

## Ontología de la obra de arte. Inmanencia y trascendencia

Bertorello, Adrián (CONICET-UBA-UNLa)

El tema de este trabajo es la exposición de los conceptos fundamentales de lo que G. Genette denomina los modos de existencia de la obra de arte. Los modos de existencia son la respuesta a la pregunta, ¿en qué consiste una obra? De acuerdo con esta pregunta, para Genette las obras de arte pueden consistir en un objeto único como, por ejemplo, la Gioconda, o pueden consistir en objetos múltiples, como las diversas pruebas del pensador de Rodin, la Tentación de San Antonio de Flaubert o Petrushka de Stravinski. A partir de esta diferencia Genette denomina al modo de ser único “inmanencia” y al modo de ser en varios objetos “trascendencia”. El trabajo expondrá los diversos regímenes artísticos de la inmanencia y la trascendencia para luego confrontarla con la ontología de la obra de arte de M. Heidegger.

Genette divide su reflexión sobre la obra de arte en dos perspectivas que llevan el título de ontología y estética. La distinción de estas dos maneras de abordar el problema se funda en la definición de obra de arte: “*una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética*” (Genette, 1997: 10). La definición encierra dos momentos. En primer lugar, la obra de arte es un artefacto, es decir, un objeto producido por el hombre que, como tal tiene un fin, intención, o función. En segundo lugar, es precisamente este fin el que hace que un determinado artefacto se constituya en obra de arte, a saber, su función estética. Esta definición de la obra de arte es también la que lo lleva a considerar al arte en general como una práctica social. Son conjunto de estas prácticas las que rigen el estatuto de una obra, es decir, las que le asignan la función específica que determinada que un artefacto se presente como obra de arte (Genette, 1997: 66).

La ontología de la obra de arte da cuenta de una reflexión sobre el primer momento de la definición. En cambio la estética expresa el punto de vista teórico que indaga la función específica de los artefactos artísticos. Genette construye los conceptos de su ontología fundamentalmente a partir una lectura crítica del libro de Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*. Los conceptos de su estética surgen, por su parte, de una reflexión que tiene como eje principal, aunque no exclusivo, la *Crítica del juicio* de Kant. De allí que su concepción estética exprese una posición que el mismo Genette denomina como hiperkantiana (Genette, 2000: 141). La hipérbole de esta afirmación muestra claramente de quiénes pretende distinguirse, a saber, las estéticas especulativas del arte de Hegel, Novalis, Heidegger y Adorno. A propósito de ello afirma: “El peor servicio que se le puede rendir al arte es sobrevalorar su función, oponiéndola de un modo un tanto oscurantista a la ciencia o a la técnica, y asimilando abusivamente su “mensaje” al de la filosofía” (Genette, 2000: 11).

En este trabajo voy a exponer sólo la ontología de la obra de arte. Como decía recién, Genette entiende que esta perspectiva teórica no es más que una indagación sobre la condición de artefacto, sobre el carácter de producto de la obra de arte. El término ontología designa una determinada pregunta que se le dirige a las obras de arte: ¿en qué consisten las obras? (Genette, 1997: 15) La respuesta a esta pregunta es que las obras de arte tienen dos modos de existencia: o bien las obras de arte consisten en un único objeto, como por ejemplo, la Gioconda, o bien las obras de arte cruzan los límites de un único objeto para encarnarse en varios objetos, como por ejemplo, las versiones, transcripciones o traducciones de una misma obra o porque la recepción de una obra sigue siendo todavía efectiva a pesar de la destrucción de dicho objeto, como por ejemplo, nuestra recepción con la estatua de Palas Atenea de Fidias. Al primer modo de existencia Genette lo llama inmanencia al otro modo de existencia lo denomina trascendencia.

Esta primera caracterización de los modos de existencia es un tanto imprecisa. Trataré a continuación de hacer una exposición más detallada. El régimen de inmanencia se caracteriza porque el modo de existencia de la obra coincide con un único objeto singular. Dentro de este régimen Genette hace una distinción basada en un criterio claramente ontológico. Hay dos objetos en los que consiste una obra: o bien un objeto físico o bien un objeto ideal. Tomando como punto de partida la terminología de Nelson Goodman, a las primeras las llama obras autográficas y a las segundas obras alográficas. Lo que tienen en común es que ambas obras radican en un objeto, pero su diferencia estriba en que el objeto en que se encarnan las obras autográficas es un objeto físico que, como tal, tiene una identidad numérica. En cambio el objeto en que consiste las obras alográficas es una idealidad, razón por la cual, su identidad es específica.

Las obras autográficas, por ser objetos físicos, implican siempre un conocimiento sensible (Genette, 1997: 37). Por ello los categoriza Genette ontológicamente como cosas (como los cuadros, estatuas, edificios, etc.) o acontecimientos (la improvisación, la ejecución musical, el paso de danza). Esta caracterización no es ingenua. Genette asume explícitamente la ontología de Quine y del primer Wittgenstein (Genette, 1997: 39). Por otro lado, las obras alográficas, como por ejemplo, los textos, las partituras musicales, las recetas de cocina, etc., son idealidades. Su identidad específica radica en que aquello en lo que consiste, por ejemplo, *El quijote*, no son la diversidad de ediciones materializadas en libros, sino la idealidad de su texto que permanece idéntica, invariable, en cada una de las ediciones. El carácter alográfico de un arte radica en que implica siempre un sistema de notación (la lengua, la escritura musical, etc.). Esta referencia a un lenguaje es lo que lo categoriza ontológicamente como una idealidad. En este punto Genette se vale de la fenomenología de Husserl desarrollada en *Lógica formal y lógica trascendental* para determinar la singularidad constitutiva de estas obras. La idealidad de la literatura o de la música es la misma que la del lenguaje (Genette, 1997:117 y ss.). Se trata de individuos ideales y no de universales. El fonema en español “r”, la palabra “mesa” no son universales, sino individuos ideales invariantes que tienen una manifestación distinta cada vez que un hablante de español las usa. Del mismo modo la partitura de la sonata *Hammerklavier* de Beethoven es un individuo ideal invariante que admite diversas manifestaciones en cada una de las ejecuciones que hacen los distintos intérpretes. La tesis de que las obras alográficas son individuos ideales muestra claramente que Genette se separa desde un punto de vista ontológico del nominalismo de Nelson Goodman.

Hasta aquí hice una muy breve exposición de la inmanencia. A continuación, voy a ocuparme del segundo modo de existencia que Genette denomina trascendencia. La primera dificultad que se presenta es cómo entender el concepto de trascendencia. En una nota al pie da la siguiente caracterización: “Ni aquí ni en otro lugar doy a este término una connotación “espiritual” ni filosófica siquiera (kantiana, por ejemplo). Lo empleo en su acepción etimológica (latina) que es eminentemente profana: trascender es rebasar un límite, desbordar un recinto; como veremos más adelante, la obra con trascendencia es en cierto modo como un río salido de madre y que, para bien o para más, actúa con mayor fuerza” (Genette, 1997: 17 nota 16). De acuerdo a esta cita, la trascendencia consiste en la capacidad que tiene la obra de arte de ir más allá de sus propios límites ontológicos. Trascender significa que la obra rebasa la frontera del objeto físico o ideal en que la obra consiste o inmana. Justamente para resaltar la diferencia ontológica que hay entre trascendencia e inmanencia Genette recurre a categorización ontológica: la inmanencia describe el ser de la obra de arte, es decir,

aquello que es, o bien un objeto físico o bien un objeto ideal. La trascendencia, por su parte, describe el hacer de la obra, su capacidad de ejercer una acción transitiva. Como resultado de esa acción la obra rebasa, trasciende sus propios límites. El ser y el hacer expresan una consideración estática y dinámica de la obra de arte (Genette, 1997: 292-293) que no deben entenderse como si fueran dimensiones totalmente distintas. Genette aclara que la trascendencia es un “complemento” o “suplemento” de la inmanencia en la medida que el concepto de trascendencia entendido como un rebasamiento de los límites implica necesariamente la noción de un objeto que se mantiene dentro de las fronteras de su propio ser (Genette, 1997: 187). Genette distingue tres tipos de trascendencia: a) la trascendencia por pluralidad de inmanencia que es cuando una obra no consiste en un solo objeto sino en varios que no son idénticos, como por ejemplo, las versiones, adaptaciones, arreglos, traducciones de una obra. ; b) la trascendencia por parcialidad de la inmanencia. Es decir, cuando un objeto de inmanencia tiene una manifestación fragmentaria de una obra, como por ejemplo, la Venus de Milo, y c) la trascendencia por pluralidad operal que da cuenta del efecto de recepción de la obra en distintos contextos. Dentro de este último tipo Genette distingue también tres tipos. Me interesa el tercer tipo pluralidad operal ya que tiene un grado de generalidad que puede aplicarse a todas las obras. Genette la denomina “recepción plural”. Hace referencia al hecho de que una obra “nunca produce dos veces el mismo efecto exactamente o –lo que equivale a lo mismo- nunca revistan el mismo sentido exactamente” (Genette, 1997: 270). La imagen que describe in nuce este tipo de trascendencia es la ambigüedad lingüística de los homónimos (Genette, 1997: 272). Es en el contexto dónde analiza *Pierre Menard, autor del Quijote* como un modelo de ambigüedad de los homónimos que sirve para mostrar justamente que la obra actúa, produce un efecto distinto cada vez<sup>1</sup>. La descripción del régimen ontológico de la trascendencia cierra con una nueva caracterización de la obra de arte. En efecto, la trascendencia comprendida como el modo de ser por medio del cual la obra va más allá de sus límites para llevar a cabo una acción significativa diversa de acuerdo a las distintas situaciones de recepción pone de relieve el significado etimológico de la obra: “la obra como su nombre indica un poco, es la acción que ejerce un objeto de inmanencia” (Genette, 1997: 291).

Querría finalizar este trabajo mostrando algunas similitudes de la teoría de Genette con Heidegger. A pesar de que Genette hace suya la interpretación de Jean Marie Schaffer que pone a Heidegger dentro de una teoría especulativa del arte, creo que se pueden advertir dos aspectos de su pensamiento que tienen el mismo sentido. En primer lugar, ambos autores abordan la obra de arte desde un punto de vista ontológico. Se interrogan sobre en qué consiste el ser de la obra de arte. Pero mientras Heidegger se mueve dentro de los límites estrictos de su fenomenología hermenéutica donde el ser de algo expresa la fuente de su inteligibilidad, Genette adopta una posición eclética. Para validar el ser de las obras autográficas se remite a la ontología de Quine y al *Tractatus* de Wittgenstein. En cambio para justificar la idealidad de las obras alográficas se vale de la fenomenología de Husserl. A pesar de la divergencia de perspectivas que adopta Genette, creo que se puede hablar de una dominante de la fenomenología en la caracterización de la obra de arte. No sólo cuando habla de una reducción alográfica

<sup>1</sup> “Por decirlo sumariamente, las dos frases de Cervantes y de Ménard denotan la misma cosa (y hasta aquí son, por tanto, «la misma frase», pero no tienen la misma connotación y por las dos razones enunciadas por Borges: una, la que acabo de mencionar, es la de que la misma opinión no tiene la misma resonancia en dos épocas diferentes; la otra, la de que el estilo de esta frase, normal en el siglo XVII, es arcaico en el XX” (Genette, 1997: 282).

(Genette, 1997: 96 y ss.) con una terminología muy cercana a Husserl<sup>2</sup>, sino fundamentalmente en su concepción del régimen de la trascendencia. En este concepto se puede afirmar que hay una coincidencia muy significativa con Heidegger. Para Heidegger la trascendencia tiene el sentido latino del traspasar (*überschreiten*) (Heidegger, 1989: 423 y ss). Aquello que sobrepasa, es decir, lo trascendente es el ser del Dasein que abre un horizonte de inteligibilidad dentro del cual comprende los entes. El ser del Dasein tiene un sentido dinámico como la trascendencia de Genette. La razón de ello radica en que el fundamento de la trascendencia es la temporalidad. El ser del Dasein no es una cosa que se mantiene en el límite de su ser. Por el contrario, su ser es un dinamismo que constantemente abre un dominio dentro del cual comprende los distintos entes. Este dominio es el mundo. A partir del año 1936 cuando Heidegger dicta la conferencia *Der Ursprung des Kunstwerkes* comienza una etapa de su pensamiento donde la obra de arte se transforma en el ente que abre el espacio de inteligibilidad del mundo. La concepción del arte como puesta en obra de la verdad tiene ese sentido. Con ello se vuelve más evidente el paralelismo que tiene con la trascendencia de la obra de arte en Genette. Si la trascendencia es la capacidad que tiene la obra de ir más allá de sus propios límites ontológicos para producir un efecto de sentido en los diversos contextos, entonces puede ser leída desde el pensamiento de Heidegger como la capacidad de fundar un mundo, es decir, como el poder de abrir un horizonte de inteligibilidad. Allí radica la posibilidad de producir cada vez nuevos efectos de sentido. La imagen de la ambigüedad de los homónimos como modelo del efecto de sentido de la obra de arte hace del arte una suerte de maquinaria semántica que la emparenta con la tesis heideggeriana de que el arte es *phýsis* (Heidegger, 1998: 47-48), es decir, un actuar que abre (*aufgehendes Walten*). Ciertamente que Genette no pretende afirmar que la estructura ontológica de la obra de arte es el modelo entitativo respecto del cual debe comprenderse todo ente. Su proyecto es muchísimo más acotado. Sólo quiere mantenerse dentro de los límites de la poética. No pretende hacer filosofía.

## Referencias

- Genette, G. (1997) *La obra de arte I: inmanencia y trascendencia*, Madrid, Lumen  
 (2000) *La obra de arte II: la relación estética*, Madrid, Lumen  
 Heidegger, M. (1989) *Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann  
 (1998) *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Max Niemeyer

---

<sup>2</sup> Genette pone distancia de las reducciones de la fenomenología y propone una lectura empírica de este término acercándolo al concepto de atención: “Contrariamente a las reducciones husserlianas (fenomenológica, eidética, trascendental), que son procedimientos técnicos conscientes, ésta es – he de recordarlo- totalmente corriente y con frecuencia impensada. Es, en una palabra, una reducción en el sentido más trivial del término, que tal vez no exija la participación de un cerebro humano: el perro de Pavlov (e incluso el mío) sabe perfectamente obtener a partir de dos señales su rasgo común pertinente” (Genette, 1997: 104, nota 2). A pesar de esta afirmación explícita donde de diferencia de Husserl, hay otros textos donde el concepto de reducción se asemeja a lo que Husserl define como reducción eidética: “Así, pues, el paso de una obra (objeto o acontecimiento) del régimen autográfico al régimen alográfico supone –y, a decir verdad, en ello consiste- una operación mental, más o menos consciente, de análisis en propiedades constitutivas y contingentes y de selección de las primeras exclusivamente con vista a una posible iteración correcta, que presenta, a su vez, esas propiedades constitutivas acompañadas de nuevas propiedades contingentes: X canta *Au clair de la lune* con su timbre y su tesitura” (Genette, 1997: 101-102). La distinción entre propiedades constitutivas y contingentes es la clave de la reducción eidética.