independiente del gusto. Esto se refleja aún más en la valoración de una obra de arte, como decíamos al principio, cuando miramos un performance o una instalación, una obra muy desagradable a *nuestro gusto*, o una obra contemporánea de tinte conceptual, decíamos, es posible que nos expresemos de esta manera: «Ahora a cualquier cosa, se le llama arte».

En la contemporaneidad o postmodernidad, como gustan decir algunos, una época en que casi todo es permitido y tolerado, es posible que existan obras como las mentadas, lo cual genera una paradoja. Vivimos en un romanticismo estético, anhelando e.g., el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, la *Creación de Adán* de Miguel Ángel, la *Escuela de Atenas* de Rafael, el *Baco* de Caravaggio, o el *Estudio del Pintor* de Courbet, pero producimos artefactos de extraordinaria superchería. Esto puede darnos la impresión de que nuestra época — cómo dice Vargas Llosa—, confunde «el auténtico talento y el funambulismo». Que cierto tipo de práctica artística, haya tenido una evolución y desarrollo acelerado, con ciertos destellos genialidad, no significa que sus productos sean relevantes para la historia del arte ni que sus y 'artistas' sean genios. Innegablemente, esta confusión puede inducirnos a dudar de si podemos distinguir entre lo que significa que exista

¹³ Para Hegel, arte, religión y filosofía son los tres únicos momentos de *espíritu absoluto*.

arte en una obra y lo que es una obra de arte. En lo que sigue, abordaremos ésta cuestión, desde una perspectiva relativa a la valoración de la obra de arte.

3. LA OBRA MAESTRA DE ARTE Y EL GUSTO

La obra de arte es una obra de arte, pero no necesariamente es una obra maestra de arte. Jean Galard dice: «No hay sombra de obra maestra sin el destello de la perfección. Se llama “obra maestra”, estrictamente hablando, a “todo lo perfecto dentro de su género”». ¹⁴ El hombre ama la belleza, es decir la perfección. Pero lo perfecto depende del mundo. Parafraseando a Ortega y Gasset: Nuestros impulsos nos llevan a estar en la obra porque en ella vemos algo que sobresale del resto, en función de ello lo hacemos perfecto, pero en un horizonte humano, es un sentirse encantado, este es un motivo para que pueda haber el gusto, aunque éste encantamiento puede ser temporal. La delicia del gusto cognoscente y sensible consiste en sentirse metafísicamente poroso para otra individualidad, de suerte que solo en una «individualidad de dos», halla satisfacción. Es frecuente que nos sorprendamos en error a lo largo de nuestras apreciaciones gustativas. La proyección de elementos imaginarios sobre un objeto real se ejecuta constantemente. Estrictamente hablando no hay nadie que vea las cosas en su nuda realidad. La mayor parte de la gente es torpe en su percepción de las obras de arte (y de las personas), que son el objeto más complicado y sutil del universo. ¹⁵

En una digresión pertinente, asimilemos la noción de *perfección* a *amor*, por ende enamoramiento. Conviene decir —por analogía al *arte*—, en palabras de Ortega y Gasset, que: «El enamoramiento es un estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha,

¹⁴ Galard, Jean (2000). «Una cuestión capital para la estética». En: *¿Qué es una obra maestra?* Editado por H. Belting, A. Danto, J. Galard, M. Hansmann, N. MacGregor, W. Spies & M. Waschek. Barcelona: Editorial Crítica, p. 7.

¹⁵ Ortega y Gasset, José (2002). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 15–34.

empobrece y paraliza. Es una relativa paralización de nuestra vida de conciencia. Bajo su dominio somos menos y no más, que en la existencia habitual». ¹⁶ Vamos hacia un objeto y nos olvidamos del mundo, centramos toda nuestra atención en un solo objeto. Esto es fácil de comprobar, solo miremos en nuestro derredor, o por ejemplo cuando nuestros amigos o colegas empiezan a estar distraídos en sus actividades diarias, a centrarse en una obra o en un trabajo investigativo específico. Nos gusta algo real, sentimos pasión, deseo, no necesariamente por algo real, lo real es uno. Que sea uno no significa que sea único, ni ser real significa que sea un fenómeno, acontecimiento u objeto concreto. Nosotros nos enamoramos de un real, de un objeto, de una persona, pero, porque nuestra imaginación proyecta inexistentes perfecciones. Realizamos una proyección nuestra en el objeto hacia el cual vamos. Un día, el engaño, la ficción se desvanece y con ella muere el gusto, o lo que creemos que fue gusto/bello. Al hombre solo le gusta lo bello, lo digno de ser contemplado, más no habiendo esto en la realidad lo que hace es imaginarlo, esta fantasía es la que suscita el gusto, lo perfecto. Es muy fácil dar con las ilusiones, puesto que acostumbramos hacer las cosas excelentes o perfectas. Así, si nuestro *estar con algo* no sale de esto tempranamente y más bien se mantiene todo alrededor y especialmente el objeto que nos inspira, será ficticio o quizás falso. El gusto muere porque su nacimiento fue una equivocación (y por extensión, ¿nuestra presunta valoración?). Gusta la belleza, el objeto no es sino un pretexto. El gusto pleno, que haya nacido en la raíz de la persona no puede morir, sino que va inserto por siempre en el alma sensible, es un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un estar ontológicamente con lo amado, fiel al destino de éste, sea el que sea. Esto es la belleza. Por tanto una obra maestra de arte, no solo va ligada a su época espacio-temporal, sino fundamentalmente a la belleza.

Quizás ahora podremos entender mejor el agustiniano «si no me lo preguntan lo sé, si me lo preguntan no lo sé»; la experiencia estética fundamental no es la jaula del lenguaje, sino el origen de la obra de todo contemplar, de todo comprender, de ser artista. El origen de la obra de arte,

¹⁶ Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, p. 26

es el arte mismo. A este respecto, transcribimos un esclarecedor texto de Gadamer:

Todo conocer es un reconocer. Lo que es innegable, cuando conocemos algo en la obra de arte —la llamemos o no arte u obra de arte, actualicemos o no el sentido romántico o postromántico que tiene la palabra “arte” entre nosotros—, es la experiencia de que con ello nos salimos del nexo pragmático de la vida. Y esto ya era así cuando los griegos admiraban la estatua de *Atenea de Fidias* o *el Zeus olímpico*, o cuando grandes creaciones como las pirámides u otros santuarios de la prehistoria rodeaban a los hombres que vivían entonces, como una parte de su vida y su muerte.

Reconocemos que son obras del arte. Y reconocemos también que en mundos transformados como el nuestro, en los que estamos rodeados de cosas formadas y deformadas por los hombres, lo que otros hombres han creado como representación va a tener un aspecto diferente y no obstante seguirá atrayendo, reconociéndose sobre sí y convirtiéndose en una declaración. Sigue siendo legítimo reconocer ahí la misma fuerza ordenadora, la creación de un cosmos consistente y darle la calificación que designamos con los conceptos de arte y obra de arte. Con eso está de acuerdo cualquiera que cree arte y cualquiera que experimente algo como arte.

El arte del propio tiempo no se puede separar del conjunto de la historia y de la tradición del propio arte, cuyos productos reunimos y admiramos con tanta veneración. Va a ser verdad que el acceso al arte más antiguo les va a resultar a las generaciones jóvenes, con tan poco conocimiento histórico y erudito como tienen, más difícil, al menos al principio, que la producción que nace de nuestro propio mundo industrial. Y, a la inversa, los más mayores van a tener más dificultad para dejar a un lado la gran riqueza y significación que salen a nuestro encuentro desde las obras del arte de tiempos pasados, abriéndose a las creaciones contemporáneas. Todos tenemos nuestros límites, y no podemos salirnos de ellos. Nos puede ocurrir que alguien intente hacernos ver algo que sin embargo no vemos. Nos lo impedirán nuestros prejuicios en materia de gusto, nuestra educación o falta de ella, los efectos de la costumbre y de las expectativas —pero luego, **volveremos a experimentar la realidad de lo que es el arte, cuando algo se nos aparezca envuelto por el aura de lo único e irrepetible que nos cautiva y nos limita, y que admiramos.**¹⁷

¹⁷ Gadamer, *Acotaciones Hermenéuticas*, p. 187. Las negritas son nuestras.

4. CONOCIMIENTO Y ONTOLOGÍA EN LA OBRA DE ARTE

¿Cuál proceso de conocimiento en la producción de la obra de arte? Hegel en sus *Lecciones de Estética* sostenía que: «El arte nos invita ahora a examinarlo a través del pensamiento, no para suscitar una renovación artística, sino para reconocer filosóficamente que es». En la filosofía y el arte hay que tener claro: no hay dioses sagrados, es decir, momias conceptuales, tan solo opiniones sobre las cosas, por ello siempre hay que volver a las cosas mismas no a las opiniones sobre las cosas, como sostenía Husserl. Quien se acerca a una obra de arte, tiene que seguir un proceso de conocimiento, podríamos, muy escuetamente, expresarlo analíticamente así:

Hay un sujeto X que quiere aproximarse a un sujeto P, este sujeto se interroga o pregunta por P, si y solo si sabe que P existe, y solo si P le interesa con respecto de otro sujeto Q o en mayor medida que otro sujeto Q. El existir es condición para que un sujeto pueda interrogarse, cuando X lo hace es porque primeramente se ha prefijado en P, esto debido a la afectación sensorial que pudo haberle causado P, entonces esta percepción sensorial de X excita o incita a X que desee conocer y estar junto a P, solo si P satisface el deseo de X, en un tiempo determinado T. X sentirá una real necesidad de estar junto a P, caso contrario X se va, por cuanto se termino el deseo debido a la desilusión. Tanto en el deseo como en la necesidad X se aproxima a P siempre con una intencionalidad que está determinada por sus creencias.

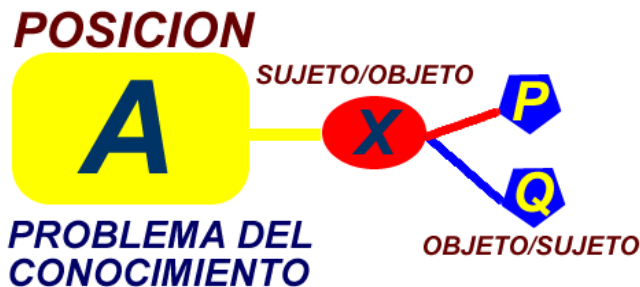


Gráfico nº 2. Esquema de creencias. Elaborado por el autor.

Esto significa que un conocer algo, es un abandonar la quietud y asiento dentro de nosotros, para un emigrar virtual hacia el objeto. Así cuando un sujeto se aproxima a la obra de arte, probablemente, se da este proceso:

X se interroga por o interroga a P
 X interroga a P respecto de Q
 X interroga a P desde una posición A

Interrogar es sacar a la luz lo oculto. Lo oculto es lo que está ahí. El artista no crea,¹⁸ devela. El observador no alumbra conocimientos, apprehende. Creer que se crea conocimientos es un error. El genio es un ver más allá de lo establecido, un leer a profundidad la realidad, jamás un crear de la nada.¹⁹ Nicolai Hartmann, en su *Metafísica del Conocimiento*, a este respecto

¹⁸ Lo mismo que para el filósofo, sirve para el artista: «el filósofo se siente superior, capaz de discurrir sobre todo, supuestamente se sienta a meditar y escribir sus meditaciones, que ni siquiera son suyas, discurre sobre todo pero nada propio, es un erudito por ello que va a pensar por sí mismo», agrega Nietzsche, «Si no revuelve libros no piensa». Para él el pensar es responder a «un estímulo (un pensamiento leído), al final lo único que hace es reaccionar». La filosofía y el arte, no se produce por inspiración divina sino ante todo por trabajo y disciplina. Genios por la providencia son improbables, tan solo existen individuos que tratan de comprender la esencia de la naturaleza, intentan leer correctamente y a profundidad la realidad, para expresarla, representarla con el constante trabajo y disciplina.

¹⁹ Recordemos lo que Heidegger sostenía a este respecto: «El culto moderno del genio está arraigado en la metafísica de la subjetividad y era impensable en la Edad Media y en tiempo de los griegos. No es el artista genial, en tanto que favorito de la naturaleza, quien da la medida de la obra de arte: la creación artística no se estima más que en la medida en que es una obra de arte. El artista no es dueño de su obra, sino que se halla a su servicio en tanto que acontecimiento de la verdad...

Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma. ¿Y acaso no es esta la auténtica intención del artista? Gracias a él la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia. Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación». Heidegger, Martin (1996). «El origen de la obra de arte», en *Caminos del Bosque*. Traducido por H. Cortes y A. Leyte. Madrid: Alianza Editorial.

escribe: «el conocimiento no es creación, producción o alumbramiento de un objeto, sino una aprehensión de algo que existe aun antes de todo conocimiento, siendo independiente de este»²⁰. Pero ¿qué es lo que existe antes de todo conocimiento? El conocimiento en cuanto conocimiento, (el) *ser*. Por tanto, antes de la obra, existe, está el *ser* de la obra de arte.

Heidegger en el *Origen de la obra de arte*, profundizando esta línea, de la naturaleza de la obra de arte, abandonando la línea del relativismo estético, sostiene «la tesis del arte como verdad alternativa respecto a la ciencia», retomando la idea de una ontología, pero no cualquier ontología, sino una ontología del arte: «sino puedes hacer una ontología filosófica (esto es el resultado involuntario de *Sein und Zeit*), puedes jugar la carta de la ontología artística».²¹ Así una obra de arte que busque ser-en-el mundo debe buscar los conceptos fundamentales».²² «La indagación preliminar que elabora los conceptos fundamentales no significa otra cosa que la interpretación de este ente en función de la constitución fundamental de su ser»²³. Heidegger busca el *Ab-Grund* de la obra de arte, que Kant y Hegel denominaron *belleza*. Heidegger propone dos momentos en esta búsqueda de la esencia: Un primer momento es la revelación de un *mundo*, éste tiene un significado ontológico, es la suma de las cosas existentes conocidas y no conocidas. El mundo no es un objeto ante nosotros que podamos mirar. A todo esto, Heidegger manifiesta:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos

²⁰ Hartmann, Nicolai (1957). *Metafísica del conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Losada, p. 15.

²¹ Ferraris, Maurizio (2004). «Ontología dell'arte come metafísica dell'ordinario». *Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, nº4, p. 1.

²² Tómese en cuenta también la traducción de Gaos, que es más literal al texto de Heidegger: «La indagación previa y creadora de conceptos fundamentales (no es) otra cosa que una interpretación de la constitución fundamental del ser de estos entes».

²³ Heidegger, *Ser y Tiempo*, p. 33.

nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición, nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo (*weltet*) hace mundo.²⁴

Un segundo momento, para Heidegger, es la *tierra*. Ésta, también tiene un significado ontológico: es lo que en *Sein und Zeit*, se llama *facticidad*. La tierra acoge y soporta, pero no es domada; no tiende a nada, aunque su aliento es incesante. Todo lo que le quiere penetrar solo logra estrellarse contra ella. La tierra se oculta a sí misma, pero este es el fundamento de la morada del hombre.

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea (produce) la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear (producir) (*berstellen*) en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra*. [...]

La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí (producir) la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se oculta a sí misma²⁵.

Heidegger al igual Hegel, piensa a la obra como instauración histórica. Esto es un arte que acontece como poesía, en el sentido de instauración o fundación en el triple sentido de «donación, fundamentación e inicio».²⁶ El arte es:

²⁴ Heidegger, «El origen de la obra de arte», pp. 31–32.

²⁵ Heidegger, «El origen de la obra de arte», pp. 33–34.

²⁶ Heidegger, «El origen de la obra de arte», p. 55.

...historia en el sentido esencial de que funda la historia. El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. La palabra origen (*Ur-sprung*) significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador. El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia origen: un modo extraordinario de como la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica.²⁷

O sea, como llegar a ser *la* verdad y hacerse histórica. Pues bien, es esta búsqueda ontológica por el ser de la obra de arte, la belleza la que, nos vuelve a plantearnos que tipo de ontología debe ser postulada, para ir en búsqueda de tal *ser*. Hartmann en *Alte und Neue Ontologie*, sostiene lo siguiente:

Hoy nos hallamos frente a la tarea de una nueva ontología. Naturalmente, después de todos los progresos de la ciencia, esta ontología ya no puede ser la antigua. Ya no se trata de la «forma y materia» del ente. Tampoco de *potencia* y *actus*, pues la relación teleológica de las «formas sustanciales» ya no domina el mundo; ya no hay teleología capaz de ayudarnos a avanzar; las «leyes» neutrales se han mostrado por sí mismas como potencias dominantes de la naturaleza y la relación entre causa y efecto rige de abajo arriba el suceder del mundo.

La nueva ontología parte de otras reflexiones. No ve separación entre «configuraciones» (lo que suele llamarse objetos) y «procesos», sino fusión de ambos. Todo ente real se halla en devenir, tiene su aparición y su desaparición; las estructuras dinámicas primarias, desde el átomo hasta las nieblas espirales, son estructuras de procesos al igual que las estructuras de articulaciones y de formas (Gestalt). Esto vale en mayor grado aún para las estructuras orgánicas, así como para la conciencia en cuanto totalidad anímica y para las ordenaciones de la comunidad humana.

En estas estructuras rige una especie de conservación distinta a la propia de la sustancialidad, a saber, la conservación por medio del equilibrio interno, la regulación, la reproducción autónoma y hasta la transformación espontánea. Cabría designarla como «consistencia», por oposición a la «subsistencia». Si bien su resultado no es una perduración eterna, es lo suficientemente prolongado como

²⁷ Heidegger, «El origen de la obra de arte», p. 56.

para conferir a las estructuras la función de soporte de los estados variables (accidentes).

Su causalidad no es la de la causa *inmanens* que se conserva en el efecto, sino la de la causa *transiens* que desaparece en su efecto. Por consiguiente, su efecto no está contenido en la causa, sino que se origina de nuevo.

El proceso causal, en este nuevo sentido, no es un desenvolvimiento de algo que ya estaba contenido en la causa, sino un engendrar productivo.

La estructuración del mundo real tiene la forma de una estratificación, en la cual cada estrato es un orden completo de entes. Hay cuatro estratos capitales: físico-material, viviente orgánico, anímico y espiritual-histórico. Cada uno de estos estratos posee sus propias leyes y principios. El estrato ontológico superior es soportado en su integridad por el inferior, pero sólo parcialmente determinado por él.

Por esta razón, resulta imposible una metafísica basada en un único principio –o en un único grupo de principios–, tal como anteriormente se solía proyectar. Son falsas todas las imágenes unitarias construidas acerca del mundo: tanto la «metafísica desde abajo» como la «metafísica desde arriba» (tanto partiendo de la materia, como del espíritu). Hay un sistema natural del mundo que no es construido. Su estructura puede ser obtenida de los fenómenos...

Lo que cabe indagar es la legalidad interna de esa misma estructura. En ella salta a la vista la superposición de los estratos, así como una conjunción entre dependencia y autonomía. Sin embargo, el carácter de la realidad misma no se altera en este ascenso. Procesos anímicos e histórico-espirituales no son menos reales que cosas y seres vivientes; procesos, en general, no menos que configuraciones. El nuevo concepto de realidad no adhiere a materialidad ni espacialidad, sino tan sólo a temporalidad, carácter de proceso e individualidad...

A su vez, esta trascendencia da lugar a la vida espiritual, que no se agota en la conciencia del individuo, sino que constituye un plano superior del ser, el del espíritu histórico objetivo. Lenguaje, derecho, costumbres, moral, formación de comunidades, religión, arte, técnica constituyen el espíritu objetivo. Dentro de éste no se opera ningún acto, ni tiene lugar con ciencia alguna (que le corresponda como a una totalidad), ni pervive por herencia; su subsistir es impersonal; se transmite por tradición, por él modo en que los individuos, en su desenvolvimiento, se hacen cargo de él y lo transmiten. Esta es la forma de su conservación: una consistencia de índole peculiar...

La construcción estratificada del mundo surge de la relación entre las categorías (principios y leyes) de los estratos sobrepuestos unos a otros. El retorno de las categorías inferiores en los estratos ontológicos superiores constituye la unidad del

mundo; la nueva inserción de las categorías superiores (el *novum categorial*) constituye su permanente diversidad. No se puede reducir todo lo que hay en el mundo a un denominador común. De aquí el fracaso de cualquier metafísica monista.

La ley ontológica fundamental de la conexión del mundo está contenida en las dos tesis siguientes: 1.– Los principios inferiores son los de mayor fuerza y soportan todo; no pueden ser anulados por la forma superior. 2.– Los principios superiores, aunque son los más débiles, son independientes en cuanto a su *novum*, y poseen, por encima de los primeros, un campo de acción ilimitado²⁸.

Si bien no se puede reducir todo a un denominador común, si se puede hablar de un *elemento común*.²⁹ En el arte, es la *belleza*. Una ontología de este tipo, parte de la fenomenología. En su momento Husserl y luego Heidegger en *Sein und Zeit*, asentaron el supuesto teórico de que: «toda ontología es fenomenología porque, aunque no haya nada tras el fenómeno, éste tiene, sin embargo, que ser descubierto, ya que siempre se oculta o disimula». Pero no se queda en fenomenología, ésta pasa a ser, según lo postulado por Hartmann, *pensar sistemático* (fenomenología, aporética y teoría), que debe completarse en su camino como hermenéutica, pero solo una vez que se ha completado el proceso del pensar sistemático. Una ontología en su horizonte, jamás debe perder de vista la claridad del lenguaje desde un inicio, el pensar analítico es inherente a su estructura.

El lema de la fenomenología, acuñado por Husserl: «Vuelta a las cosas», no escapa a estas dos proposiciones de Wittgenstein: «Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse. No hay enigma. Si se puede plantear una cuestión, también se puede responder»

²⁸ Hartmann, Nicolai (1950). «Alte und neue Ontologie» [Trad. Cast. «Vieja y nueva ontología»], en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, Tomo II, pp. 788–791.

²⁹ En un trabajo previo (2004), desarrollo esquemáticamente este punto. Mi postulado fundamental no es reducir todo a un *elemento común*, sino develar el elemento común —si es que existe—. Es una búsqueda del *Ab-Grund*, desde un realismo, que permita develar la estructura del mundo. Aunque desde otra perspectiva, se puede consultar también: Vélez León, Paulo (2006). «Aproximaciones a la ontología del arte». *Analysis. Documentos de Investigación* 9 (1): pp. 1–21.

(Prop. 6.5.).³⁰ La cosa, la obra de arte y el arte pueden expresarse. El fundamento de la cosa puede comprenderse, pero dado el marco teórico de nuestra logicidad, no puede expresarse, por tanto, no puede hablarse, de lo que puede hablarse es de la cosa. «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse» (prop. 7).³¹

Este *volver*, es un volver fenomenológico, es un volver a la cosa, libre o en un mínimo, de prejuicios y cargas mentales psicológicas, que nos permite un ver sin más la cosa pura cosa. Es decir contemplar la obra en su esencia sin mi subjetividad, aunque claro no puedo eliminarla, solo disminuirla. Es un ver la cosa sin más.

Pero todavía queda esta pregunta ¿es posible una ontología del arte? Como responder a esto, toda vez que no está definida tan solo intuita (ontología y arte), aunque se pueda hablar de ella; una ontología del arte, sería uno de los fundamentos (*Grund*) del arte, aunque no determinista del arte. Sólo siendo fundamento es posible que existan muchas tendencias en el arte, la historia del arte y nuestro arte. Por lo cual, en palabras de Ferraris: en la esfera específica de la ontología del arte, su tesis de fondo se expresaría así:

- (1) Hay el mundo de la física, que ya está abierto (o sea se limita a describir lo que hay, como si fuera poca cosa). No es interesante.
- (2) Hay el mundo del arte (y de la religión, de la filosofía, de la moral y de la política). Es interesante, y se abre. La física habla de átomos, campos y fuerzas, la ontología de la «apertura (apertura) de perspectivas».
- (3) Con «apertura»³² se entiende que el arte nos deja acceder a una realidad más profunda de la realidad.

³⁰ Wittgenstein, Ludwig (2000). *Tractatus Logico—Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, p.181

³¹ Wittgenstein, *Tractatus Logico—Philosophicus*, p. 183

³² En el texto italiano original dice: «Con “apertura” si intende che l’arte ci fa accedere a un reale più profondo del reale». El término «apertura» en español se traduce como «abertura» que según el DRAE proviene del latín «apertura», y en su primera significación significa: 1. f. Acción de abrir o abrirse. De su segunda para adelante indica el DRAE: 2. Boca, hendidura, agujero o grieta. 3. Grieta formada en la tierra por la sequedad o los torrentes. 4. Terreno ancho y abierto que media entre dos montañas. 5. ensenada, entrante de mar en la costa.

- (4) Esta ontología tiene que ver con la interpretación, ya que la sencilla percepción o la sencilla constatación tienen que ver, en su perspectiva, con la física³³.

5. OBSERVACIONES SOBRE LA VALORACIÓN

¿A qué realidad más profunda nos deja acceder el arte? ¿Qué nos permite interpretar? Indudablemente el arte puede ser un modo alternativo de acceder e interpretar la realidad, igual de rico en posibilidades al tenor de otras áreas de conocimiento, si se quiere; pero en modo alguno se puede considerar que el arte es un acceso a un más allá ni una interpretación esotérica de la realidad. Es legítimo preguntarnos por el sentido del arte, pero mientras no nos hayamos respondido adecuadamente, o al menos intuitivamente ¿qué es arte? ¿qué es una obra de arte? El camino ciertamente no está exento de obstáculos para comprender las dinámicas, interrelaciones y racionalizaciones del mundo del arte contemporáneo. Probablemente, si revertimos las preguntas, esto es: ¿qué no es arte? ¿qué es no-arte? y tal vez ¿qué y cuál es el anti-arte?, nos sea más accesible adentrarnos en la indagación sobre la naturaleza y sentido del arte —en alguno de sus mundos particulares—; sin caer en cuestiones de *gusto*, ya que una cosa es preguntar: ¿qué no es arte?, y otra afirmar «esto no es una obra de arte». La primera cuestión refiere a una cuestión de carácter ontológico y la segunda a una de carácter epistemológico. Es decir, ésta requiere ya de unos conocimientos previos estudiados en aquella. No es una afirmación gratuita. Es más, cuando escuchamos una afirmación de este tipo («esto no es una obra de arte»), con toda seguridad, hemos escuchado o al menos hemos querido hacer preguntas instintivas como estas: ¿Y ud. como lo sabe? ¿En qué se basa para decir esto? ¿De dónde saca sus criterios para decir esto? De seguro alguna o algunas de ellas nos han llevado a más de una discusión. Probablemente, incluso, alguna de ellas, con cierta violencia verbal y —en algunos casos— hasta física, por defender uno u otro argumento. La convicción con que defendemos nuestra creencias es siempre sorprendente;

³³ Ferraris, «Ontologia dell'arte come metafisica dell'ordinario», p. 3.

empero una cosa es defender nuestro gusto artístico personal, lo cual es muy importante; y otra, es argumentar sobre el arte propiamente dicho. Y generalmente, defendemos nuestro gusto artístico y no tanto lo que el arte propiamente significa y es.³⁴

Supongamos que el día de hoy, un 'artista' tiene por finalidad, ejecutar su 'obra de arte', denominada «Salvación de la humanidad». Esta requiere que aborde un avión con combustible como para dar al menos una vuelta al mundo, cargado de una cierta arma biológica (ántrax); la cuál esparcirá en todo el globo terrestre. La consecuencia de esto, previsiblemente, es el exterminio de toda la población que se encuentra en el mundo; sin que nada ni nadie pueda mediar en esto. Resultado de esto, según la lógica de este 'artista': la humanidad ha sido salvada de sí misma. ¿Es esto una obra de arte? Es más: ¿Es esto ético? ¿Se justifica la muerte de alguien si cómo resultado logramos una obra de arte? Generalmente una discusión, bajo estos supuestos, no puede ser menos que apasionada. Cuando se termina y pasa el calor de la discusión, lo que sucede, es que, en nuestros adentros afloran situaciones de enojo o sensaciones de ridículo. Una discusión así pone en cuestión lo que defendemos: nuestra tabla de valores, nuestro gusto artístico y el arte propiamente dicho.³⁵ Frente a una situación así, John Carey sugiere que hay —al menos— dos maneras de hacer frente a la cuestión, que conllevan igualmente —al menos— dos clases respuestas, que él denomina: respuesta *religiosa* y respuesta *veritativa*.

La respuesta *religiosa*, a esta situación, nos dice que no importa lo que sea o se quiera defender, lo mentado no es arte ni ético bajo ningún motivo, porque el sufrimiento, padecimiento, el ultraje al otro, etc., la muerte del otro o de todos, no puede ser considerado arte bajo ninguna consideración. La razón de ello, es que el apego al cuerpo, y la concepción de algunas cosas o nociones como *sagrado*, es fundamental en esta postura. Este tipo de respuesta, implica que en la indagación sobre la naturaleza del arte, se puede y debe hablar de las posiciones morales e inmorales que se asumen y

³⁴ Carey, John (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Editorial Debate, p.19

³⁵ Carey, *¿Para qué sirve el arte?*, p. 21

defienden al afrontar la cuestión. Después de todo, el arte es una construcción social.

La respuesta *veritativa*, en contraposición a la respuesta *religiosa*, considera que podemos y debemos hablar de una obra de arte, siempre y cuando esta obra este concebida fuera de la disputa de lo que es *moral e inmoral*, y se ubique en el plano de lo amoral; esto es, que las condiciones de tipo moral o inmoral son secundarias (e incluso en ciertos casos, prescindibles), dado que *la verdad* es lo más importante. La verdad debe hacerse patente. Pensemos, e.g., en el caso de la ciencia y la verdad científica. Para este enfoque, el cuerpo tan solo es un objeto más; no existe algo así como lo *sagrado*.

Si con las reservas del caso, aceptamos estas nociones, se podría inferir que, una gran parte del arte contemporáneo producido es *religioso*; es decir, trata de violentar, atentar o ir en contra de lo que se considera *sagrado*. En este sentido, una buena parte de lo que se considera arte contemporáneo no sería otra cosa que *una respuesta a o una réplica de o una copia de*. De allí que los teóricos, críticos, galeristas, marchantes e inclusive los consumidores de arte son altamente religiosos. La prueba es que muchos críticos de arte no tomarían en cuenta una obra de arte por más alta calidad técnica que esta tenga si va en contra de lo que él considera *sagrado*, en el mejor de los casos la desacreditaría como tal. En tanto que, una parte significativa del mercado del arte es amoral: el show y el enigma mantienen el negocio.³⁶ ¿Esto significa que hay vía libre para salir a la calle y quitar la vida a quien primero se nos cruce? Al contrario, debemos ser mas consientes de nuestros deseos y prácticas. El *imperativo categórico* de Kant, puede ser una primera guía aunque debe tomarse con pinzas. En su primera formulación se expresa así: «obra sólo según aquella máxima que puedas querer que se convierta, al mismo tiempo, en ley universal».³⁷ Una primera aproximación literal a este *imperativo*, podría dar pie a una serie de malos y falsos entendimientos. En

³⁶ Cfr. La película *Art School Confidential*, dirigida por Terry Zwigoff, puede ejemplificar excelentemente nuestro punto.

³⁷ Kant, Immanuel (1994). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 91-92

una lectura más atenta, se podría identificar al menos tres principios o valores en la formulación: (1) *obrar* hace referencia a la *libertad de acción*; (2) *máxima* a *libertad de expresión*; y, (3) *ley universal* a la *universalidad*.

En términos generales, puede afirmarse que la libertad de expresión, no es otra cosa, sino la facultad de un individuo para representar o expresar lo que él a bien tuviere siempre y cuando lo pueda demostrar o comprobar. En tanto que, la libertad de acto es la facultad de todo individuo para hacer todo lo que él a bien tuviere siempre y cuando no afecte al otro. La universalidad según palabras de Kant es dar a cada quien lo que quiere obtener, y a su vez todos en conjunto obtener un bien común, una universalidad comparativa. De esto, en una interpretación inacabada e incompleta de este *imperativo categórico*, se sigue que, sólo podemos hacer algo siempre y cuando hayamos llegado a un consenso de lo que es universal en tanto es verdadero en cuanto tal, independientemente de criterios particulares, y siempre y cuando podamos comprobar o demostrar aquello que expresamos o representamos. Así, *e.g.*, quitar la vida a alguien o algo, es un hecho sin valor por sí mismo, sólo adquiere un valor cuando desde un conjunto de creencias compartidas le dotamos de un significado particular. En este sentido, este hecho puede carecer de valor si un sistema de creencias considera que de por medio existe un principio más alto que el respeto a la vida, como *la verdad*. En tanto que, para un sistema de creencias que valore más el principio del respeto a la vida sobre *la verdad*, el hecho de quitar la vida tendría una profunda significación y valoración. Esto no es un asunto baladí, y por ello mismo debe estudiarse en mayor profundidad en todas sus consideraciones y consecuencias sin apasionamientos ni prejuicios personales. Pues, en mi opinión, *no todo vale*.

Un arte libre de condicionamientos epistemológicos y socio-culturales, no es posible. Hay principios y características, como la *verdad* —una entre tantas—, que deben guiarnos, pero estas han de ser entendidas adecuadamente, y no escudarse en ellas para justificar la pobre destreza técnica o lo que no es posible o no es dable. Todo nos condiciona, pero nuestra fortaleza está en saber lidiar con ello, aceptarlo y desarrollarnos a partir de ello. Es innegable que, una obra de arte es una *obra de arte*, desde

el momento mismo de su concepción, pese a quien le pese. Otra cosa, es que sea o no una obra maestra de arte. No hay que autoengañarnos.

En este sentido, entonces, cabe preguntarse: ¿Cuál es la condición para que exista arte? Condición *sine quanon* para que exista arte, es que haya una obra de arte, no se puede hablar de arte, sino hay obra de arte, o sino ¿de qué se hablaría? Pero también es importante preguntarse —retomando a Heidegger— ¿De dónde se origina la obra de arte? ¿Cuál es la fuente oculta de su esencia? «La respuesta más obvia es ésta: el artista. Hay obras de arte, porque hay artistas». No obstante, ello no quiere decir que todas tengan igual valoración, habrá algunas que sean consideradas obras maestras, otras que no, en tanto que otras simplemente carecen de valoración por cuanto están ausentes de la dinámica del mundo del arte y otras que por su misma naturaleza son consideradas marginales. Empero, todas ellas, de algún modo tienen relación con la realidad y la vida. A este respecto, Arthur Danto, manifiesta que:

si admitimos la idea de que el arte moderno se define por el acceso a la conciencia de sí y, por consiguiente, que el arte debe ser el tema del arte moderno estamos en la época postmoderna, liberados de este autoanálisis, y en consecuencia, volvemos a ser capaces de restablecer la gran tradición de la obra maestra en la búsqueda de las visiones más formidables. Me gustaría ver que eso sucede en filosofía, pero las instituciones que encierran una buena parte de esta disciplina podrían oponerse a ello. Casi toda la filosofía se circunscribe al ámbito de la Universidad. Los artistas, por su parte, apegados a la ambición de conseguir la obra maestra, tuvieron en ocasiones que soslayar la institución del museo, pese a que el concepto de obra maestra le estaba sin embargo muy íntimamente asociado, para inventar otras maneras de relacionar el arte con la vida.³⁸

En síntesis. El gusto artístico personal, no debe ser impedimento ni para comprender y valorar una obra de arte y su mundo, ni para que los artistas inventen «otras maneras de relacionar el arte con la vida». Estar en los

³⁸ Danto, Arthur (2000) «La idea de obra maestra en el arte contemporáneo». En: *¿Qué es una obra maestra?* Editado por H. Belting, A. Danto, J. Galard, M. Hansmann, N. MacGregor, W. Spies & M. Waschek. Barcelona: Editorial Crítica, p. 147.

circuitos del mundo arte, no debe convertirse en una obsesión. Estos deben entenderse como un medio para difundir la obra, y no un fin en sí mismo. Procurar un dominio técnico del oficio y desarrollar una visión estética consistente del mundo, refinada si se quiere, debe ser la prioridad. Pues, después de todo, el arte es un modo de acceso a la realidad y no sólo un ejercicio académico para los salones o galerías de arte. A pesar de la adversidad, no se debe perder la cuota de realismo individual, que a mi entender se representa magníficamente en este poema persa que cita Schopenhauer en su obra capital, *El Mundo como Voluntad y Representación*:

-¿Perdiste el imperio del mundo?
-Consuélate, no era nada.
-¿Ganaste el imperio del mundo?
-No te alegres que no era nada.
Pesares y dichas todo pasa;
Todo pasa en el mundo y no es nada.

PAULO VÉLEZ LEÓN
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de Cantoblanco
28049 Madrid, España
paulo.velez@uam.es