

Ontología del arte como metafísica de lo ordinario

Ontology of art as metaphysics of the ordinary

Maurizio Ferraris

[Traducción de Francesco Consiglio]

Recibido: 24-Julio-2012 | Aceptado: 5-Noviembre-2012 | Publicado: 28-Noviembre-2012

© El autor(es) 2012. | Trabajo en acceso abierto disponible en (🌐) www.disputatio.eu bajo una licencia (CC)

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) boletin@disputatio.eu

Resumen: La posibilidad de definir una ontología del arte —indagando, por tanto, cuál género de cosas sería un objeto de arte— recorre dos horizontes alternativos: aquél de una metafísica prescriptiva (que remite a la reflexión de Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, y que otorga al arte una verdad alternativa a la científica, aunque también dotada de una vigorosa actitud de apertura hacia la realidad) y aquél de una metafísica descriptiva (que se contenta —productivamente, por otra parte— con describir una obra de arte como un objeto ordinario).

Palabras clave: Arte · Ontología de la obra de arte · Arte y ciencia · Mundo del arte · Metafísica.

Abstract: The possibility of defining an ontology of art —asking, therefore, which kind of things would be a work of art— follows two alternative horizons: that of a prescriptive Metaphysics (which goes back to the reflections by Heidegger in *The Origin of the Work of Art*, that bestows to Art an alternative truth to the scientific truth, although also endowed with a vigorous attitude of opening to reality), and that of a descriptive Metaphysics (which is satisfied —productively, on the other hand— with describing a work of art as an ordinary object).

Key words: Art · Ontology of the work of art · Art and science · World of art · Metaphysics.

M. Ferraris (✉)
Università degli Studi di Torino, Italia
email: maurizio.ferraris@unito.it
F. Consiglio (✉)
Università degli Studi di Parma, Italia
email: drosofil@hotmail.it



ARTÍCULO

Ontología del arte como metafísica de lo ordinario

Maurizio Ferraris

Ontología del arte

EXISTE EL ARTE. EXISTE UN MERCADO DEL ARTE, existen libros que cuentan historias no necesariamente acontecidas etc. ¿Porqué no debería existir una filosofía del arte? Además, en los últimos dos siglos han ocurrido cosas que han cambiado el status del arte y de la filosofía. Por ejemplo, se dijo que el arte es el órgano de la filosofía, o que el mundo ha devenido una fábula o una imagen, o que la verdad no consiste en la conformidad de la proposición a la cosa, sino más bien en la «apertura» o creación. ¿Porqué no debería existir una filosofía del arte? Sobre todo, existe la ciencia, que pretende dar una explicación completa de la realidad, desterrando en la prehistoria los esfuerzos de la filosofía. ¿Por cuál razón la filosofía, en vez de dialogar con la ciencia, no debería aliarse con el arte, y proponer una verdad alternativa?

Algo parecido seguro se lo preguntaron muchos, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Teóricos de las ciencias del espíritu, filósofos de la existencia o estudiosos de cosas artísticas que podían así verse condecorados con el incierto título de filósofo. Seguramente se lo preguntó Heidegger, en su escrito de la mitad de los años treinta, *El origen de la obra de arte*,¹ compuesto unos pocos años después de *Ser y Tiempo*,² una obra ambiciosa e inacabada. En su escrito sobre la obra de arte, Heidegger plantea precisamente la tesis del Arte como verdad alternativa a la Ciencia, y aquel texto se mantuvo por mucho tiempo como una de las principales referencias en la ontología del arte: si no logras producir una ontología filosófica (éste es el resultado no querido de *Ser y Tiempo*), puedes jugarte la carta de la ontología artística.

Metafísica prescriptiva y metafísica descriptiva

A pesar de su curso descriptivo, Heidegger piensa en una metafísica prescriptiva, o sea en una metafísica que pueda enseñarnos a corregir las suposiciones equivocadas que tenemos sobre el mundo. Una versión muy enfática de tal metafísica, ya que quiere competir con la física: el ser investigado por la ontología filosófica no es el ente del que se ocupa la ciencia, y tampoco aquello con que tiene que ver el sentido común.

1. vid. Trad. castellana: «El origen de la obra de arte», en: Heidegger, M. *Arte y poesía*, trad. S. Ramos, Fondo de Cultura Económica, 2009 (1a ed.: 1958) (N. d. T.).

2. vid. Trad. castellana: *El ser y el tiempo*, trad. J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, 2009 (1a ed.: 1951); y *Ser y tiempo*, trad. J. Rivera, Ed. Trotta, Madrd, 2009 (1a ed.: Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997) (N. d. T.).

En el ámbito específico de la ontología del arte, su tesis fundamental suena así:

- 1.— Existe el mundo de la física, ya está abierto (o sea, se limita a describir lo existente, como si fuese algo baladí). No es interesante.
- 2.— Existe el mundo del arte (y de la religión, de la filosofía, de la moral y de la política). Es interesante, y abre. La física habla de átomos, campos y fuerzas, la ontología de «apertura de perspectivas».
- 3.— Con «apertura» se entiende que el Arte nos permite acceder a un real más profundo que lo real.
- 4.— Esta ontología tiene que ver con la interpretación, ya que la simple percepción o la simple constatación tienen que ver, en su perspectiva, con la física.

Independientemente del éxito de un semejante proyecto, en *Ser y Tiempo*, o en la reflexiones sucesivas sobre la historia de la metafísica, en el ámbito de la ontología general, el problema fundamental es que la apertura no es para nada una característica específica del arte. Más bien, pertenece en primer lugar a la ciencia y a la técnica, en cuanto actividades correctivas: donde pensabas que hubiese una taza de café que se enfriaba, había un café que cedía calor en el ambiente circundante; donde Aristóteles imaginaba que hubiese la tendencia a volver en los lugares naturales, actuaba la fuerza de gravedad; donde Ptolomeo creía que el Sol se ponía, era la Tierra la que da la vuelta al sol; y —por lo que atañe a la técnica— ruedas y clavos, *computers* y *post-it* no dejan de transformar nuestra experiencia. Además, mientras hasta un pequeño descubrimiento técnico (justamente, el *post-it*) «abre», la teoría del arte como apertura supone que esta función sea reservada al «gran arte»; permanece incierto no sólo lo que es el «gran» arte, sino sobre todo lo que les queda a las obras de arte feas —un caso en cierto sentido hasta más interesante—, a las obras de arte así así.

Parece difícil plantear una visión tan enfática e improbable del arte que, además, presenta la desventaja de no diferenciar la experiencia estética de la técnica o de la ciencia, es decir, falla justo en el objetivo por el cual había sido ideada. Una estrategia más sabia para definir la ontología de la obra de arte (o sea, sin darle demasiadas vueltas al asunto, para decir qué tipo de objeto es una obra de arte) parece ser aquella de una metafísica descriptiva, que no defina el arte como una experiencia extraordinaria, sino —justo al contrario— como la quintaesencia de las experiencias ordinarias, basada en una humanidad media, en una talla media, en invariancias (es decir, en elementos mucho más firmes que aquellos que caracterizan la íntima dinamicidad de la ciencia) y en la percepción (que en cierto sentido es la quintaesencia de la mediedad).

Los cuatro criterios distintivos del artefacto artístico

En la misma estela de los cuatro momentos del juicio del gusto kantiano, podemos sintetizar así estas cuatro características fundamentales de los artefactos artísticos. y por lo

tanto —para una ontología pensada esencialmente como teoría del objeto— de la ontología del arte.

- ³ 1.— CONVERSACIÓN: *el arte tiene una función antropológica esencial, como ocasión para conversar*. Como sugirió recientemente Roberto Casati*, los artefactos artísticos están producidos con el objetivo prioritario de provocar alguna suerte de conversación en relación a su producción. No sirven para una «comunicación» entre artista y público, no llevan mensajes. Tienen que producir atención (y por esto no tener o esconder un aspecto instrumental) dentro de un contexto lingüístico en que valen como objetos de discusión. El arte puede ser un motivo de conversación precisamente porque comparte un mundo de sentido común, que no se puede cambiar (o se puede sólo dentro de unos márgenes muy limitados). Se podría decir que un semejante concepto vale sólo para el arte moderno, aquél que más que cualquier otro ha desarrollado instituciones, museos, crítica de arte. Pero también quien en el neolítico pintaba la bóveda de una caverna, en lo que no concernía el cumplir con un rito o informaciones sobre la caza, estaba generando conversación. En efecto, se trata, según yo, de una contraprueba de la tesis hegeliana del arte como algo pasado. Justo cuando el arte es desterrado en el pasado como pretensión de verdad, justo en el momento en que acudimos al médico en vez de al chamán o utilizamos armaduras historiadas no como defensa sino como ornamento, el arte se revela como ocasión de conversación («Bonita esa armadura», etc. etc.). En esta dimensión, valoriza algunas invariantes válidas en cada tiempo.
- ⁴ 2.— AISTHESIS: *las obras de arte son más cercanas a la percepción que a la interpretación. Son esencialmente objetos físicos*. Esta es la razón de la llamada de Baumgarten al conocimiento sensible, al conocimiento claro pero no distinto, que ya quedaba al centro de la crítica de Leibniz a la identificación cartesiana entre claridad y distinción**. Específicamente, esta consideración nos dice que hay una fuerte diferencia entre la experiencia científica y la experiencia sensible, entre lo que sabemos y lo que vemos. El arte está enlazado previamente con estructuras del sentido común y con la física ingenua (piensen en las metáforas). El arte no es el descubrimiento de un mundo alternativo a la física, sino una descripción del mundo de la experiencia en cuanto no está implicado en la transformación de las teorías físicas.

3. * R. Casati, «The unity of the kind “Artwork”». *Rivista di Estetica*, n.s., n. 23, 2003, pp. 3-31.

4. ** G. W. Leibniz, *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis, Acta Eruditorum Lipsiensium* (nov. 1684), ed. Gerhardt vol. IV, pp. 422-427 (vid. Trad. castellana: G. W. Leibniz, «Meditaciones sobre el Conocimiento, la Verdad y las Ideas [desde verano a noviembre de 1684]», en *Escritos filosóficos*, Ezequiel de Olaso (ed.), Charcas, Buenos Aires, 1982, pp 271-278. Reeditado en: Colección teoría y crítica, Volumen 11 — Mínimo Tránsito, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003) (N. d. T.).

- ⁵ 3.— MESOSCOPIA: *el arte tiene un tamaño mesoscópico*. El mundo está lleno de cosas de tamaño medio, ni demasiado grandes ni demasiado pequeñas, o sea adecuadas a nuestra extensión corporea y a nuestros recursos y necesidad ecológicas. Sugiero de llamar esta hipótesis «Hipótesis de la mesoscopia»*. La mesoscopia es típica de la experiencia estética. Lo sublime designa lo que es de alguna manera demasiado grande para ser representado (de acuerdo con la tesis de Kant que indica la necesidad de una talla media para el fenómeno). La unidad de tiempo, lugar y acción en Aristóteles parece igualmente remitir a esta dimensión mesoscópica. Y las dificultades halladas por Wagner, y aún más por las *Vexations* de Satie (24 horas de pianoforte) o por *Empire* de Warhol (24 horas del Empire State Building grabadas con cámara fija) confirman la hipótesis. También la psicología de las novelas comparte la hipótesis mesoscópica. Lo verosímil narrativo, la posibilidad de compartir sentimientos o participar a acciones, cabe dentro de esta talla.
- ⁶ 4.— INVARIANCIA: *las obras de arte tienen una duración en el tiempo y poseen una específica consistencia, que no puede ser cambiada*. La invariancia estuvo puesta por Strawson** como base de la idea de «*metafísica descriptiva*». La idea fundamental es que mientras que en la periferia del pensamiento, aquella que concierne nuestras adquisiciones más sofisticadas, las cosas cambian (o pueden cambiar) muy rápidamente, hay un núcleo invariante del pensamiento humano que no cambia (o cambia muy poco). Ahora, dentro de este núcleo se encuentra seguramente el arte, que ha desarrollado —típicamente— el concepto inmutable de «clásico». En relación a Strawson, añadiría que las cosas no cambian porque no se pueden corregir. La incorregibilidad es un rasgo común de la *aisthesis* y del arte: si una hoja de papel es blanca, no puedo verla negra, ni siquiera apagando la luz (en ese caso no vería una hoja negra, simplemente no vería nada); Sherlock Holmes vivirá para siempre en Baker Street, no podemos crear una teoría alternativa sobre eso. Huria Heep es malo a pesar de cualquiera revisión de la moral que pudiéramos hacer.

Conclusiones

Puede parecer frustrante tratar el arte como el prototipo no de una entidad extraordinaria, sino como el más ordinario de los entes. Pero en un último análisis no hay ningún motivo para una semejante desilusión. En el momento en que Aristóteles define la poesía como algo más universal que la historia, ya que ésta última describe lo particular y lo contingente, mientras que la primera capta lo universal y lo necesario, implica exactamente esta mediedad, y la teoría del arte como imitación no hace más que fortalecer la impostación descriptiva de una ontología del arte. En el otro cabo (casi) de la historia, Proust escribe que el objetivo de la obra de arte no es hacernos ver maravillas, sino servir como telescopio

5. *J. J. Gibson, *An Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Miffling, Boston 1979.

6. ** P. F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Routledge Kegan and Paul, Londres, 1959 (vid. Trad. castellana: P. F. Strawson, *Individuos. Ensayo de metafísica descriptiva*, Taurus, Madrid, 1992) (N. d. T.).

o microscopio para coger nuestra vida. La objeción que se podría hacerme, ahora, es que lo que acabo de contar no es más que una historia ya notoria, pero yo no creo que sea así, si se considera que mucha estética parece haberse sistemáticamente encomendado a un mensaje alternativo, aquél del barroquísimo Cavalier Marino: «è del poeta il fin la meraviglia, e chi no sa stupir vada alla striglia»⁷.



7. «El fin del poeta es la maravilla, y quien no la logra sea bien reñido» (N. d. T.).

DISPUTATIO

Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Nombre y Apellidos: Maurizio Ferraris
Cargo o Puesto: Professore Ordinario di Filosofia Teoretica
Afiliación y Dirección Departamento de Filosofía y Educación
Institucional: Università degli Studi di Torino
Via S. Ottavio 20
10124 Torino, Italia
Grado Académico : Diplôme d'études approfondies
Afiliación Institucional: École des Hautes Études en Sciences Sociales
Email: maurizio.ferraris@unito.it

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

Nombre del Trabajo: Ontología del arte como metafísica de lo ordinario
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 106-111.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: (🌐) www.disputatio.eu

NOTA EDITORIAL | EDITORIAL NOTE

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: © (BY) (NC) (ND) 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Traducido de: Ontologia dell'arte come metafisica dell'ordinario
Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti
e della Letteratura, 2004
ISSN: No

© El autor(es) 2012. Publicado por *Disputatio* bajo una licencia *Creative Commons* © , por tanto Vd. puede copiar, distribuir y comunicar públicamente este artículo. No obstante, debe tener en cuenta lo prescrito en la *nota de copyright*. Permisos, preguntas, sugerencias y comentarios, dirigirse a este correo electrónico: (✉) boletin@disputatio.eu.