

El problema de decir de una cosa que es una obra de arte*

Adryan Fabrizio Pineda Repizzo**

Universidad del Rosario

Grupo Estudios sobre Identidad, Línea Arte y Cultura

Recepción: 14 de marzo • **Aprobación:** 26 de abril

Resumen

Este artículo se centra en los marcos de definición de uno de los problemas más importantes de la filosofía del arte: la ontología de la obra de arte. Considera que un paso previo al de plantear respuestas tentativas es otorgar claridad al problema filosófico. En esta medida, presenta las raíces del problema en las tradiciones kantiana y hegeliana, y posteriormente discute algunas de las respuestas que filósofos contemporáneos han propuesto sobre el asunto. El debate muestra que es posible establecer el marco de definición del problema de la ontología de la obra de arte entre al menos dos límites, el de la sensación y el del significado. Sin embargo, queda la pregunta de si sostener la mencionada dicotomía es aun una estrategia plausible.

Palabras clave: Ontología de la obra de arte, sensación, experiencia, significado, historia

* Artículo de reflexión elaborado en el desarrollo del proyecto titulado “¿Qué es una obra de arte cuando todo puede ser arte?”, desarrollado en el marco de la Maestría en Filosofía de la Universidad del Rosario.

** Magíster en Filosofía de la Universidad del Rosario. Docente del Programa de Filosofía e investigador del Grupo Estudios sobre Identidad, Línea Arte y Cultura de la misma institución. Docente del Programa de Filosofía de la Universidad El Bosque. Correo electrónico: faospace@gmail.com

The Problem of Saying Something is a Work of Art

Summary

This paper focuses on the defining frameworks of one of the most important problems of the art philosophy: the ontology of the artwork. We consider that a prerequisite to attempts to raise an answer to the problem is to give clarity to the philosophical problem. To this extent, the text presents its roots in the traditions of Kant and Hegel and then discusses some of the answers that contemporary philosophers have raised about the issue. The debate shows that it is possible to establish the outline of the problem of the ontology of the artwork between at least two limits, sensation and meaning. However, the questions remains about whether to hold the aforementioned dichotomy is yet a plausible strategy.

Key words: Ontology of the artwork, sensation, experience, meaning, history

Le problème de dire qu'une chose est une oeuvre d'art

Résumé

Cet article se centre sur les cadres de définition d'un des problèmes les plus importants de la philosophie de l'art: l'ontologie de l'oeuvre d'art. Il considère qu'un préliminaire avant d'envisager des réponses tentatives est de conférer de la clarté au problème philosophique. Dans cette mesure, il présente les racines du problème dans les traditions kantienne et hégélienne et postérieurement, discute quelques-unes des réponses que des philosophes contemporains ont données à ce sujet. Le débat montre qu'il est possible d'établir le cadre de définition du problème de l'ontologie de l'oeuvre d'art entre deux limites au moins, celle de la sensation et celle de la signification. Pourtant, la question de savoir si soutenir la dichotomie mentionnée est encore une stratégie possible reste ouverte.

Mots-clé: Ontologie de l'oeuvre d'art, sensation, expérience, signification, histoire

El texto que deseo presentar es ante todo problemático, ya que carece de un problema que desearía responder; por el contrario, tal problema es el centro y motivo del texto, por lo que definirlo de antemano resulta imposible dado que el objetivo es tan sólo ese: definir las magnitudes y aristas de un problema particular, a saber, el de la ontología de la obra de arte. Esto por sí mismo no resulta clarificador. El punto central está en ubicarnos en un fenómeno característico del desarrollo del arte en el siglo XX, que necesariamente modifica los parámetros para su definición. Dicho fenómeno consiste en lo siguiente: hasta finales del siglo XIX era claro para la historia del arte –principalmente del arte plástico– que los objetos a partir de los cuales era posible discutir y establecer una definición estaban contenidos en un canon clásico y bien delimitado –pinturas y esculturas en materiales, por lo general, específicos, manejados con técnicas establecidas y en formatos clásicos–; sin embargo, a medida que el avance tecnológico fue ganando terreno en la cultura, estos parámetros clásicos se rebatieron y modificaron por los artistas, quienes incorporaron en su quehacer materiales de residuos, objetos de uso ordinario, imágenes fabricadas, instrumentos de uso industrial, etc. (*ready-mades*, *collages*, desplazamientos de objetos, metales y tornillos, plásticos, fotografías, afiches, cómics, formas y materiales puros, instalaciones y, finalmente, códigos numéricos procesados por computador). Esto dio lugar a un fenómeno de ruptura de categorías: cuando ya no es suficiente referirse a la pintura, al cuadro o serie de cuadros, para hablar de arte, sino que ahora es necesario considerar procesos, materiales, formas y efectos labrados de diversas maneras, el arte ha pasado de un criterio exclusivo de definición (con el cual sería posible distinguir lo que es arte de lo que no lo es) a uno inclusivo. El marco de referencia clásico y sosegado por el cual se podía decir qué es y qué no es arte sufrió una ineludible ampliación, al punto de que cualquier intento de delimitación es, por efecto del desarrollo del arte mismo, susceptible de ser superado. Así, pues, este fenómeno de ampliación del marco de referencia del arte y de paso de un criterio exclusivo a uno inclusivo de definición es el punto de partida de la presente discusión.

El problema de la ontología podría caracterizarse como el de la identificación del plano según el cual es posible decir de una cosa en el mundo que es una obra de arte. De esta manera, plantear el problema de la ontología

de la obra de arte, enfrentado al fenómeno de la ampliación del marco de referencia de arte, supone cuestionar en qué tipo de circunstancia, propiedad o experiencia hemos de encontrar un criterio que reconozca la ampliación del marco de referencia del arte hasta abarcar objetos que nunca antes se consideraron como tal sino cuando llegó el siglo XX y de los que estamos ahora dispuestos, en principio, a llamar arte (Thomasson, 2004).

A fin de establecer una discusión abierta y a la vez concisa, considero que el problema del plano ontológico de la obra de arte puede rastrearse desde al menos dos vertientes: aquella que considera que el plano es interno al arte y, por ende, a la obra misma, y la que estima que es suficiente estudiar o comprender su contexto y condiciones históricas y culturales. Respecto a la primera, no es de extrañar encontrar en ella la idea de *ir a la obra misma*, tradicional del enfoque fenomenológico y hermenéutico. Autores como Heidegger y Dufrenne exploraron esta vía y aunque reconocieron la *objetividad* de la obra de arte, esta postura no pudo establecer un marco de definición claro del plano ontológico para la amplitud del marco de referencia del arte, pues siempre, en virtud de la interpretación, parten de una distinción y exclusión de lo que es un objeto y lo que es una obra de arte, tal que la interpretación de una obra de arte sería algo que un objeto no podría recibir. Por estas mismas razones no pueden dar cuenta del fenómeno esbozado anteriormente; componer el plano ontológico requiere ir a la distinción entre objeto y obra de arte. Las raíces de esta distinción se encuentran en la obra de Kant. Así, pues, para dar cuenta de cómo llegar a establecer un criterio en la obra misma es favorable revisar la distinción kantiana entre objetos mediados por el interés (cognitivo para el caso) y los que no; entre estos últimos, Kant ubicó la obra de arte. Tal situación se evidencia en el proyecto kantiano de singularizar la relación entre el sujeto y cierto tipo de objetos, relación marcada esencialmente por la sensación. Aislado la sensación, Kant da apertura a un espacio de experiencia que incluso podría superar la objetividad de la obra (lo sublime) y brindar autonomía a la estética (Gadamer, 2001, 95).

La segunda vertiente correspondería a aquella que encuentra que el desarrollo de las producciones culturales, el arte y su movimiento de amplitud,

responden a motivaciones de tipo histórico y cultural. Nuevamente, es necesario hacer una excepción. Las teorías materialistas y sociológicas del arte han pretendido dar cuenta de esta perspectiva estableciendo los procesos sociales y culturales que legitimarían a un tipo de producción artística en un lugar y época determinados. Sin embargo, hacer una descripción histórica o sociológica no es lo mismo que establecer un plano ontológico que dé cuenta del estatuto de la obra de arte, pues mientras lo primero ilustra los casos y establece comportamientos sociales, lo segundo se refiere a la instanciación de un plano de realidad según el cual se determina la inclusión de objetos en el mismo: para el caso del arte, establecer un plano ontológico equivale a proveer las condiciones por las cuales una cosa es, o viene a ser, una obra de arte. En esta medida, el problema ontológico, desde esta vertiente, tiene orígenes en la postura hegeliana acerca del arte. Hegel instauro el plano de la ontología del arte en uno superior del movimiento histórico del espíritu. Según ello, el desarrollo del arte pasaría por etapas en las cuales el espíritu se relaciona con el mundo a través del arte hasta llegar al punto en que la reflexión y el arte vienen a ser lo mismo. Para el caso, nos interesa mostrar cómo se establece un plano de definición que supera en todo momento a la obra misma y que, empero, constantemente define la acción y finalidad del arte. Pasemos entonces a considerar estas dos vertientes en sus formas seminales.

La obra de arte en la estética de Kant y Hegel

La vertiente que centra el plano ontológico de la obra de arte en relación con la sensación se encuentra, a mi entender, en lo que Kant llama la facultad de juzgar o juicio, esto es, en la posibilidad de emitir un juicio valorativo frente al objeto en cuestión identificándolo como bello¹ –según la estética del siglo XVIII– y, más aun, como obra de arte.

1 El juicio de lo bello puede considerarse hoy en día como nada más que valorativo entre otros posibles, lo cual no es ajeno a la postura kantiana en la medida en que el juicio de lo feo cabe dentro de la facultad reflexionante de juzgar. Lo interesante aquí es que aun para Kant el reconocimiento de un objeto como bello supone una aplicación del juicio –posiblemente no explícita– en torno al reconocimiento de un objeto como una obra de arte; de hecho en §51 Kant establece una relación directa entre juzgar una cosa como bella –siendo esta un producto del hombre– y reconocerla como obra de arte. Este juicio adquiere plena actualidad en la medida que uno de los problemas centrales de la filosofía del arte contemporánea es el reconocimiento de un objeto como obra de arte.

En general, Kant afirma que la capacidad del conocimiento de los individuos puede dividirse en tres: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear –lo cognitivo, lo estético y lo moral de la experiencia–. El sentimiento de placer se encuentra en una posición intermedia entre la facultad de conocer y la de desear, lo que equivale a decir que entre el entendimiento y la razón está el juicio (facultad de juzgar) o la sensación. Kant define el juicio como “la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal” (Kant, 1999, 105). Empero, Kant nos obliga a distinguir entre juicio determinante y juicio reflexionante. El primero corresponde al juicio de conocimiento: aquí opera bajo las leyes universales trascendentales del entendimiento, esto es, las categorías, proveyendo un conocimiento empírico de un objeto. La imaginación, como facultad de la sensibilidad, está sujeta a las condiciones del entendimiento². Pero el juicio reflexionante sólo ocurre cuando lo particular es dado a la sensación, tal que debe encontrar lo universal en él, es decir, corresponde a este juicio darse a sí mismo como ley un principio trascendental; lo cual, empero, lo hace totalmente contingente. Aquí no hay concepto determinado, por lo cual la armonía que es propia del juicio entre la imaginación y el entendimiento no puede estar sujeta a las reglas del segundo; según Kant, en el juicio reflexionante las facultades cognitivas se encuentran en un libre juego frente al objeto por juzgar, aun si este no era el propósito del objeto –pues no hay concepto que determine la reflexión (la intención no es conocer el objeto)–. El libre juego de las facultades nace de la actividad reflexiva del juicio, es decir, el darse a sí mismo un principio del juicio genera la actividad de la armonía de las facultades sin determinación de un concepto del entendimiento.

Con este principio trascendental, se pone en juego la multiplicidad de experiencias sensoriales a fin de realizar una coherente. Ambos juicios responden siempre a algo que afecta la sensación; pero mientras el primero subsume la respuesta en conceptos, el segundo afirma la multiplicidad interna de la sensación en una reflexión de la facultad de juzgar que provee una comprensión de una conexión general, aunque contingente, de la experiencia sensorial.

2 En palabras de Johnson, “Here the imagination is in harmony or accordance with the understanding for the obvious reason that the alter faculty controls (through the concept) the activity of the former faculty as it unifies the manifold” (1978, 169).

Es en esta segunda vía del juicio en la que se instaura la obra de arte, la que es también una cosa en el mundo; luego, de ella tenemos intuiciones sensibles y podemos conocerla en tanto fenómeno; sin embargo, Kant considera que hay un *plus* en la experiencia de la obra que no se limita a la facultad de conocer. En el momento de juzgar una obra, nuestra sensación se afecta de tal manera que experimentamos un particular sentimiento de placer o dolor, el cual es propio de la posibilidad de pensar la concordancia de la naturaleza con nuestra intención de conocerla. Ese *plus* nace del esfuerzo de nuestra facultad reflexiva por comprender dicho objeto o de descubrir la coherencia de la naturaleza –su finalidad– que encontramos en nuestro esfuerzo por conocerla. El placer del que habla Kant está ligado a la posibilidad de sentir un crecimiento de nuestro conocimiento. Abre así Kant un plano de experiencia estética, cuyo objeto privilegiado no es particularmente el arte, sino la naturaleza. Así, pues, si la obra de arte despierta dicho sentimiento, hemos de asumir, según Kant, que la obra misma comparte esta experiencia sólo en la medida en que parece naturaleza, es decir que en un juicio de gusto la representación del objeto parece exhibir finalidad natural para mis facultades, aunque no haya de hecho un fin definido (Kant, 1999, 261).

Sin embargo, el sentimiento de placer o dolor que va unido a la representación es lo subjetivo que no puede ser nunca un elemento de conocimiento, “aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento” (Kant, 1999, 118). Por ello, la finalidad de la representación de una cosa es lo subjetivo mismo que precede al conocimiento de un objeto, tal que este es siempre final o conforme a fines “sólo porque su representación está inmediatamente unida con el sentimiento del placer, y esta representación misma es una representación estética de la finalidad” (Kant, 1999, 118). Por este motivo, Kant asume que en tanto el sentimiento es un estado mental de las facultades de conocer que nace de su armonía en el juicio, es posible esperar que el juicio obtenga validez universal para todo ser racional. Y esto es resultado de hallar la finalidad de la forma del objeto de gusto, para nuestro caso, la obra de arte. Kant comprende *forma* como la estructura, relación u orden de elementos³,

3 Resultan aclaratorias las palabras de Johnson al respecto: “Form in a beautiful object, then, will consist of either (1) relation of objects (shapes, figures) and relation of parts (inner structure) in space, as in painting, sculpture, landscape, gardening, etc., or (2) relation of sensations in time, as in music, poetry, film, drama” (1978, 170).

tal que la estructura es algo que excede lo agradable de la representación del objeto y que no está sujeto a las contingencias de la percepción; sólo la forma puede suplir la clase peculiar de validez universal atribuida al juicio de gusto. Por ello, según Kant, al arte le compete el juicio de gusto, pues en su forma encontramos finalidad en el momento del juicio, y, además, en virtud de esta podemos exigir validez universal para el mismo, aun si es cierto que el juicio de gusto expresa nuestro sentimiento de placer –el cual es siempre subjetivo–. Lo particular del juicio de gusto, lo que lo diferencia de los demás juicios empíricos, es que es un sentimiento de placer –no un concepto–, lo que se exige a cada uno en la medida en que puede estar ligado a la representación del objeto de juicio. El plano del arte sería, entonces, la producción de formas con finalidad que afectan nuestra sensación sin que sea posible su reducción a conceptos del entendimiento⁴.

Ahora bien, en la medida en que el “arte bello” debe parecer naturaleza –esto es, estar libre de restricción de reglas– y que el arte es producto del genio –el artista–, Kant afirma que el genio es un talento natural por medio del cual la naturaleza da la regla al arte. Genio es la capacidad de producir una obra que tenga finalidad para nuestras facultades; diríase del artista con este talento que tiene una disposición natural al libre juego de las facultades y, con ello, a incitarlo en el observador (Kant, 1999, 265). Pero no podemos asumir que el observador sea un discípulo en potencia, puede que por el contrario no tenga talento alguno para el arte. Y sin embargo podemos esperar que frente a la obra del genio tenga una cierta experiencia. Lo que esperamos con Kant es que su experiencia sea tal que tenga ideas semejantes al menos en su reflexión frente a la obra (Gadamer, 2001, 88). Las ideas que aquí se esperarían compartir Kant las llama estéticas. Una idea estética consiste en la “representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible” (Kant, 1999, 270). Las ideas estéticas tienden a algo por encima de los límites de la experiencia, están emparentadas, si se me permite la

4 Al respecto Allison afirma: “In claiming that fine art is ‘purposive on its own’, Kant is claiming that it (unlike merely agreeable art) produces purposive forms (material for reflection); and in stating that the enhancement of our capacity for social communication is attained “without a purpose”, he seems to be suggesting that this is the effect of the art” (2001, 274).

expresión, con las de la razón; la distinción con estas radica en su vocación a hacer sensible la idea, aunque indirectamente. Ideas tales como el paraíso, el infierno, el mal, la eternidad, la finitud, la banalidad, los vicios, el amor, son las que hace comunicable el arte en una forma sensible que supera las barreras de la experiencia e incita el libre juego de la imaginación. Por ello, Kant afirma que en la medida en que la idea estética

ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado (Kant, 1999, 272).

A la expresión de ideas estéticas le corresponde el margen de lo indeterminado por el entendimiento, de lo inefable como expresión y, por ende, de una indirecta relación con lo suprasensible como idea de la razón.

El plano de la obra de arte estaría centrado, por lo tanto, en la posibilidad de que, vía la sensación singularizada en el juicio reflexionante, la experiencia de tal obra siga la doble condición del juicio de gusto: por una parte, la idea estética es universalmente comunicable en virtud del genio y la finalidad de la forma en la obra que la hacen un objeto conforme al gusto; pero por otra parte la idea estética no puede determinarse, por ende, no puede ser objetivamente compartida, sino que mantiene siempre el sustrato subjetivo del sentimiento de placer que nace de la multiplicidad de pensamientos que la idea estética incita en el juicio reflexionante y que es, en principio, inagotable, aunque compartida por la suposición formal de un *sensus communis* que permita la comparación de los juicios (posibles) de otros, “atendiendo tan sólo a las características formales de la propia representación o del propio estado de representación” (Kant, 1999, 245). Por ello la idea estética no puede determinarse objetivamente, pues lo que se comparte es la posición en tanto participamos de la misma facultad del gusto, un *sensus communis* en virtud del cual exigimos la universal comunicabilidad del sentimiento y, sin embargo, la multitud de pensamientos no se puede determinar por concepto alguno, guardando el margen de subjetividad en la materia de la

representación. El plano de la obra de arte deviene autónomo frente a la cognición, pero subjetivo por su validez.

Sin embargo, este desplazamiento de la estética y de la experiencia del arte de la cognición a la sensación es lo que ha sido objeto de mayores discusiones y objeciones. Gadamer, por ejemplo, afirma que aunque la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno –generalidad empírica y pretensión apriorista de generalidad–, Kant paga el precio de arrebatar a la justificación de la estética cualquier significado cognitivo. Aun el sentido común se reduce a un principio subjetivo en el cual “no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde a priori un sentimiento de placer en el sujeto” (Gadamer, 2001, 76). Así, el plano de la obra es también un plano abstraído de cualquier posible fundamento del carácter comunitario que podría despertar la obra, y cognitivo en tanto “la determinación de contenido del gusto cae de este modo fuera del ámbito de su función trascendental” (Gadamer, 2001, 77).

La nostalgia del fundamento cognitivo en el plano del arte ya había sido también formulada por el idealismo alemán. La respuesta de Hegel a esta separación fue eliminar el papel de la naturaleza en la distinción entre objetos y obras de arte –productos del espíritu humano–. Lo que caracterizaría la producción artística es su capacidad representativa –simbólica– de lo universal o absoluto. Esto es algo que no podemos pedirle a la naturaleza, ajena a los desarrollos del espíritu, y que apenas, en tanto producciones no simbólicas, comparten los objetos. El fundamento cognitivo de la estética y de la obra de arte se manifiesta en que el arte establece una relación entre el contenido –la idea– y la forma –la configuración artística sensible–, y su mediación entre estos dos aspectos revela una totalidad libre y reconciliada según tres determinaciones de la obra: primero, que el contenido sea susceptible en sí mismo de representación; segundo, el contenido no puede ser sólo abstracto, pues lo verdadero del espíritu es su concreción como universalidad manifiesta en una particularidad y subjetividad, y tercero, el contenido que ha hallado concreción en una forma sensible tiene que ser algo individual en sí. De esta manera se manifiesta la relación entre contenido y forma que

establece una coincidencia armónica en la obra: en el contenido yace la posibilidad de una apariencia real sensible que le es plenamente adecuada y la forma artística es aquella que satisface tal posibilidad al imprimir en sí misma dicho contenido espiritual. Por ello, dada la función del arte de representar la idea a la intuición sensible, comprendemos que “la elevación y excelencia del arte en la realidad adecuada a su concepto dependerán del grado de intimidad y unidad en que idea y forma aparezcan fundidas una en otra” (Hegel, 1983, 147).

Hegel utiliza este punto de equilibrio y correspondencia satisfactoria entre la idea y el espíritu como criterio para el establecimiento del plano ontológico de las obras de arte: “una obra de arte en este sentido es tanto más excelente, cuanto más profunda es también la verdad interna de su contenido y su pensamiento” (Hegel, 1983, 150). Este plano toma la forma de un desarrollo histórico según dos líneas: primero, el desarrollo espiritual como secuencia de determinadas concepciones del mundo y, segundo, el desarrollo interno de la totalidad de las artes particulares, en tanto el espíritu tiene en sí el concepto que adquiere materialidad en la relación directa y armónica con las diferencias espirituales y las formas de configuración artística. Hegel reúne el desarrollo espiritual dentro de las formas particulares de lo bello artístico, como una manifestación de las modificaciones de la forma concreta en su manera de introducir la idea en la conciencia artística; esto determina tanto el modo de percibir el contenido de la obra como la configuración de la misma. Ello implica que el plano de la obra de arte radica, principalmente, en el concepto que la obra particulariza. Así, Hegel establece un plano histórico y espiritual para la obra de arte, que inicia con un periodo simbólico en el cual la idea original es el punto de inicio, indeterminado y general, que se manifiesta como abstracción en cada forma –la forma es deficiente y arbitraria al no ser capaz de representar el concepto–. La siguiente etapa del desarrollo es la forma del arte clásico, en la cual se anula la insuficiencia del arte simbólico a través de la “libre y adecuada incorporación de la idea en la forma peculiarmente inherente, según su concepto, con la cual ella misma puede llegar a una libre y total concordancia” (Hegel, 1983, 154). Según Hegel, se da apertura aquí al concepto de representación, en tanto pone en equivalencia el contenido con la idea concreta misma, lo espiritual

verdadero. Por último, la forma del arte romántico supera la unificación de la idea y su realidad, colocándose en la diferencia y la oposición de ambos aspectos como manifestación del espíritu según su verdadero concepto: la subjetividad infinita de la idea que, si bien no puede configurarse para sí, halla determinación en la materia de manera difusa. El arte romántico sería el “saber de esta unidad existente en sí”: “el hombre disuelve la barrera de su inmediatez existente en sí, de modo que en efecto porque sabe que es un animal, cesa de serlo y se da el saber de sí mismo como espíritu” (Hegel, 1983, 158). De esta manera, el arte romántico trasciende el arte mismo guardando la unidad y su forma. Con ello, el arte ya no es para la intuición sensible, sino para la libre espiritualidad de la interioridad (Domínguez, 2008, 243).

El plano ontológico de la obra de arte se constriñe al desarrollo del concepto en la forma, supeditando esta a la autoconciencia histórica del primero y, con ello, del espíritu absoluto. El desarrollo del arte revela cómo cada una de sus formas se manifiesta según configuraciones concretas de arte representan un momento universal del espíritu, lo cual no elimina la presencia y valor de las demás artes particulares en cada etapa. Es decir, la ontología de la obra de arte, en esta segunda vertiente, se define por la realización singular del concepto en el arte. La sensación queda entonces suspendida por la concreción y excelencia del concepto.

Algunas respuestas y derivaciones en el siglo XX

El marco de referencia de las obras de arte que Kant y Hegel tenían a su disposición fue clásico y constante. Sin embargo, las derivaciones y respuestas que estas dos vertientes obtuvieron en la filosofía del arte del siglo XX fueron testigos del fenómeno de amplitud de dicho marco. Ello generó múltiples perspectivas sobre la ontología de la obra de arte que, empero, parecen adolecer, en su mayoría, de una dificultad semejante: el punto de vista *prima* sobre el criterio de inclusión de cosas en el mundo como obras de arte. Procuraré rastrear este diagnóstico en torno a la ontología de la obra de arte en algunas de las posturas recientes sobre el tema.

Una respuesta a estas vertientes aparece en cierta tendencia fenomenológica que pareciera asumir y mediar entre ellas. Desde la perspectiva de Mikel Dufrenne, desplazar el plano de la obra de arte al concepto y su desarrollo histórico desestima la experiencia y el hecho de que a través de esta se configura la aprehensión del *eidos* de la obra de arte. Al ubicarla en una relación intencional, su plano deviene ahora expresión de un mundo interno a ella que no se reduce al concepto ni a la sensación. Para Dufrenne, el plano histórico conceptual elimina el carácter experiencial de la obra y la singularización de la sensación como plano de la obra desestima la construcción eidética del perceptor sobre la misma. De esta manera, para Dufrenne el objeto estético (dentro de esta categoría él incluye la mayoría de artes plásticas y visuales, pintura, teatro y cine, así como literatura y poesía) no significa igual que lo hacen las cosas y las señales; no informa ni instruye, sino se “limita” a mostrar. Ello no implica que necesariamente imite lo real, sino que lo recrea y complementa, es decir, el objeto estético es fuente de un mundo propio.

Este universo de la obra de arte se compone de dos maneras. En una primera instancia, corresponde al mundo representado, o mejor, al carácter abierto e ilimitado del mundo espacio-temporal. Espacio y tiempo establecen el marco de apertura y crean un orden en el cual entran en relación obra y receptores. Estas dos variables brindan la objetividad que hace posible identificar el mundo representado con el real, tal como por ejemplo ocurre en el teatro y el cine, no como un imperativo de la representación, sino como un requerimiento para la orientación del espectador –aunque los personajes y eventos sean objeto de la fantasía–. Por lo tanto, hay, según Dufrenne, una especie de ósmosis procedente del mundo real al mundo representado, aun cuando la manera de expresar el tiempo y el espacio varían, por ejemplo, según el tipo de narración: “es debido a nuestra habilidad para reconstruir una estructura objetiva del tiempo vivido que lo que es representado en una novela parece tener la densidad de un mundo” (2001, 132). Pero en la obra de arte el mundo también es más que representación, este se expresa e incluso se anima. La expresión proporciona unidad a la obra de arte en tanto capacidad de comunicar el despertar de un sentimiento a partir del conjunto de todos los elementos del mundo representado, y según el modo de representación. Este es un efecto de totalidad que trasciende sus detalles, y sus elementos

narrativos y compositivos. A partir de su cohesión interna, la expresión da lugar a un mundo singular que responde a la lógica del sentimiento. No deja de ser una unidad abierta según la "indefinida multiplicidad de objetos capaz de valorar", pero a la vez cerrada como un requerimiento interno de cohesión hacia lo que excluye en virtud del sentimiento. El mundo expresado es entonces el principio de integración y exclusión que da volumen al mundo, es decir, tiene un carácter intensional, en profundidad, en vez de extensional.

En palabras de Dufrenne, hay una estrecha relación entre el mundo expresado y el representado que, podríamos decir, compone el plano de la obra de arte: "lo expresado es como el efecto de lo representado y lo expresado precede y exalta lo representado" (2001, 141). Lo expresado es la posibilidad de lo representado, así como este es la realidad de lo primero, tal que en su conjunción componen el mundo de la obra de arte. La obra es quien expresa y lo que representa; por ello, la unidad de la expresión también depende de los objetos representados. Sin embargo, estos últimos, en la obra, significan más que su significado explícito, en virtud de un coeficiente afectivo que libera su significatividad: los objetos representados se convierten en símbolos y el mundo expresado es, entonces, expansión de los objetos representados a las dimensiones de un mundo; es decir, los objetos representados constituyen un mundo siempre y cuando la expresión manifieste una unidad en multiplicidad. Lo expresado transfigura lo representado y le confiere un significado mediante el cual se vuelve inagotable. Expresar es trascender el significado mediante la creación de una atmósfera que conlleva un nuevo semblante sobre el objeto. De esta manera, lo expresado confirma la objetividad de lo representado, aun cuando se funda en él; guardan una relación inseparable y juntos constituyen el mundo de la obra de arte. "El mundo de la obra es una totalidad finita pero ilimitada, una totalidad mostrada por la obra a través de su forma y contenido, mientras despierte reflexión así como sentimiento" (Dufrenne, 2001, 143). Este mundo es la obra misma considerada como una cosa que se sobrepasa a sí misma a través de su significado: "como un cuasi-sujeto".

Sin embargo, dos nuevos problemas se abren con esta mediación fenomenológica entre la sensación dada por el despertar incitado por la expresión

y el concepto dictado por la representación. En principio, pareciera que esta relación responde a la crítica de Gadamer al aislamiento kantiano de la sensación. Pero el criterio de referencia del arte que la versión fenomenológica manifiesta siempre recurre a una comprensión concreta del concepto. La teoría de Dufrenne pretende ser universal para todas las artes, tal que representación y mundo aplican a literatura, teatro o artes plásticas. ¿Qué deberíamos considerar como relación entre expresión y representación cuando una obra de arte niega el derecho a presentar uno de los dos términos? Cuando Duchamp afirma que en un *ready-made* ocurre una anestesia del gusto, está negando el carácter estético expresivo de la obra; o cuando un artista *pop* retoma elementos de la cultura de masas para presentarlos como obras, está negando el valor representativo de los mismos. Una crítica de arte podría encontrar, en cualquiera de los dos, razones para hablar de representación o de expresión, pero ello puede ser un efecto de la interpretación y no, como gusta Dufrenne, del mundo de la obra (pues este es principalmente algo que se establece en la condición intencional de la experiencia fenomenológica). Así, pues, el plano ontológico que supone la teoría fenomenológica no deja de ser exclusivo a causa de su composición en la relación intencional que atiende dicha teoría. Expresión y representación –concepto y significado– en la obra de arte pueden ser siempre elementos que traspasen los límites de la consciencia de un receptor.

Un caso de exceso de expresión vía la sensación puede encontrarse en el análisis de Jean-Francois Lyotard sobre la obra de Newman. Aquí se rompe el sosegado plano intencional de la ontología de la obra de arte para mostrar uno que linda con lo sublime de la experiencia estética frente a la obra. Según Lyotard, en la obra de Newman el significado se encuentra constreñido por la superficie de color; en sus obras la representación desaparece para ser pura expresión de materia y color. No hay nada que hable, que haga ver. En palabras de Lyotard, el cuadro –que sería el mensaje– no es sino el mensajero mismo; en estas obras “el mensaje es la presentación, pero de nada, es decir, de la presencia” (Lyotard, 1999, 88). De ahí el vínculo que este autor define entre la sensación y lo sublime. No hay espacio y tiempo que presenten alguna idea del mundo, sino materia de expresión que hace alusión a ellos, evoca ideas irrepresentables en un tiempo concreto, el del instante. En el

instante no hay lugar para la consciencia, pues esta no puede constituirlo. La obra de arte asume el tiempo de la expresión en la materia y el color para desbordar e, incluso, destituir la consciencia; la expresión sería lo que ella no logra pensar pero sucede en la obra: “el signo de interrogación es ‘ahora’, *now*, como la sensación de que puede no suceder nada: la nada ahora” (Lyotard, 1999, 98). Según ello, podríamos decir que la obra de arte se instaura en un plano expresivo en el cual la sensación desborda la consciencia y el significado, y cuyo resultado es, para Lyotard, un sentimiento contradictorio de placer y pena, a saber, el sentimiento de lo sublime. En la obra acontece algo, sucede la expresión, pero esta no puede captarse en términos de un balance con la representación y el mundo conocido. La obra de Newman manifiesta un sentir propio del arte contemporáneo que desea aferrarse a la sensación para romper con la elocuencia, y para ello hace del color, del cuadro, presentación de una expresión que no es más que eso, presencia.

¿Qué tanto hay de exceso de expresión aun en las obras representativas? ¿Qué tanto hay de sublime? La obra siempre es presencia que, a través de la materia expresiva, excede la representación incluso allí donde esta es paradigmática. Puede que la representación tienda a neutralizar el instante de la expresión, pero aun así la expresión es algo que alude en el color y la materia a la experiencia de algo inabarcable por la representación en el sujeto:

Hay que sugerir [...] que habría un estado del espíritu víctima de la “presencia” (una presencia que no está en modo alguno presente en el sentido del aquí y ahora, es decir, como lo que designan los deícticos de la presentación), un estado del espíritu sin espíritu, que se requiere de este no para que la materia sea percibida, concebida, dada o captada, sino para que haya algo (Lyotard, 1999, 144).

Para Lyotard, la expresión y su exceso es algo que alude, afecta, despierta la sensación, y la obra de arte se instauraría en ese plano en el cual ella podría llegar a hacer, mediante materia y color, que ese despertar de sensación suceda en ella misma.

Considerada de esta forma, la experiencia de lo sublime en el arte, en la potencia expresiva de la obra de arte, pasamos ahora de un plano intencional a

uno supra-consciente, plenamente expresivo y afectivo de la sensación. Sin embargo, ello no escapa al problema de la subjetivación del arte, pues entre más se desplaza el plano de la obra hacia la sensación, más subjetiva es la experiencia y, por ende, más difusa se hace la pregunta por la ontología de la obra. Si esta se instaura en un plano de experiencia, el margen de subjetivación es relativo al mismo e, incluso, a aquello que aun no consideramos obra de arte. Tal que o todo se hace obra de arte siempre y cuando tenga la potencia de afectar la sensación o no habría necesidad de decir que algo es arte, pues la experiencia es viable para cualquier tipo de acontecer en la vida de un sujeto con sensación.

El refugio para esta amplitud del plano ontológico de la obra de arte pareciera ser entonces desplazarse hacia el significado que, en principio, provee más estabilidad al problema. Una obra de arte minimalista, una instalación o una obra *pop* no encuentran en sí mismas necesariamente materia expresiva que deba despertar lo sublime en la sensación. Por el contrario, pueden causar la más inesperada pero evidente reacción: la confusión de no poder decir si eso es una obra de arte o un decorado o un objeto común y corriente de la vida de cualquier individuo. Arthur Danto critica las teorías del arte que toman el camino de la sensación al afirmar que esa vía da una respuesta circular al problema de la ontología de la obra de arte.

Si el conocimiento de que algo es una obra de arte cambia el tipo de respuesta estética frente a un objeto [...] habría un claro peligro de circularidad en cualquier definición de arte en la que se pretenda que la respuesta estética juegue un papel decisivo. Pues no sólo la respuesta estética pertenecería a las obras de arte, frente a aquella que atañe a los objetos naturales o a artefactos indiferentes como las cajas Brillo (cuando nos son obras de arte); antes deberíamos ser capaces de distinguir las obras de arte de los objetos naturales o los meros artefactos para definir el tipo de respuesta adecuado. De ahí que no podamos usar ese tipo de respuesta para definir el concepto de obra de arte (2002, 140).

En cuanto la sensación, o mejor, la experiencia de la sensación sea una respuesta, hay un problema en decir que algo es una obra de arte porque genera esa respuesta, a partir de la cual se supone un tipo de valoración otorgada al objeto. Pero si digo que algo es una obra de arte si puede valorarse

estéticamente estoy presuponiendo en esta definición que ya hay algo que amerita esa respuesta o valoración, cuando, de hecho, las respuestas estéticas, en tanto experiencias de la sensación, pueden darse tanto de cosas que sean o no obras de arte. Este es el punto de partida por el cual Danto afirma que hemos de asumir que cuando nos enfrentamos a obras de arte que no pueden distinguirse estéticamente –esto es, a través de la percepción y la sensación– de objetos comunes, como la caja Brillo o el orinal de Duchamp, es necesario desechar la vía de la sensación como criterio de definición del plano ontológico de la obra de arte y pasar a asumir el del significado como un camino más estable.

Significado aquí no se limita al problema de la referencia. Por el contrario, tiene un sentido pragmático o retórico. Un objeto, para que sea obra de arte, esto es, para que pase del plano de realidad de los objetos comunes al ontológico de las obras de arte, debe ser tal que tenga un significado inteligible a través de su composición perceptible, pero sin reducirse a esta. El significado sería, en principio, un efecto general de composición. Pero no hemos de asumir que esto es en Danto el punto central, pues el de partida es que bien podrían existir dos objetos perceptiblemente indiscernibles y sin embargo pertenecientes a planos distintos. Esta colisión que parece contradictoria se diluye cuando encontramos que para Danto la historia desempeña el papel de discernidor. El efecto de significado no es posible sino en virtud de condiciones históricas, del arte y de la cultura, que le dan vigencia e inteligibilidad –la obra de Warhol no habría sido posible cien años atrás–. Lo que hay en la obra de arte es simbolismo; no es mera representación o imitación, sino presentación de un significado abierto pero materializado. Esto es posible en la medida en que regresa aquí la vertiente hegeliana que se había dejado de lado en Lyotard, pues para Danto dicha capacidad simbólica está dada por 1) los desarrollos históricos del arte mismo, 2) las modificaciones en nuestro lenguaje y ‘teorías’ –formas de interpretación– acerca del arte y 3) la comunión pragmática, vía significado, entre artista, obra de arte y receptor. El artista ofrece un trabajo retórico en su producción, es decir, a través de su práctica puede generar un significante que no se limite a condiciones sensoriales. A su vez, la obra de arte expuesta deviene símbolo en tanto su composición expresa (no representa) el significado que al tiempo ha de interpretar el

receptor (Danto, 2002, 232-292). Este está capacitado para ello en virtud de su pertenencia a una comunidad, una cultura y sus conocimientos compartidos sobre el arte, tal que puede ofrecer una interpretación que, como último paso, instaure el objeto en el mundo del arte. El plano ontológico del arte es el de la realización de este significado, o en palabras de Danto el de la transfiguración del objeto en obra de arte vía la expresión pragmática de un significado posible en un periodo histórico determinado.

Ahora bien, surgen varias preguntas a esta composición de Danto del plano ontológico de la obra de arte. Benjamin Tilghman, por ejemplo, reconoce que los hechos sobre la historia del arte y el lugar de la obra en ella son significantes para nuestra interpretación de la misma. Pero, afirma, son cosas distintas establecer las condiciones históricas de comprensión e interpretación de una obra y asumir que estas son elementos constitutivos de la obra misma. Lo primero corresponde a una pregunta en el campo de la crítica del arte y, como tal, no hay razones para asumir que desde ese campo surja la pregunta por la ontología de la obra de arte. La interpretación no es más que una posible descripción de la obra, pero no es ella misma –como parece suponer Danto dentro de su plano pragmático– un elemento constitutivo de la obra de arte (Tilghman, 2006, 38). Por otra parte, Joseph Margolis cuestiona el paso preliminar, fundamento de la teoría de Danto, a saber, la idea de que pueden haber dos objetos indiscernibles perceptivamente y, empero, pertenecer cada uno a planos distintos: el de los objetos comunes y el de las obras de arte. Para Margolis, en el momento en que Danto asume que la única manera de distinguir estos objetos es mediante una imputación retórica de atributos indiscernibles perceptivamente, Danto está negando la existencia de las obras de arte. Ello se debe al efecto de una incoherencia interna a su teoría: por una parte, Danto afirma que hablar de una obra de arte es hablar de un objeto físico –de ahí que pueda ser indiscernible de otro objeto físico–; pero, por otra parte, una obra de arte es un objeto al que se adscriben atributos *intencionales* como *representacional* o *expresivo* que no pueden discernirse en sus propiedades físicas. Por ende, lo que haría discernibles estos objetos no es algo que sea perceptible, pero, a la vez, nuestro medio de entrada a los dos objetos no puede ser otro que el de la percepción –de lo contrario no habría nunca el problema de los indiscernibles–; por lo tanto,

Si las obras de arte son indiscernibles sensorialmente de las cosas reales, pero existen, entonces las obras de arte deben ser discernibles en algún sentido; y si no hay diferencia discernible que marque una obra de arte como realmente diferente de una cosa que no es una obra de arte, entonces no hay obras de arte a menos que sean idénticas a las cosas “reales” [...] Las obras de arte no pueden ser suficientemente reales para ser denotadas e individuadas si no son suficientemente reales para tener propiedades discernibles *qua arte* (Margolis, 1998, 369).

Así, pues, en la teoría de Danto las obras de arte y los objetos físicos no pueden ser idénticos debido a los atributos intencionales de las primeras y su ausencia en los segundos; pero si las obras de arte se denotan e individualizan en el mundo de objetos reales, deben existir con propiedades reales en el mismo mundo de los objetos reales.

El problema de Danto está en la inicial reducción de la sensación y su consecuente transformación en una mera respuesta valorativa. Los atributos intencionales que Danto adscribe a la obra de arte son, según Margolis, semejantes a los que normalmente atribuimos a nosotros mismos. Entender el lenguaje no se reduce a una percepción sensorial; de hecho, en una obra de teatro percibimos el discurso y la performance del actor; si no atribuyéramos contenido intencional al sonido que produce el actor, no podríamos percibir la narración de la obra teatral. Nuestra sensación no es meramente pasiva, no es sólo respuesta valorativa. Por el contrario, está habilitada para percibir representaciones de cosas: no vemos meros movimientos corporales en una danza, sino acciones humanas. A partir de esta relación, Margolis defiende la tesis según la cual:

No podemos dislocar la ontología de los sujetos y la de las obras de arte, porque, como el lenguaje y la acción, las obras de arte son las declaraciones culturalmente aptas de sujetos culturalmente formados. Estar al tanto de la presencia de una sociedad de sujetos, escuchar y responder a sus discursos, participar en sus rituales comunes, conlleva que uno sea capaz de percibir, por medio de una percepción sensorial culturalmente informada, las obras de arte que ellos (nosotros) producen también (Margolis, 1998, 370).

Así, pues, el plano ontológico de la obra de arte se extiende al de la constitución de sujetos y de diferencias culturales; se extiende a la manera en que estas inciden en la experiencia de la sensación y a las condiciones que imponen sobre la inteligibilidad de su significación. La idea de Danto de una transfiguración supone un extraño dualismo entre cultura y naturaleza para hablar de una entidad esencialmente cultural. Si el marco de referencia del arte se amplía, no ha de verse como un problema de distinción de objetos, entre los cuales unos son obras de arte y otros no, sino como un problema de expresión de la ontología de los sujetos y sus expresiones de mundo. Margolis lleva así el problema de la ontología de la obra de arte al plano del realismo cultural –en el que probablemente nos encontramos y del que difícilmente podremos dar una crítica rápidamente.

Conclusión

Esta breve exposición, espero, muestra varias aristas del problema de la ontología del arte. ¿Cómo hemos de decir que una cosa es una obra de arte? ¿Cuál es el criterio y dónde podemos encontrarlo? La vertiente de la sensación inicia con una distinción entre percibir un objeto con intención de conocerlo y experimentar una sensación singular y autónoma frente a un tipo particular de objeto. Con ello, abre un campo de experiencia que, en principio, podemos aceptar como experiencia estética. Ella, empero, al separarse como campo autónomo al que pertenecen las obras de arte genera la dificultad de responder a la pregunta por la suficiencia cognitiva de una experiencia subjetiva, de la que tan sólo podemos esperar aceptación. Posturas contemporáneas como la de Dufrenne procuran salvar esa pregunta a través de la descripción fenomenológica y el establecimiento de un plano intencional en la relación entre el receptor y la obra, lo cual deja abierto, a su vez, el problema de cercar el plano ontológico de la obra por las características que el receptor puede identificar en el mundo eidético de la obra –este es un mundo que está sujeto a condiciones familiares–, a una percepción que pueda ser afín a todo posible receptor (tiempo y espacio). La ampliación del marco de referencia del arte hacia la producción de obras que no se limiten a representar o expresar en tiempo y espacio hace difícil creer que la postura de Dufrenne sea satisfactoria.

Sin embargo, si extendemos la vertiente de la sensación, quedamos avocados a aceptar un exceso de expresión y afección de la sensación en la obra que, desde la perspectiva de Lyotard, singulariza la experiencia de la misma; la experiencia de lo sublime sería un criterio para encontrar, desde esta perspectiva, lo singular del arte que lo distinguiría de las cosas en el mundo. Esta es, ha de reconocerse, una interpretación que puede llegar a decir más de lo que Lyotard estaría dispuesto a aceptar, pero es necesaria para marcar un tipo de interpretación general del arte asociado a este tipo de experiencias 'superiores' a la mera percepción. El problema de esta postura es que la obra de arte se singulariza, porque se espera una experiencia, a la vez, singular; pero en cuanto experiencia, no sólo no puede escapar de la crítica de la subjetivación sino que la enfatiza y, por ello, no puede constituir un criterio seguro para responder al problema de por qué podemos decir de una cosa que es una obra de arte. La singularización de la vía de la sensación no resulta suficiente para establecer el plano ontológico de la obra de arte.

En virtud de lo anterior, pareciera que la respuesta que escaparía a la crítica de la subjetivación sería aquella con un carácter más cognitivo. Este carácter ha sido asumido, desde Hegel, como resultado de condiciones y relaciones externas a la obra de arte misma. El desarrollo de los estilos y formas de representación de un concepto en una obra de arte sería para Hegel el plano en el cual el arte toma lugar como tal (de hecho, asume que ello diferencia el arte bello de las producciones fallidas de culturas no occidentales), así que una cosa puede ser tomada como una obra de arte en virtud de que representa y está mediada por condiciones y valores históricamente constituidos en el desarrollo más general de la humanidad –o el espíritu–. Claramente, el problema aquí radica en un sobredimensionamiento teórico que termina por anular la pertinencia y singularidad de la obra de arte; hablaríamos de estilos, formas de representación, significados, pero no de obras, de cosas en el mundo, sino de su incorporación en un conjunto superior. Ocurre aquí, podríamos decir, un exceso de significado –otra forma de decir, a mi entender, que el arte ha llegado a su fin, en sentido hegeliano.

La fenomenología, nuevamente, reconoce este sobredimensionamiento y procura establecer el término medio con la expresión y la sensación; pero, como ya fue mencionado, queda limitado por la relación intencional que

supone como principio. Por esta razón, el problema de establecer un plano cognitivo más fiable tendría que ser propuesto en términos analíticos. De ahí la pertinencia de la teoría de Danto, quien reduciendo el problema inicial a condiciones de referencia –el problema de los indiscernibles– da apertura a buscar el significado partiendo del objeto mismo. Pero la reducción a las condiciones de referencia como punto de partida para establecer el plano ontológico de la obra de arte es también su punto de quiebre, pues, al asumir la indiscernibilidad, la referencia no podría darse de la misma manera que el resto de objetos en el mundo. Ello lleva a Danto a asumir que debe ser dada en términos de construcción pragmática de significado. Aunque no deja de ser una vía plausible, la respuesta que él da en términos de una construcción histórica del significado, en la cual la obra de arte es un punto mediador entre los significados históricamente vigentes y la capacidad de los individuos de apropiarse de ellos y utilizarlos, no resulta coherente en la medida en que desestima que aun la construcción pragmática de significado es posible en virtud de condiciones reales de discernir las cosas en el mundo. Nuestra percepción misma –y ello ya es un punto de vista pragmático– no es neutral, sino que actúa en el mundo imponiendo en las cosas percibidas criterios de identificación y referencia. Margolis asume esta tesis, común entre las teorías de la percepción, para afirmar que la obra de arte no es más que una entidad cultural, entre otras, con un particular estatus otorgado por la cultura y la comunidad que las produce –y es una atribución que aprende nuestra percepción como miembros de esa cultura–. Aunque de esta manera pareciera proveerse una respuesta al problema de coherencia de Danto, regresa aquí el mismo problema de Hegel: lo que era la historia en la teoría del segundo, es ahora la cultura en el realismo cultural del primero. Una cosa viene a ser una obra de arte en virtud de condiciones culturales y comunitarias que se manifiestan desde la percepción hasta las elaboraciones discursivas sobre el arte. El plano ontológico sería entonces, otra vez, resultado de un sobre-dimensionamiento teórico en el que la obra singular desempeña un papel secundario. Por ello, nuevamente, el problema queda abierto a la discusión de todo lo que puede ser el arte en una cultura y, con ello, de todo lo que pueden ser los individuos y la cultura misma.

De esta manera, espero haber puesto sobre la mesa, si no una promesa de respuesta, al menos el margen de acción en el cual, hasta el momento,

se ha tratado de elaborar una teoría sobre la ontología de la obra de arte. Sensación e historia, experiencia y significado, parecen ser los elementos tomados en cuenta para proveer una respuesta al problema aquí esbozado. Y, al parecer, tomar vías teóricas que separen y favorezcan la contraposición entre estos dos términos no parece ser la opción más satisfactoria. Esbozar una respuesta que pueda dar cuenta de ellos en igual grado de consistencia puede ser un proyecto inacabable; pero mientras el arte siga buscando medios y expandiendo el marco de referencia de su producción, el problema de cómo decimos que una cosa (un programa de computador o video callejero, metales colgados en la pared o partes del cuerpo en una botella, material reciclable o materiales clásicos del arte) es hoy una obra de arte seguirá siendo un problema interesante y urgente, tal que su respuesta seguramente traerá consigo luces sobre cómo hoy nosotros vemos y experimentamos el mundo.

Referencias

- Allison, H. (2001). *Kant's theory of taste*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Domínguez, J. (2008). Cultura y arte: una correspondencia en proceso. En Jorge Aurelio Díaz (ed.) *La nostalgia del absoluto: pensar a Hegel hoy*. Bogotá: UNAL.
- Dufrenne, M. (2001). The World of the aesthetic object. En Clive Cazeau (ed.). *The continental aesthetics reader*. New York: Routledge.
- Gadamer, H.G. (2001). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Hegel, G.W.F. (1983). *Estética*. Tomo 1. Buenos Aires: Siglo XX.
- Johnson, M. (1978). Kant's unified theory of taste. En *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 38, No. 2, (winter), pp. 167-178.
- Kant, E. (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

Lyotard, J.F. (1999). *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.

Margolis, J. (1998). Farewell to Danto and Goodman. En *British Journal of Aesthetics*; Oct, Vol. 38, No. 4, pp. 353-374.

Thomasson, A. (2004). The ontology of art. En Peter Kivy (ed.). *Blackwell guide to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing.

Tilghman, B. (2006). Danto and the ontology of literature. En *Reflections on aesthetic judgment and other essays*. Aldershot: Ashgate Publishing.