

Ontología de la Obra de Arte

I) Probablemente ni con la mejor voluntad del mundo podría equipararse en importancia a la estética con otras ramas de la filosofía, como la filosofía del lenguaje, la teoría del conocimiento o la metafísica, y ello por una sencilla razón: muchas de sus cuestiones se dirimen precisamente en esas otras áreas, en tanto que la inversa ciertamente no vale. Ningún problema de filosofía de la mente requiere para su tratamiento de una previa solución de algún tópico de estética. Un caso que ejemplifica a la perfección lo que quiero decir es el de la obra de arte. Antes de abordar el tema propiamente dicho, sin embargo, será conveniente despejar un virtual malentendido y observar que la expresión ‘obra de arte’ es ambigua, ya que puede ser empleada tanto como una expresión descriptiva como una expresión evaluativa. Decir de algo que es una “obra de arte” en el segundo sentido es alabarla, decir que es una obra que cumple plenamente con todos los requisitos propios de la clase de obras artísticas a la que pertenece, es decir, que se trata de un trabajo novedoso, innovador, original, etc. No es este el sentido que a nosotros nos interesa. Lo que a nosotros nos incumbe determinar es la naturaleza de las obras creadas por los artistas en general, independientemente de si son espléndidas o no. Es la naturaleza de la obra de arte entendida como el producto del artista (pintor, músico, escultor, poeta, etc.) lo que nos interesa dilucidar. En otras palabras, estamos planteando un asunto de ontología, no uno de crítica artística.

Es evidente que así entendida, la obra de arte plantea incontables enigmas filosóficos, pero lo que por el momento nos interesa enfatizar es que éstos pertenecen a áreas como, *e.g.*, la metafísica. Por ejemplo, un problema abierto en relación con la obra de arte es la determinación de la clase de objeto que ésta sea. Prácticamente cualquier respuesta que se ofrezca tendrá implicaciones problemáticas. ¿Cómo identificamos a las obras de arte, cómo las distinguimos de otros objetos? Intuitivamente tendemos a decir que la obra de arte es un objeto que posee propiedades especiales, cuyo modo de aprehensión seguramente será algo difícil de explicar y justificar. Decimos que las obras de arte son objetos, pero ¿son acaso objetos materiales? Hay casos, como el de la escultura, en los que una respuesta así parece plausible, pero ciertamente hay multitud de creaciones artísticas, como las obras musicales o las creaciones poéticas, que no admiten semejante respuesta. Esto sugiere, por otra parte, que no hay en relación con las obras de arte ni siquiera un criterio unificado de detección e identificación, un enfoque general de caracterización válido para todas las artes. En este sentido, tal vez podría sostenerse que en este punto la ética se encuentra en etapas muy superiores de desarrollo a los de la estética.

Hay una perspectiva, sin embargo, desde la cual puede verse a la estética como una rama de la filosofía mucho más interesante que otras en las que hallamos más tecnicismos, tesis más sofisticadas, enfoques más pulidos, planteamientos más novedosos. Me refiero no simplemente al hecho de que la estética es un terreno relativamente virgen en donde se puede especular con relativa libertad, sino más bien al hecho de que se trata de un área en donde se pueden poner a prueba (“testar”) posiciones filosóficas generales. Uno de los objetivos de este ensayo es precisamente hacer ver que ciertos aparatos conceptuales tradicionales y ciertas tesis filosóficas aparentemente bien establecidas sencillamente no permiten resolver el fundamental problema de la determinación de la naturaleza de una obra de arte. El tratamiento de este tema me llevará a examinar lo que a primera vista son nuestras categorías ontológicas básicas y, en verdad, a cuestionar su validez y su utilidad. Eso es lo que pasaremos ahora a hacer.

II) Deseo empezar este trabajo cuestionando dos posiciones filosóficas fundamentales (¿exhaustivas?) en relación con la naturaleza de la obra de arte, a las que podemos etiquetar como ‘materialismo’ y ‘mentalismo’. Sostengo que ni aisladamente ni consideradas en conjunto se puede con dichas opciones dar cuenta cabalmente de lo que es una obra de arte. Intentemos poner esto en claro.

Consideremos en primer lugar la posición materialista. La idea fundamental subyacente es que lo único que hay en el todo del espacio-tiempo es materia (en sus diversas formas) y que, por lo tanto, las obras de arte no pueden ser otra cosa que objetos materiales. Después de todo, podría argumentarse, en el mundo no puede haber más de lo que hay. El problema, claro está, es que la propuesta de ver en las obras de arte meros objetos materiales está plagada de dificultades, por lo que no se llega muy lejos con ella. Veamos rápidamente algunos de los problemas a los que esta tesis de inmediato da lugar.

Para empezar, habría que señalar que la identificación materialista es imposible para ciertas clases de creaciones artísticas. Una escultura podría eventualmente llegar a ser vista como un objeto material, pero eso ciertamente no podría suceder con una obra musical o con un poema. ¿Con que clase de objeto **material** podría identificarse, *e.g.*, *Eine Kleine Nacht Musik* o *Sonatina*? Consideremos primero la obra de Mozart. Si meramente se tratara de un objeto material ¿cuál podría ser dicho objeto? ¿La partitura que Mozart mismo escribió? Pero si así fuera, entonces cuando en nuestros días escuchamos esa creación musical ¿no escuchamos la obra de arte en cuestión, sino otra cosa? Por otra parte, supongamos que eso que en la actualidad escuchamos es la obra de arte. En ese caso ¿con qué clase de objeto material nos las estamos viendo? Podría afirmarse que la

obra es una secuencia particular de sonidos. Pero ¿sería congruente un materialista congruente que sostuviera que una secuencia de sonidos es un entidad material o más bien estaría aquí estirando excesivamente el significado de los términos? Por otra parte, no estará de más indicar que, inclusive si se admite que una secuencia de sonidos es un objeto material en la medida en que se trata de un conjunto de ondas acústicas y que de éstas la física puede ocuparse, de todos modos un conjunto de ondas acústicas y una obra de arte no son lo mismo, no son equivalentes. Obviamente, los mismos razonamientos valen, *mutatis mutandis*, para el poema de Rubén Darío: no hay forma de reducir el *status* de su poema al del texto que él mismo escribió (si es que lo escribió y no, por ejemplo, lo dictó o lo grabó). De manera que, en un primer acercamiento, es difícil entender cómo una obra de arte podría ser vista exclusivamente como un objeto material.

En segundo lugar, salta a la vista que, suponiendo *per impossibile* que una obra musical o un poema también fueran objetos materiales, nos vamos a ver en serios aprietos al intentar identificar el objeto en cuestión. ¿En qué consiste, desde un punto de vista materialista, la identidad de una obra de arte? Recordemos a este respecto el famoso, certero y muy útil *dictum* de Quine, “No hay entidad sin identidad”. Quine utilizó su criterio para luchar en contra de la reificación de proposiciones y demás “entidades abstractas” indeseables. Naturalmente, los criterios de identidad son indispensables para permitir distinguir a un objeto de otro y para volver a reconocerlo cuando lo requiramos. Apliquemos ahora esto a la obra musical mencionada más arriba y supongamos (asumiendo algo que quizá la física moderna no avale pero de modo que nuestro experimento de fantasía pueda llevarse a cabo) que simultáneamente un habitante de cada país se pone a escuchar la pieza de Mozart. ¿Vamos a decir entonces que uno y el mismo objeto material está diseminado en más de cien lugares al mismo tiempo? Si esa fuera la posición que se quisiera defender, habría que inferir que el objeto en cuestión dejó de ser un objeto particular para convertirse en un universal. Pero ¿puede acaso entenderse (y creerse) la afirmación de que lo que los artistas crean son “universales”? ¿Qué queda aquí de la unicidad de la obra de arte? Por otra parte ¿cómo podrían determinar los escuchas si efectivamente están disfrutando del **mismo** objeto (de la misma obra de arte) o no? Independientemente de ello, vale la pena notar que la idea de que el objeto musical es un objeto universal dista mucho de ser una posición compatible con el materialismo, puesto que un universal inevitablemente es una entidad abstracta y, por ende, no material. En verdad, la idea de un objeto universal es una idea que nos hunde de inmediato en los más insolubles misterios del platonismo, puesto que si uno y el mismo objeto está en cien lugares al mismo tiempo ¿cómo se relacionan la creación original y sus instanciaciones? ¿Por participación? ¿Por imitación? Desde luego, de embrollos como estos no hay salida.

Por otra parte, la posición materialista es una posición reduccionista y en esa medida inaceptable. El reduccionismo en cuestión puede fácilmente apreciarse cuando consideramos las clases de predicados que están involucradas al hablar de obras de arte y de objetos materiales. Es evidente que las clases de atributos son en cada caso distintas. Por ejemplo, un cuadro tiene tales o cuales dimensiones, en su lienzo se encuentran diseminados tales y cuales colores, tiene un determinado peso, etc. Pero es claro que nada de esto es lo que predicamos de un cuadro *qua* obra de arte. La lectura de un poema dura x minutos, pero el poema mismo no tiene duración. Al examinar un cuadro considerado no meramente como objeto material hablamos de complejas relaciones espaciales (y la profundidad es una particularmente importante, claramente ausente en el caso del objeto material, que carece de ella), de movimiento (en contraposición a lo que decimos del cuadro, que es estático), de la atmósfera que lo envuelve, de los sentimientos que inspira, etc. En otras palabras, los predicados del cuadro en tanto que obra de arte son diferentes e irreducibles a los del cuadro en tanto que objeto material. La posición materialista, por lo tanto, debe ser errada.

Se puede, claro está, esgrimir muchos otros argumentos en contra del materialismo, pero con lo que hemos dicho nos basta para sentirnos seguros en nuestro rechazo de dicha posición. La obra de arte no es un mero objeto material más. En verdad, es intuitivamente obvio que algo tiene que estar profundamente mal en el enfoque materialista. En resumidas cuentas, crear un objeto de arte no puede ser meramente crear un objeto material. Una obra de arte es un objeto con un valor en sí mismo, en tanto que los objetos materiales tienen valor porque sirven para algo, para otros fines. Pero además están involucradas en relación con la obra de arte cuestiones de apreciación, educación sensorial, comprensión de temas, etc., que hacen que la identificación con el objeto material sea sencillamente imposible. Por último, no estará de más señalar que por muy bello o espectacular que sea un paisaje o un animal, nunca diremos de ellos (salvo metafóricamente) que son “obras de arte”. Está ausente en ellos, por ejemplo, el importante factor del trabajo humano. Sobre esto regresaremos más abajo. Por ahora, lo que procede hacer es, una vez descartada la postura materialista, examinar breve pero críticamente la posición alternativa, esto es, la posición mentalista.

Si la posición materialista se funda en la “intuición” (errónea, por lo que vemos) de que el mundo no contiene nada no material, la mentalista se apoya en el hecho de que una obra artística es ante todo una cosa, un objeto disfrutable. Desde esta perspectiva, lo que convierte a algo en una obra de arte es su capacidad de generar en nosotros ciertos “estados mentales” especiales. Algo pasa por obra de arte en la medida en que es susceptible de promover los estados en cuestión. En esta concepción, las obras de arte no se identifican con los “objetos materiales”

manipulados por los artistas (pinturas, notas, materiales de diversa índole como mármol, letras, acrílico, telas, etc.). Los objetos creados por los artistas son meros canales de acceso para las auténticas obras de arte. Éstas no son, por lo tanto, objetos espacio-temporales. Desde esta perspectiva, las obras de arte son básicamente objetos de la imaginación.

Es claro que la idea de “objeto imaginario”, aunque ciertamente puede ser de aplicación sensata, también se presta muy fácilmente a la mitologización filosófica. Muy pronto nos vemos llevados a hablar de un extraño dominio del ser, poblado por las entidades más raras que podamos “imaginar”! En relación con esta clase rara de supuestas entidades surgen de inmediato los mismos problemas de identificación planteados más arriba, porque ¿cómo diferenciamos a un objeto imaginario de otro? ¿Hay siquiera en potencia criterios genuinos para identificarlos? Me parece que si desea hablarse de “objetos imaginarios”, lo primero que hay que aclarar es de quién es la imaginación en cuestión, puesto que difícilmente podría querer hablarse de objetos imaginarios deambulantes que no son de nadie. Pero si esto es así y si en efecto los objetos imaginarios son siempre los objetos “de” imaginaciones “concretas”, esto es, individuales, nos vemos de inmediato arrollados por un sinnúmero de complicaciones suplementarias. La primera consecuencia desastrosa de la caracterización de la obra de arte como objeto imaginario es simplemente que se desprovee a la obra de arte de un rasgo esencial, a saber, su carácter público. En efecto, la obra de arte en esta concepción no puede ser contemplada más que por un sujeto, esto es, el que la imagina, puesto que es evidente (supongo) que la expresión ‘yo puedo contemplar tu objeto imaginario’ carece de sentido. Así, el mentalismo inevitablemente culmina en lo que podríamos llamar la ‘privatización de la obra de arte’, lo cual automáticamente genera dificultades insolubles, porque ¿cómo podría siquiera en principio determinarse si el objeto imaginario de una persona es el mismo que el de otra? ¿Cómo podría verificarse que cuando dos personas hablan de una obra de arte están hablando de lo mismo? Pero, peor aún: el discurso acerca de objetos imaginarios induce a pensar que esos objetos existen (o “tienen ser”) independientemente de cualesquiera otros, de la clase que sean. Si ya son objetos, deben tener una identidad propia. Pero ¿cómo podría haber objetos imaginarios si no hubiera objetos materiales como cuadros o estatuas? Aquí se produce el fenómeno inverso que en el caso anterior: en lugar de una posición reduccionista, se cae en una explosión metastásica de seres. En verdad, lo que denominé ‘mentalismo’ constituye una mitologización excesiva y es a final de cuentas una posición ininteligible y carente de poder explicativo.

Los dos puntos de vista mencionados (materialismo y mentalismo) contienen multitud de problemas internos que bastan para poner en cuestión su valor explicativo. Explicar algo por medio de la postulación de misterios no es explicar

nada. Sin embargo, pienso que de alguna manera dichos problemas internos pueden gestarse porque la problemática misma está formulada mediante categorías ontológicas que no permiten ni bloquear las dificultades ni que se desarrollen planteamientos realmente alternativos. Por ello en este trabajo, más que adentrarme en la crítica detallada de cada una de las posiciones consideradas, lo que me propongo hacer es examinar críticamente las categorías ontológicas subyacentes mismas. Eso es lo que ahora pasaré a hacer.

III) La crítica ontológica que me propongo esbozar en este ensayo no es, por así decirlo, cualitativa sino más bien cuantitativa. Deseo sostener que muchos de los problemas que surgen en relación con la caracterización de las obras de arte se debe a que en general se manejan demasiado pocas categorías; concretamente dos: materia y mente o, alternativamente, lo material y lo mental. En mi opinión, los problemas hacen sentir que se requiere por lo menos una nueva categoría ontológica, que aunque conectada de diverso modo con las otras obviamente habrá de ser irreducible ellas y sin la cual se vuelve prácticamente imposible dar cuenta de multitud de fenómenos, situaciones, objetos, etc. Tengo en mente la categoría de **cultura** (y sus derivados, como “lo cultural”). Me propongo argumentar en favor de la idea de que lo cultural no es explicable ni en términos puramente materiales ni en términos puramente mentales ni en términos de una combinación de lo material y lo mental. Mi tesis aquí es que los objetos de arte (obras de arte) son ante todo **objetos culturales** y, por consiguiente, no son ni meras entidades materiales ni objetos puramente mentales. Lo que ahora hay que hacer es hacer explícito el contenido de dicha tesis, esto es, sus virtudes explicativas e implicaciones.

Lo primera pregunta que debemos plantearnos es, me parece, la siguiente: ¿qué es ser un “objeto cultural”, es decir, cómo se caracterizan los objetos de esa clase? Quiero enfatizar que dado que sostengo que “cultural” no es una categoría ontológica redundante, ni lo material ni lo mental pueden servir para caracterizarlo. Tenemos, por lo tanto, que disponer de mecanismos propios de identificación para lo cultural y sostengo que el criterio primordial de identidad de un objeto cultural es simplemente su **funcionalidad**. O sea, un objeto cultural queda caracterizado por su funcionalidad social, esto es, por el modo como se inserta en la vida social, por el papel que desempeña en un mundo conformado con base en reglas de muy variada índole: de producción, apreciación, intercambio, consumo, etc. Un objeto de arte es producido de cierta manera y **para** algo, *viz.*, para su consumo; tautológicamente: la función esencial de los objetos culturales es satisfacer ciertas necesidades, a saber, las culturales, las cuales, huelga decirlo, son de carácter social, no individual. En otras palabras, los objetos culturales son objetos cargados de teleología, objetos definidos por sus **finés**, cosa que de ninguna manera podríamos decir ni de los

objetos materiales ni de los mentales. Los fines no son, obviamente, ni “naturales” ni “extra-mundanos” ni “internos” al sujeto, sino que quedaron establecidos socialmente, por los sistemas de prácticas de toda una comunidad. La comprensión y apreciación de una obra de arte, por lo tanto, es la aprehensión de la teleología social de la que está cargada el objeto cultural.

Desde esta nueva perspectiva ontológica, se vuelve relativamente fácil explicar todos los rasgos que normalmente se le adscriben a las obras de arte. Por ejemplo, se dice de ellas que son atemporales, lo cual es comprensible puesto que hay traslapes, conexiones y herencias culturales, lo cual hace que las obras de artes sean asimilables; se afirma también, sin embargo, que están históricamente condicionadas, lo cual es obvio puesto que las culturas tienen (con la vaguedad que esta clase de hechos requiere) marcos espacio-temporales de realización; las obras de arte son objetos físicos **creados por el hombre** para ser **apreciados**, por lo que pueden o no **gustar**. De hecho, ese es el sino típico de los objetos culturales: no son de hecho consumidos por absolutamente todos quienes en principio podrían disfrutarlos; no todos tienen acceso a ellos y no todos gustan. Asimismo, es innegable que las obras de arte son creaciones individuales, pero dicha creación se inscribe en el marco de tradiciones y escuelas, que son instituciones previamente existentes; y así sucesivamente. Las ventajas de este nuevo enfoque “ontológico” son, pues, claras e incuestionables. Todo esto requiere, empero, ciertas aclaraciones suplementarias. En particular, debemos tratar de esclarecer las relaciones que se dan entre los objetos culturales, por una parte, y los materiales y los mentales, por la otra. No obstante, antes trataré de describir rápidamente el impacto para la ontología de la nueva visión del lenguaje propuesta por Wittgenstein.

IV) Algo que debe quedar completamente claro es que las fáciles dicotomías tradicionales, como la de <mente/materia>, primero, permiten la gestación de dificultades y, segundo, no permiten su resolución. Ahora bien, deseo sugerir, y este es el punto importante, que los planteamientos ontológicos tradicionales están vinculados a enfoques formales del lenguaje y a las categorías de las gramáticas superficiales, y dependen de ellos. Así, se puede hablar de “tipos” y “tokens”, de “universales” y “particulares”, en parte porque se habla de “argumento” y función” o de “sujeto” y “predicado”. Nada más fácil, por consiguiente, que trazar una nueva clasificación, sumamente general, y dividir todos nuestros predicados en “materiales” y “mentales”. Clasificaciones como estas son fáciles de trazar y útiles desde diversos puntos de vista, pero haríamos mal en tomarlas como últimas y definitivas. La prueba de ello es que no permiten dar cuenta de manera satisfactoria de, por ejemplo, los objetos de arte. Pero si esta conexión entre enfoques formales del lenguaje y ontología es real, se sigue que los problemas de ontología sólo podrán

resolverse mediante una radical reforma en el área de la filosofía del lenguaje. En otras palabras, lo que se requiere para resolver, *inter alia*, el problema de la naturaleza de la obra de arte es una nueva concepción del lenguaje. Esto es precisamente lo que Wittgenstein proporciona.

La verdad es que la medicina wittgensteiniana es tan radical que acaba tanto con la enfermedad como con el paciente. Como todos sabemos, la propuesta de Wittgenstein se centra en la noción de juego de lenguaje. Esta noción, sin embargo, no pertenece a la gramática superficial ni es asimilable por ella. Es una noción que, siguiendo una sugerencia de G. H. von Wright, llamaré '**praxiológica**'. En la concepción praxiológica del lenguaje uso de signos y acciones quedan internamente conectados y es de su esencial conexión que brota el significado. Ahora bien, lo interesante de esta nueva concepción es que en ella ciertos problemas filosóficos clásicos simplemente ya no se plantean. La contraparte de los juegos de lenguaje son lo que Wittgenstein denominó las 'formas de vida'. Juegos de lenguaje y formas de vida son dos caras de una misma moneda. Es por eso que podríamos decir de las palabras que su ser significativas es su ser empleadas. Cada juego de lenguaje presupone o implica su respectiva forma de vida. Por consiguiente, al convertirse en un usuario del juego de lenguaje el hablante aprende a participar o a tomar parte en una cierta forma de vida. Pero entonces es claro que el hablante opera desde el inicio *qua* hablante en un universo de objetos que son los propios de ese juego de lenguaje y esa forma de vida. Una vez más, Quine tiene una afortunada fórmula para poner de relieve este rasgo lógico de nuestro lenguaje: "Ser", dijo, "es ser el valor de una variable". Este *dictum* tiene que ser aplicado no sólo a los sectores más formalizados de los lenguajes científicos, sino a todo sector del lenguaje en el que nos empleemos. Por ejemplo, si una persona está resolviendo ecuaciones de segundo orden, presupone números naturales positivos y negativos, operaciones como la de extracción de raíz cuadrada, etc. Esa es, por así decirlo, su "ontología". Si hablamos de circos, en los que hay animales, payasos, etc., hay un universo de objetos, animales y personas que estamos presuponiendo para que nuestras aseveraciones sobre los circos puedan ser significativas. Y así indefinidamente. Pero, si no me equivoco, este cambio de óptica respecto al lenguaje tiene implicaciones nada desdeñables para la ontología y, como una consecuencia de ello, para la caracterización de las obras de arte.

La gran consecuencia para la filosofía convencional es ni más ni menos que el nuevo enfoque wittgensteiniano cancela o suprime la ontología tradicional, y por ende sus "problemas". La ontología ha sido entendida en la tradición como la rama de la filosofía que se ocupa del ser en general, de lo que existe o hay, de las clases de cosas que pueblan el mundo, de su constitución última. Siempre se ha pensado que las grandes categorías, como "materia" y "mente", debían bastar para dar cuenta

de la realidad, pero también siempre se ha visto que ello no es así. Los números, por ejemplo, no son ni materiales ni mentales y los objetos de arte no son entidades ni abstractas ni mentales ni materiales; los seres vivos no son meramente físicos y los de la imaginación quizá ni siquiera sean objetos. Todo esto hace ver que lo que antes se conocía como ‘ontología’ en realidad respondía a una visión simplista y las más de las veces reduccionista de unas entidades a otras o de ciertas clases de entidades a otras. Lo que tenemos que entender es que lo que hay son las formas de vida y preguntas sensatas e insensatas al interior de estas. A este respecto, habría que cederle la palabra a Rudolf Carnap quien, mejor que nadie, proporcionó una explicación detallada y exhibió los mecanismos para deslindar unas de otras.¹ Como se recordará, Carnap impecablemente distinguió entre “preguntas internas” y “preguntas externas” y descartó a las segundas como meramente metafísicas y, por lo tanto, asignificativas. Nosotros podemos parafrasear su planteamiento, estrictamente formal, y afirmar que lo que tiene sentido preguntar es siempre un interrogante que se formula al interior de una forma de vida dada.

Teniendo en mente la posición que acabamos de esbozar, podemos ahora sí enfrentar el problema de la naturaleza de la obra de arte.

V) Si estamos en lo correcto en lo que hemos dicho, es evidente que la pregunta por lo que son las obras de arte no puede plantearse en el aire, de manera totalmente descontextualizada. La pregunta por la obra de arte es factible porque **hay** prácticas artísticas, siendo éstas de lo más variado. La danza, la poesía, la pintura, etc., producen sus propios objetos, objetos artísticos que, si son de gran calidad, es decir, si cumplen con los criterios de excelencia que los especialistas imponen, se convierten en obras de arte en el segundo de los sentidos mencionados al principio. Lo que a nosotros nos corresponde hacer no es calificar obras artísticas para determinar si son verdaderas “obras de arte”, en el sentido de creaciones magníficas, sino más bien configurar, por así decirlo, nuestro concepto de objeto artístico. Por lo pronto, creo que podemos destacar los siguientes rasgos:

a) el concepto de obra de arte es, en un sentido más bien obvio, un concepto derivado: depende de la referencia de la palabra ‘arte’, es decir, de a qué disciplinas estamos dispuestos a llamar ‘arte’. Esto, sin embargo, no es teóricamente problemático: hay casos paradigmáticos de aplicación de la palabra y es a esos casos a los que nos ceñiremos aquí. Así, artes son por lo menos la danza, la escultura, la literatura (poesía y prosa), la música, la arquitectura, la pintura, el teatro y el cine. Si hay o no otras disciplinas que ameriten ser incluidas dentro del grupo de las artes o

¹ Véase su clásico “Empiricism, Semantics, and Ontology” en *Meaning and Necessity* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1975), pp. 205-221.

no es irrelevante para nuestros objetivos. Lo que en cambio no es irrelevante y es bastante importante es el hecho de que lo que llamemos ‘obra de arte’ cambiará de arte en arte. O sea, lo más absurdo que puede haber es tratar de buscar una definición de ‘obra de arte’ que abarque a todas las creaciones de todas las artes. Eso es imposible, puesto que los criterios de creación artística son distintos en cada caso. El objeto artístico de, *e.g.*, la danza es completamente diferente del de la pintura. Por consiguiente, podemos inferir que lo que pase por objeto artístico será algo determinado por cánones internos a cada arte particular. Dicho de otro modo, ‘obra artística’ u ‘obra de arte’ tiene significados diferentes según el arte de que se trate. Cualquier propuesta de definición que se hiciera tendría que ser sumamente abstracta, formal y, en última instancia, inservible.

b) Otro grave error que podría cometerse sería el de pensar que la identidad de una obra de arte se determina al modo como se determina la identidad de un objeto físico. Consideremos, por ejemplo, uno de los conciertos (el número 2) de Brandenburgo. A estas alturas ya debe estar claro por qué ni el fiscalista ni el mentalista están en posición de explicar cuál es el objeto artístico. El primero tendrá que identificarlo con la primera partitura escrita por Bach, con la partitura original. Pero es obvio que el objeto cultural *concierto número 2 de Brandenburgo* no puede ser eso, puesto que yo estoy en este momento disfrutando de él y no tengo ni la más remota idea de qué pasó con la partitura de Bach. Además, es probable que la partitura original ya esté destruida, pero eso nos significa que el objeto artístico en cuestión también lo esté. De hecho, la expresión ‘destrucción del objeto artístico mismo’, por lo menos en relación con algunas artes, no parece tener mayor sentido. Por su parte, el mentalista tendrá que identificar la obra de arte con un fantástico objeto imaginario, el cual además supuestamente mantiene alguna incomprendible conexión causal con la música que estoy en este momento escuchando. Desde nuestro punto de vista, el objeto *concierto número 2 de Brandenburgo* es eso que se puede disfrutar leyendo una partitura, escuchando un disco, asistiendo a una sala de conciertos, etc. **Ese** objeto puede simultáneamente estar en China, en la Patagonia y en México, porque precisamente ese es un rasgo de los objetos culturales: son diseñados para su diseminación. Un objeto cultural es esencialmente un objeto de potencial consumo masivo. Se le identifica no por los objetos físicos en los que esté plasmado, sino por el hecho de que es **reconocido** como tal por quienes participan en la actividad artística correspondiente (en este caso, la música). Un objeto artístico es clasificado de cierto modo, disfrutado de cierta manera, genera ciertas expectativas, etc. Nadie, por ejemplo, buscaría el concierto número 2 de Brandenburgo entre las obras de Mozart, no digamos entre las de Picasso. Por otra parte, no está implicado en lo que yo sostengo que para identificar el objeto mencionado se tenga que ser un músico profesional. Lo único que se requiere es escuchar música, leer los títulos de las obras en las portadas de los discos, tener una

idea de qué clase de música se trata, etc. En otras palabras, se tiene que participar en la forma de vida musical y ello es algo de lo más elástico que pueda haber.

c) La relación entre los objetos culturales y los materiales es compleja. Es claro que hay un sentido en el que los objetos artísticos no pueden existir al margen o con total independencia de los objetos materiales, pero también lo es que una vez creados en muchas artes por lo menos se vuelven independientes de los objetos materiales relevantes. Por ejemplo, es obvio que no puede haber danza sin cuerpos, pero el objeto artístico que se disfruta no es el de un mero cuerpo haciendo contorsiones, movimientos físicos asignificativos, sino un objeto nuevo, regido por un nuevo sistema de reglas de interpretación y apreciación. Considérese, por ejemplo, la poesía. Se requirieron para su creación objetos “materiales” (tinta, papel, computadora, etc.) para escribir una serie de líneas, ordenadas de determinada manera. Empero, una vez creado el objeto artístico “poema”, éste se vuelve independiente de los objetos materiales en cuestión. El objeto de arte puede ser reproducido, memorizado, etc., y sigue siendo el mismo. La destrucción de los medios para escribir lo deja intacto una vez creado. Esto, sin embargo, no pasa con, por ejemplo, pinturas y esculturas: destruir un lienzo o destruir un busto es destruir la obra misma. Por eso las pinturas y las esculturas no se reproducen como los poemas o las danzas. La diferencia está en que si bien el lienzo mismo no es el objeto artístico, el objeto de arte cobra vida en él y eso induce a confundirlos. Pero es un error pensar que porque no queremos identificar al objeto de arte con el objeto material, entonces tenemos que postular un fantástico objeto imaginario que a final de cuentas no sirve para explicar absolutamente nada. Podemos entonces concluir que de manera general las relaciones entre obras de arte y objetos materiales son como sigue: sin objetos materiales no puede haber objetos artísticos, pero una vez creados los objetos artísticos son lógicamente independientes de los objetos materiales.

d) Veamos ahora cómo se relacionan lo artístico y “lo mental”. Aquí el asunto es un poco más enredado. Cuando hablo de “lo mental” aludo a requerimientos estéticos (gustos, preferencias, admiración, deleite, repulsión, etc.). Éstos, hay que decirlo, son individuales, es decir, cada persona en particular los manifiesta, pero no son de orden fisiológico sino de carácter social (“cultural”). La producción y el consumo de obras artísticas es, si se quiere, privado, en el sentido de que cada quien las disfruta en función de sus recursos estéticos (conocimientos, técnicas, etc.), pero eso no altera en lo más mínimo el carácter social de la obra misma. Lo único privado en relación con el disfrute de las obras de arte es la vía de acceso a ellas. Esto explica por qué una determinada obra le puede gustar a alguien y disgustar a otra persona. La obra de arte es una creación abierta, en el sentido de que es, dentro de ciertos márgenes, sistemáticamente interpretable. Los límites de las interpretaciones

posibles están dados por criterios internos al arte en cuestión y emanan básicamente de su historia y evolución. Es por eso que se pueden ofrecer razonamientos en relación con la apreciación de obras de arte y que la discusión objetiva es factible. Una de las ventajas de nuestra perspectiva es precisamente que de acuerdo con ella las obras artísticas no son “creaciones de la mente”, en el sentido de que cada quien elabora a partir de un objeto dado su propia obra de arte, y que la cuestión de la apreciación en arte no se reduce a un “me gusta” o a un “qué bonito”.

VI) Tratando de no ser dogmático, pienso que el enfoque (¿wittgensteiniano?) que he tratado de aplicar en este trabajo tiene ventajas considerables sobre los tratamientos tradicionales alternativos. Hace ver, en primer lugar, que un problema importante de estética, como lo es la caracterización de la obra de arte, tenía sus raíces en otra rama de la filosofía, a saber, la ontología, y muestra al mismo tiempo que las posiciones ontológicas tradicionales lo único que hacen es crear un problema e impedir que se resuelva. Desde mi perspectiva, por consiguiente, lo importante es disolver el enredo que está en la raíz de la problemática en cuestión y puede entonces verse que, una vez hechas las aclaraciones pertinentes, el problema original ya no se plantea. Antes de terminar, sin embargo, quisiera considerar brevemente una potencial objeción a lo que he estado diciendo que merece ser considerada con cuidado.

El problema es el siguiente: se puede objetar que estoy infructuosamente tratando de zafarme de compromisos ontológicos y metafísicos e inevitablemente caigo en ellos. En efecto, lo que estamos diciendo es que las propiedades artísticas son propiedades supervenientes de los objetos materiales, por lo que lejos de evadir propiedades abstractas lo único que he logrado es hacerlas proliferar. Si esta objeción es válida, estaríamos en verdad siendo más metafísicos que los metafísicos tradicionales!

Pienso que la objeción brota simplemente de una forma de hablar. No hay ningún reparo que hacer al achacársenos la creencia en propiedades si todo lo que se quiere decir es que tenemos que emplear predicados y relaciones. El punto es que las obligaciones gramaticales por sí solas no acarrearán lógicamente compromisos metafísicos. En este caso es la forma filosófica, típicamente mitologizante, de hablar lo que nos desconcierta. No obstante, hay un punto interesante e importante involucrado en la objeción en cuestión y es el siguiente: es cierto que con las actividades artísticas se crean nuevas propiedades (nuevos predicados) por el simple hecho de que es el trabajo humano lo que crea el valor, es con él que se introduce el valor en lo que de otro modo serían objetos puramente físicos. A este respecto, me adhiero totalmente a lo que se dice en el *Tractatus*: “En el mundo todo es como es y

sucede como sucede; *en* él no hay ningún valor – y si lo hubiera no tendría ningún valor”². Es sólo con el sujeto socializado, lingüístico y actuante que el valor (lo valioso) hace su aparición en el mundo. Y si a este *factum* se le quiere imponer una interpretación “metafísica” en la que se alude a extrañas propiedades supervenientes, no tengo ninguna objeción que hacer, siempre y cuando se tenga presente qué es lo que nosotros quisimos decir.³

² L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), 6.41 (a).

³ En relación con estos debates de ontología, recomiendo la lectura de los capítulos sobre Quine y las *Investigaciones Filosóficas*, correspondientes al capítulo “Referencia y Ontología” (Parte III) de mi libro *Enigmas Filosóficos y Filosofía Wittgensteiniana*.