



Moran, Julio César



La transformación del receptor y la ontología de la obra artística

Revista de Filosofía y Teoría Política

1986, no. 26-27, p. 306-309

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Moran, J. C. (1986) *La transformación del receptor y la ontología de la obra artística [En línea]* *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (26-27), 306-309. *Actas del V Congreso Nacional de Filosofía*. Disponible en *Memoria Académica*:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1319/pr.1319.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia *Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons*.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode>.

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

La transformación del receptor y la ontología de la obra artística

Julio C. Moran

Me propongo sustentar en este trabajo lo siguiente: lo que la obra artística es, aquello en que puede consistir (y no sólo en sus aspectos lacunares e indefinidos) está constituido por el interprete de la misma. El contemplador tradicional se transforma en participante porque se convierte de co-creador de lo propuesto por el autor (repetidor vicencial del proceso de creación del autor) en hacedor del modo de ser del objeto estético, aún en contra de los propósitos explícitos del autor.

I. Conquistada la autonomía de la estética y del artista en lo siglos XVIII y XIX, el autor instaura una nueva relación con su obra, más personal y expresiva de su concepción del mundo. Las discusiones renacentistas sobre las artes y la *Crítica del Juicio* de Kant en el aspecto teórico, y la creación de un campo intelectual donde se inscribe el proyecto creador (Pierre Bourdieu) en el terreno sociológico, permiten comprender estas nuevas condiciones. La profusión de prólogos, programas, reflexiones metaartísticas y más tarde, manifiestos de vanguardia, parecen indicar los derechos del autor. Un músico como Richard Wagner que, además, postula la síntesis de las artes, se considera teórico, filósofo y hasta constituye un templo sagrado para su dramaturgia, donde impone condiciones para la ejecución de sus obras, no puede encontrarse en el siglo XVIII, cuando el músico es un mero servidor de corte (incluso Mozart y Haydn). La pretensión de Balzac de ser un "notario de las costumbres" de su época para las generaciones futuras, están indicando, asimismo, un sentido nuevo de la perduración de la obra artística.

II. Con la importancia del autor adviene la importancia del contemplador. Todavía para Sartre en *Lo imaginario*, la ejecución de la *Séptima sinfonía* es un mero análogo sensible de la obra de Beethoven, que es irreal. Los actores se irrealizan en la representación teatral al someterse a un texto dado.

En la reflexión ontológica los autores coinciden. Por ejemplo, para Nicolai Hartmann, el objeto estético tiene un ser para otro, para un contemplador, que es un espíritu personal co-creador. Esto es, sin el contemplador no hay objeto estético. Pero la función de este intérprete es justamente co-crear, es decir, tener, por una visión que pasa de lo sensible del primer término a la profundidad de capas del fondo irreal, *una repetición de la*

experiencia creadora del autor. Sin embargo, Hartmann señala que las grandes obras de arte presentan múltiples interpretaciones y esto es esencial al ser mismo de ellas.

III. Román Ingarden distingue entre obra de arte y objeto estético. Una obra de arte es actualizada por sus intérpretes y presenta, entonces, varios objetos estéticos posibles (cada concreción adecuada por un intérprete es un objeto estético de esa obra de arte). Por otra parte, la obra de arte tiene un carácter esquemático y presenta necesariamente indefiniciones y ambigüedades. Una distinción parecida (aunque no desde la fenomenología sino desde el formalismo checo) realiza Mukarovsky entre artefacto y objeto estético, aunque con asignación de importancia no sólo a la función estética sino también a la comunicacional y por ello al aspecto histórico y social.

IV. En el arte contemporáneo se asiste a diversos intentos implícitos de provocar o aumentar la participación del espectador tradicional. En las manifestaciones artísticas que requieren de una representación (como el teatro) o de una ejecución (como la música) se aproxima al espectador al actor o al ejecutante musical, en procura de integrarlo en la creación del espectáculo. De este modo disminuye también la distancia entre el público contemplador y el autor. Así, en algunas manifestaciones corales se propone una notación musical para que también el público pueda cantar.

Algo parecido ocurría en el dadaísmo y el surrealismo, desde la perspectiva de estos movimientos. Victor Vassarely, desde una posición formal diferente, ha trabajado con estructuras que permitan creaciones por el intérprete no previstas por el autor. La concepción teórica de Umberto Eco sobre la obra abierta considera, precisamente, que si todas las obras tiene cierta apertura de posibilidad, hay obras que procuran conscientemente la apertura. Las variaciones en la articulación de los capítulos de una novela (como por ejemplo *Rayuela* de Cortázar), reclama *necesariamente* por parte del lector una actividad de concreción creativa propuesta pero no decidida por el novelista. Las recreaciones en otros lenguajes artísticos (por ejemplo de la novela al cine, de la ópera al cine), modifican incluso la obra originaria por potenciación de posibilidades, por selección y sustitución de partes.

V. Por otra parte, debe considerarse lo que Pierre Francastel llama "la falsa antinomia entre arte y técnica" y su posible superación. La reproducción técnica de las obras artísticas por los *mass media*, el problema de la legitimación de nuevas manifestaciones artísticas (la fotografía, el video) presentan, por lo menos, dos aspectos interesantes para nuestro tema, a saber: a) la valoración de la forma en que la reproducción mecánica y serial de obras de arte afecta al "gran arte". b) La posibilidad de creación de nuevos medios de producción artísticos y de nuevos procedimientos y lenguajes artísticos. Estos dos aspectos modifican la relación del público tradicional con el arte puesto que, en verdad, lo que resulta, en la mayoría de los casos, es *una intervención más activa y material* del receptor. Ya el constructivismo ruso y sobre todo el productivismo de Arvatov pretendían vincular arte y vida industrial.

VI. Algunas teorías estéticas de procedencia científica, en particular la Semiótica anglosajona y la Semiología formalista y estructuralista, han incorporado en sus modelos de análisis al receptor como elemento esencial de lo artístico. Las teorías sociológicas del arte han desarrollado aspectos históricos y sociales del público y de las condiciones de producción y recepción de las obras. La teoría de la recepción (Hans Robert Jauss) ha planteado frente a la concepción tradicional de un núcleo a-histórico de la obra, la potenciación de las interpretaciones históricas de críticos, público y comunidad, con inclusión de la época de los mismos y sin apoyarse en el historicismo sino en filósofos de la ciencia como Hempel y Popper. La filosofía del arte de Gadamer insiste en la importan-

cia de la representación, de la ejecución, de la decoración en la puesta en juego del arte, que integra a los participantes como jugadores, sin los cuales no hay arte ni develación de la verdad que el arte pone en operación.

VII. Ahora bien, la cuestión esencial puede resumirse así: al aumentar la importancia del arte y del autor, también aumentó la importancia del público. Pero este público era considerado como contemplador y si bien sin él no había obra artística, su función se reducía a la repetición de las posibilidades dadas por el autor en la obra. Al estudiarse el modo de ser estratificado de la obra, se advierte su carácter esquemático y la posibilidad de varias concreciones estéticas adecuadas. Pero es la obra misma la que rechaza o permite el espectro de interpretaciones adecuadas.

En ambas posiciones el receptor crea el ser *que le es dado* de la obra de arte (con mayor o menos amplitud ontológica de posibilidades). En las nuevas teorías estéticas, a la vez que disminuye ciertamente la importancia del propósito del autor, el receptor o el intérprete que participa determina el ser de la obra artística *en su totalidad y peculiaridad, aún contra el autor*. Y hay más, lo hace contra otras interpretaciones aceptadas de la obra, puesto que la obra misma, o bien es un proceso de temporalidad propia, o carece de un núcleo invariante a-histórico (de una esencia inmutable).

Desde el punto de vista ontológico, la obra artística no es nada sin el intérprete-receptor, no sólo en el sentido de que lo necesita para ser, sino fundamentalmente en que lo necesita para consistir en algo. ¿No constituye esta posición, en apariencia quizás extrema, una consecuencia de la concepción de que el ser del arte no es esencia sino pura posibilidad o virtualidad que permanece como tal?

VIII. Esta transformación del receptor artístico, señalada desde distintas orientaciones filosóficas y metodológicas, nos deja ante por lo menos dos problemas importantes: a) La determinación de qué puede ser una interpretación adecuada, si es que la hay, y b) La posibilidad de un relativismo de las interpretaciones.

A mi modo de ver, ambas cuestiones pueden encararse correctamente: a) Si se privilegia la especificidad de lo artístico. b) Si se distingue entre interpretaciones históricas objetivas de la visión originaria de la obra e interpretaciones que entrañan concreciones sin propósitos de fidelidad histórica. c) Si se vincula la cuestión con el problema epistemológico de la objetividad científica y sus posibilidades de constitución.

Ambos tipos de interpretaciones (las distinguidas en b) pueden ser adecuadas si, en última instancia, se entiende que se requerirá del intérprete y receptor, una visión de carácter artístico como la del autor (aunque pueda diferir en los contenidos de la de éste). Por eso la cuestión central es si la actividad creadora puede extenderse plenamente a los receptores, con la sólo y esencial diferencia de que el autor necesariamente es el origen del proceso artístico por la aportación técnica de un producto estético.

Referencias Bibliográficas

- Pierre Bourdieu. "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon y otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967.
- Jean-Paul Sartre. *Lo imaginario*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- Nicolai Hartmann. *Introducción a la filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1969.
- Roman Ingarden. "Valor artístico y valor estético", en Harold Osborne. *Estética*, México, FCE, 1976.

Jan Mukarovsky. "El arte como hecho semiológico", en *Escritos de Estética y Semiología del arte*. Edición crítica de Jordi Llovet. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Umberto Eco. *La obra abierta*. Barcelona, seix Barral, 1965.

Pierre Francastel. *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé, 1970.

Boris Arvatov. *Arte y producción*. Madrid, Comunicación, Serie B, 1973.

H. R. Jauss, citado por D. Fokkema y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1984.

Hans George Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, Sigueme, 1984.