

Dossier

Dos Condiciones Para Toda Formulación De Una Definición Del Arte: Sobre El Carácter Falsador Y Relacional De La Obra De Arte

*Two Conditions For Any Formulation Of
A Definition Of Art: On The Falsifiable And
Relational Character Of The Work Of Art*

Renzo Diez Quiñones Oshiro

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
rdiezquinones@pucp.edu.pe

Recibido: 28 de Abril de 2025

Aceptado: 30 de Junio de 2025

Resumen: El artículo analiza el aporte de la filosofía a la definición del arte, proponiendo dos condiciones bajo las cuales ha de someterse toda definición del arte. Primero, una condición “falsacionista”: toda teoría artística debiera ser provisional, aceptando que futuras obras puedan refutarla, tal como hicieron las vanguardias con modelos previos. Esto implica que el arte participe activamente en cuestionar sus propias definiciones, rechazando posturas estáticas como la de Danto, quien, desde una visión hegeliana, delegaba su definición a la filosofía, limitando su rol transformador. Segundo, la condición “relacional”: es necesaria una suerte de relación sujeto-evento para que algo cuente como arte, donde lo artístico emerge de la transformación perceptual y cognitiva del sujeto ante la obra. Esta relación depende de una disposición subjetiva entrenada histórica y culturalmente, no de cualidades intrínsecas de un evento. Finalmente, se enfatiza la necesidad de investigar esta dinámica desde diversos enfoques filosóficos, y revalorizando nociones clásicas como la de lo bello y lo sublime como expresiones de la experiencia estética.

Palabras clave: DEFINICIÓN DEL ARTE - FALSACIONISMO - RELACIÓN SUJETO-OBJETO

Abstract: The article examines the contribution of philosophy to the definition of art, proposing two conditions that any definition of art must meet. First, a “falsificationist” condition: every artistic theory should be provisional, accepting that future works may refute it, as avant-garde movements did with earlier models. This implies that art actively participates in questioning its own definitions, rejecting static stances like that of Danto, who, from a Hegelian framework, delegated its definition to philosophy, thereby limiting art’s transformative role. Second, the “relational” condition: a sort of subject-event relationship is necessary for anything to count as art, where the artistic emerges from the subject’s perceptual and cognitive transformation in response to the artwork. This relationship depends on a subject’s disposition shaped by historical and cultural training, not on the event’s intrinsic qualities. Finally, the text emphasizes the need to investigate this dynamic from different philosophical approaches, and reassessing classical notions like the beautiful and the sublime as expressions of aesthetic experience.

Keywords: DEFINITION OF ART - FALSIFICATIONISM - SUBJECT-OBJECT RELATIONSHIP

Introducción

En buena cuenta, el siglo XX ha sido el siglo de las búsquedas y cuestionamientos en torno a la identidad del arte, su definición; saltando de teoría en teoría, en correspondencia con la cortísima duración de los periodos de su historia desde el fauvismo y en claro contraste con la duración de la clásica concepción del arte como representación. Este camino nos ha llevado a un punto en que es bastante difícil pensar qué más puede otorgar la filosofía al arte, de modo que le sea relevante para comprenderse a sí mismo o reflexionar sobre su esencia. No obstante, considero que, por lo menos, hay dos ideas que la filosofía puede aportar aún al problema de la definición del arte. La primera, que es general y no apunta a definir de manera concreta al arte, sino a elucidar cómo debe realizarse la definición, es la que yo llamaría “condición¹ falsacionista” de la definición del arte. La segunda, que sí es concreta al sugerir un punto de partida para la construcción de dicha definición, la llamo “condición relacional” de la definición del arte, según la cual son preeminentes la relación entre el sujeto y el evento artístico, en el sentido de que lo que hace que algo se haga arte no es necesariamente un conjunto de propiedades físicas o formales de un evento del mundo² en sí, sino cómo se transforma la percepción del sujeto y cómo esta transformación tiene que ver con lo *artístico* del evento.

Un gran número de artistas y filósofos podría pensar que toda definición del arte implica necesariamente una forma de limitación. Y es cierto que construir una definición, en cuanto ejercicio de determinación conceptual, puede suponer comprometerse con la postulación de ciertos límites ontológicos que distinguen la realidad en partes con propiedades distintas y que las individúa. En el caso del arte, este riesgo se agrava porque una definición puede funcionar también imponiendo límites normativos de la práctica artística: para ser llamada “artística” y sus productos “arte”, esta solo debe realizarse en la medida en que produzca objetos que caigan en la definición. La definición, por tanto, puede ser también

1 Uso el término “condición” a lo largo de este trabajo para referirme a una condición necesaria, no suficiente, para que algo sea arte. De este modo, las condiciones pueden ser formuladas con la frase “solo si”. En el caso de la condición falsacionista, al ser una condición para la adecuación de una definición del arte, podría formularse así “Una definición D es adecuada solo si D cumple la condición falsacionista”. En el caso de la condición relacional, al ser una condición para que algo cuente como arte, podría formularse así “Un evento E es artístico solo si E cumple con la condición relacional”.

2 Uso este término para capturar en un sentido general cualquier objeto, performance, proceso, lugar, viaje, tramo, suceso, etc., del cual se diga que pertenece a lo artístico y cuyo origen está en el hacer del humano.

normativa, y esto es lo que puede ser tóxico al arte (justamente por su carácter contrario a la imposición) porque la limita y excluye en su autodeterminación. Así pues, el riesgo de comprometerse con un esencialismo del arte y una restricción de su práctica autodeterminante ha provocado, con razón, la resistencia a toda pretensión definicional. Ahora bien, lo que aquí se propone no es afirmar que el arte posea una esencia fija e inmutable que una definición deba capturar (ese debate excede los objetivos de este trabajo), sino más modestamente señalar que, en caso de admitirse la posibilidad de definir el arte, tal definición debería cumplir con ciertas condiciones mínimas. Estas condiciones, que aquí llamo falsacionista y relacional, más que describir una esencia atemporal, entonces, se hacen patentes en la propia dinámica histórica del arte y en su confrontación con las teorías filosóficas.

Habiendo aclarado esto, conviene precisar dos presupuestos de carácter metodológico que guiarán el presente artículo. El primero es que hay motivaciones ineludibles y legítimas para preguntarse por la definición del arte. A pesar de que sabemos que nuestra actual concepción del arte se originó en la Modernidad, tanto en la Historia del arte como en nuestros usos cotidianos nos referimos como “arte” tanto al del Paleolítico como al contemporáneo. De esta manera, se quiera o no, operamos con una definición presupuesta según la cual organizamos nuestras prácticas y clasificaciones. Esto, si bien no prueba que exista una esencia absoluta, sí justifica la pregunta filosófica por la definición, razón por la cual hay motivaciones legítimas para proponer condiciones que debe cumplir todo aquel que quiera armar su definición. El segundo presupuesto es que no toda definición tiene que excluir al arte de su propia determinación, dado que es menester que el arte se involucre con sus definiciones. Este presupuesto se evidencia al observar que toda práctica artística se enmarca siempre en cierta comprensión del arte y en oposición a otras; de manera que la práctica artística, de todos los involucrados en ella, está siempre comprometida con una definición del arte. Lo importante es, por ello mismo, que ninguna definición se pretenda absoluta, para generar de manera efectiva el espacio de pluralidad que, según filósofos como Arthur Danto, caracterizaría al arte de nuestro tiempo.

La condición falsacionista

Bajo estos presupuestos, propongo que la filosofía, a pesar de que parece haber agotado su potencial para involucrarse con la determinación del arte, puede aún plantear condiciones que debe cumplir toda teoría del arte en su producción

o formulación de definiciones que busquen comprender cuál es su esencia más general, respetando lo que la historia del arte ha demostrado y sin determinar absolutamente lo que puede o no hacer el arte. Bajo esta línea, advierto la necesidad de que toda teoría debe cuidarse de no rechazar la posible destrucción de la definición creada por parte de un objeto o movimiento “artístico” futuro. Es decir, es necesario en una teoría que acepte e incluya en la propia naturaleza de las definiciones que produce la posibilidad de que estas se transformen o destruyan, de modo que los sujetos que participan de dicha definición sean conscientes de su carácter provisional y que la definición es verdadera sólo en cuanto que es la mejor para explicar el arte existente, tomando en cuenta cómo se ha realizado a través de su historia y sin zanjar el asunto definitivamente. Por ello, aquello que presupone este carácter provisional no es una seguridad o certeza (de que la definición está mal), sino una toma de consciencia por lo que ha vivido el arte en el siglo XX; a saber, el surgimiento constante de obras artísticas que han roto con las cápsulas definitorias que encerraban la libertad artística (o devalúan ciertas manifestaciones). Sabiendo que el arte tiene en su naturaleza creativa ese potencial para romper con las definiciones, tendrá que considerarse como condición para formular una definición del arte el que ella pueda ser refutada por el arte mismo. Esto no es más que dar cuenta de la “evidencia empírica”, por así decirlo, que nos ha otorgado la historia del arte: obras contrarias a la definición o definiciones hegemónicas del momento, que se hacen respetar en cuanto arte y demuestran la incapacidad de esa definición para comprender la esencia del arte.

Bajo esta perspectiva, entonces, se puede pensar en una especie de “falsacionismo artístico”, en el sentido de que estas obras o movimientos artísticos destructores de definiciones y teorías efectivamente las falsean y que, a partir de ellas, se manifiesta una exigencia por cambiar o descartar estas concepciones con vistas a una comprensión más abarcadora o elevada. Este fenómeno puede ser visto en la misma historia de lo bello y lo sublime como nociones que han mutado al acompañar al arte en su transformación a través de diversas etapas históricas. Así, en el Renacimiento, teóricos del arte como Alberti pensaban en lo bello como una proporción virtuosa (armonía de las partes con el todo), dada en la naturaleza y captada con una contemplación erudita en sus leyes para luego plasmarla en la obra artística. En el siglo XIX, en cambio, Baudelaire distanció a la belleza por completo de la adecuación y la unió con lo sublime en cuanto elevación poética producida por una provocación y remoción del sujeto de la banalidad de la realidad. Cambios tan drásticos de lo bello como estos parecen posibles

únicamente al estar ligados, si no causal, sí correlativamente, con las exigencias y desafíos del arte en su respectiva época, así como la evolución de la libertad artística (en cuanto rebelión contra las teorías viejas) en su progresiva conquista de su autonomía. En realidad, lo que posibilita esto es aquella característica de potencialidad indeterminada del arte que le permite manifestarse subversivamente en contra de cómo le concibe la tradición de una época y de las anteriores por su insuficiencia explicativa.

Similarmente, Danto (1995) da cuenta de cómo la teoría del arte en cuanto representación que debe acercarse a la equivalencia perceptiva fue un modelo hegemónico desde, por lo menos, la Grecia antigua hasta el siglo XIX (cf. p. 40); para luego ser cuestionada con la teoría expresionista que alcanzó su ápice *falsacionista* en el expresionismo abstracto (cf. p. 45). Justamente, obras como las de Franz Kline o Mark Rothko eran evidencias empíricas suficientemente notorias como para destruir la teoría de las equivalencias perceptivas que, desde hacía muchas décadas, era insuficiente para el arte moderno. Y el concepto de la tradición que les sirvió para ese fin fue precisamente el de lo sublime. Después con el surgimiento del arte contemporáneo, tuvo lugar lo que Hans Belting y Danto denominaron, cada uno por su cuenta, como el “fin de la era del arte”. Belting hablaba de la “pérdida de fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas *deben* ser vistas” (1987, p. 3). Danto observaba que “la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse” (1999, p. 28).

Sin embargo, a partir de la notoria decepción del arte contemporáneo ante las definiciones que se dan acerca del arte, lo que yo propongo se distancia de Danto. Por seguirle el argumento, podría aceptar que existe una continuidad histórica con relación al arte, de modo que este progresa en el sentido de aproximarse a la autocomprensión: “El progreso [del arte] en cuestión no equivale al incremento de una refinada tecnología de equivalencia perceptiva, sino que es una especie de progreso cognitivo, en el que se supone que el arte se aproxima progresivamente a ese tipo de cognición” (1995, p. 49, los corchetes son míos); “el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica” (*ibid.*, p. 51). Sin embargo, no podría concordar con la premisa de que llega a su fin cuando llega a preguntarse acerca de su propia naturaleza porque es incapaz (dado el fin de su historia) de emprender una búsqueda extrahistórica de la respuesta, mientras que en la filosofía recae

por excelencia este rol (cf. Danto, 1999, p. 213).

Lo que me hace distanciarme de esta tesis es la misma condición falsacionista a la que he hecho referencia. Efectivamente, lo que está en el fondo de esta condición es que el arte tiene un rol innegable e irrevocable en la búsqueda de su definición; a saber, en cuanto refutador de teorías, aunque esto no quiere decir que sea su único rol. En todo caso, una implicación de esta condición falsacionista es que el arte no puede ser apartado por la filosofía del viaje que significa investigar la pregunta “¿qué es arte?”. Al contrario, su presencia es necesaria. Arte y filosofía pueden ir juntos y sacar provecho mutuo para la investigación, pues el estudio de la definición implica tanto la afirmación y la propuesta de lo que es, como la negación y el descarte de lo que no es; y tanto la filosofía como el arte tienen mucho que aportar a ambos aspectos de la búsqueda. Dado su carácter rebelde, el arte mismo cuestiona cómo Danto entiende su naturaleza (como incapaz de investigar su propia esencia), probándose que, en esta etapa “posthistórica”, la filosofía no podría elucidar la esencia del arte ella sola, sino que necesita del arte para hacerlo. De igual modo, el criterio para falsear ya no es solamente la evidencia empírica contraria a la teoría, sino un contraargumento que ataque a la misma formalidad del cuerpo argumentativo que rodea a la teoría. Aquí, por tanto, encontramos una primera función que tiene la filosofía para con el arte: auxiliarla allí donde ella lidia con dificultad en contra de la concepción que la limita. Como es evidente, tiene una segunda función referida a la producción de definiciones y teorías (a pesar de no ser la única que puede satisfacer esta función), para que luego ella y el arte las cuestione. Por último, habría una tercera función consistente en que la misma filosofía tiene la tarea de dilucidar cómo aplicar esta condición a las teorías del arte producidas en cuanto que, si el arte es el que, dada su libertad, produce obras que refutan teorías, la filosofía tiene un deber en hacer notorio, de manera articulada, este hecho y desmantelar cuidadosamente la teoría a la que refuta la evidencia empírica.

La condición relacional

Ahora bien, bajo esta perspectiva ya se puede tratar la segunda condición de toda definición, de acuerdo con la cual la filosofía posee relevancia para contribuir positivamente en la comprensión del arte en la actualidad. Para precisar la condición relacional es necesario, en primer lugar, despejar ciertas trampas que acechan cualquier intento de definición. La primera es la de hablar de la obra como un objeto, como si la dimensión artística quedara restringida a la materialidad

objetual, cuando sabemos que buena parte del arte contemporáneo (p. ej., performances, procesos, espacios intervenidos, etc.) excede de antemano esa concepción. Así, en la formulación de esta condición se evitará reducir el modo en que se puede manifestar lo artístico a un modo objetual. La segunda trampa consiste en reducir lo artístico a una proyección meramente subjetiva: aquello es arte si y sólo si alguien lo considera como tal. Esta postura trivializa el problema, porque confunde la experiencia particular de un individuo con la estructura misma de la experiencia estética. La tercera trampa, contraria a la segunda, consiste en suponer que lo artístico está garantizado por una propiedad fáctica y cualitativa inscrita en el evento, como si hubiera un rasgo esencial y permanente que convirtiera cualquier evento en obra de arte independientemente del lugar contextual en que se sitúa el evento.

Una vez concientizados y prevenidos contra estas trampas, paso a aclarar los términos clave de la condición, “sujeto”, “evento” y “relación”. Con el primero no quiero referirme aquí a un individuo empírico particular (p. ej., Juan, María o cualquier receptor concreto, individuado). Más bien, me refiero a un sujeto abstracto, entendiéndolo como la posición estructural desde la cual la experiencia estética puede acontecer, siempre mediada por coordenadas históricas y culturales. Por otro lado, “evento” se propone en lugar de “objeto” para permitir el carácter dinámico y múltiple que es posible para la manifestación artística. Cabe aclarar, empero, que “evento” no significa aquí que lo artístico sea el acontecimiento mismo, sino que el arte se actualiza en el modo en que algo acontece para un sujeto posible. Así, propongo el rótulo “evento potencial”,³ en la formulación de la condición para designar un acontecimiento con potencial artístico, el cual, para ser actualizado y contar como arte, debe incluir la relación con un sujeto abstracto. El tercer término para aclarar es “relación”, la cual puede presuponer que los relata (elementos que forman parte de la relación) son siempre distintos. No obstante, no es necesario que una relación presuponga que los relata sean distintos: esto podemos ejemplificarlo con la relación de identidad, en la cual los relata son una sola cosa y no pueden ser cosas distintas (p. ej., $1=1$, Juan=Juan). Por ello, creo que sigue siendo legítimo decir que hay una relación entre un sujeto y un evento, aún cuando el evento no podría ser lo que es sin el sujeto. Esto permite hablar, en un ámbito teórico, de un evento potencialmente

3 Podría proponer dos rótulos más. Uno podría ser “evento actual” para designar la actualización del evento potencial, donde el evento ya puede contar como artístico. Y otro, “evento artístico”, para designar que el evento actual ha cumplido todas las condiciones necesarias y suficientes para ser arte.

artístico que se torna artístico cuando, entre otras condiciones, hay un sujeto abstracto como elemento del evento, en el cual surge una experiencia estética.

Con estos términos, podemos ahora articular con mayor precisión la condición relacional: un evento potencial se torna artístico solo si se actualiza como experiencia estética en relación con un sujeto abstracto. Como ya aclaré, este sujeto no corresponde a una persona particular, sino al lugar estructural de la recepción⁴, histórica y culturalmente configurado. De este modo, lo artístico ya no podría rastrearse a una propiedad material del evento potencial, sino que requiere considerar la emergencia que se activa en la interacción entre este evento y la posibilidad de un sujeto capaz de experimentarlo. Así, esta condición expresa que las obras artísticas producidas hasta la actualidad han demostrado que su *ser-arte* no está en virtud o no depende meramente de su composición material y su configuración formal, sino del modo en que el sujeto, tanto el que experimenta la obra, como el que la produce o manifiesta, se aproxima, percibe, interactúa y confiere significado al evento que es experimentado como artístico.

Esta idea es inspirada, en cierto modo, por el pensamiento de Kant y de Baumgarten (aunque no completamente basado en estos, como puede ser evidente cuando se habló de las tres trampas, en particular, la de reducir la manifestación de lo artístico al modo objetual). En efecto, sabemos que, para Kant, al momento de pensar sobre la belleza, importa más la relación sujeto-objeto a través del sentimiento de placer o displacer, en contraste con el conocimiento del objeto mismo, su valoración moral o, inclusive, la cuestión de la naturaleza de su existencia (Kant, 1992). Justamente, un juicio de gusto (con relación a una obra artística) apunta más a que el objeto le es significativo al sujeto en cuanto arte bello porque apela a la libre disposición de sus facultades subjetivas (imaginación y entendimiento). Lo relevante para la esencia del arte, pues, no es el objeto mismo y sus características, sino la experiencia estética que vive el sujeto al involucrarse con dicho objeto, al igual que la idea de que para que esto ocurra el sujeto debe poseer cierta disposición especial.

Similarmente, pienso que en Baumgarten da una reflexión sobre este carácter del arte cuando, al tratar sobre la estética en cuanto conocimiento sensible, se señala que el sujeto debe poseer una cognición sensible perfeccionada, según la cual aprehende en el objeto artístico un “*consensus phaenomenon*”, es decir, una

4 Esta recepción, aunque es teóricamente distinguible, puede tomarse prácticamente como un elemento constituyente del evento, y en algunos casos hasta intrínseco al evento.

configuración o arreglo de cualidades sensibles en los fenómenos (experiencia sensible dada tal como aparece ante nosotros) que otorgan un sentido a las representaciones sensibles de la obra de arte (Gregor, 1983, p. 370). De aquí extraigo la expresión “cognición sensible perfeccionada” para interpretarla como otra forma de referirse a la disposición especial que debe estar en el sujeto para lograr la emergencia de lo artístico en la relación. En este caso, se entiende esta disposición como una manera de cognición sensible por la cual el evento potencial le puede interpelar al sujeto (y el evento artístico tiene como componente la interpelación del sujeto) y provocarle un sentimiento de belleza, sublimidad u otro que pueda asociarse con lo artístico. Así, si podemos considerar como obras de arte a un poema de César Vallejo, un cuadro de Van Gogh o un *ready-made* de Duchamp, ello es posible, más allá de sus diversas características, porque hay sujetos en su época y en las venideras que están *preparados* para recibir estas obras con cierto arreglo de su percepción, de su sensibilidad y de su cognición, de manera que sientan en las obras una especie de aura que le otorga su carácter de arte.

Por ello, es importante señalar que el sujeto debe estar “entrenado” para que su aproximación al o desenvolvimiento en el evento potencial se dé de tal manera que pueda concebirlo como arte y experimentar sentimientos como los de lo bello y lo sublime. Claramente, este entrenamiento no es objetivamente uno solo, ni tampoco refiere a una técnica o conocimiento académico. Más bien, refiere a la experiencia (sea la que fuere) que requiere haber vivido el sujeto a través de su vida y en su contexto sociohistórico con diversas obras artísticas (aunque este entrenamiento podría ser también una serie de cuidadosas reflexiones o meditaciones, filosóficas o no, sobre el arte), como para formarse una disposición especial que le permita vincularse con el evento de manera tal que vea y sienta en él lo artístico. Más aun, estas distintas formas de aproximarse al evento para concebirlo como arte han dado lugar a diversas maneras de experimentar lo bello y lo sublime. Por esta razón, podemos tener por arte bello desde un cuadro de Rafael como el *Retrato de Maddalena Doni* (1506), hasta uno de Kandinsky como *Improvisación onírica* (1913). En el primer caso, el sujeto ha tenido que desarrollar una disposición asimiladora de la proporción geométrica y la armonía de la parte con el todo en la imagen (la *concinnitas* a la que refería Vasari), y, por tanto, se ha dispuesto a sentir el acomodo, a ser susceptible a que el orden armonioso y las formas proporcionales lo hagan sentir belleza. En el segundo caso, el sujeto ha tenido que formarse una disposición distinta, que ya no responde con el

sentimiento de belleza a una perfección ideal figurativa, sino que experimentar lo bello al encontrarlo en el libre juego de colores y líneas. Empero, en ambos casos se está hablando de una disposición en la cual el sujeto le otorga al evento cierto *halo* estético y artístico.

Así también se explica que un mismo evento no necesariamente produzca una percepción artística por parte de todo sujeto, pues dicha relación depende de que el sujeto desarrolle esa disposición. Como sugiere Kant, los juicios de gusto refieren a un estado reflexivo que el objeto evoca en el sujeto (1992, pp. 128-129), de manera que el hecho de no evocar este estado no quiere decir necesariamente que el objeto no sea una obra de arte. Extrapolado a los términos de la condición relacional esto quiere decir que toda obra artística es contingente: puede o no interpelar al sujeto (he ahí la potencialidad del evento potencial). Obras como la *Caja Brillo* de Warhol no interpelan a algunas personas porque estas perciben y piensan al evento (que uno podría caracterizar en este caso como el objeto + su presentación + el lugar en que está, etc.) como la mera presencia o exposición de un producto comercial y cotidiano; pero el que otros sujetos sí establezcan ese vínculo es relevante para la transformación del evento en uno artístico. Esta misma idea, creo yo, se puede ver, por ejemplo, en Baudelaire, cuando en el “Epígrafe para un libro condenado” de *Las flores del mal*, le dice al lector “Mas si tu vista sabe hundirse,/sin hechizarse, en los abismos,/para aprender a amarme, léeme” (1991, p. 533). Ese saber hundir la vista en el abismo puede referir a que el lector debe estar dispuesto a recibir lo que transmite el poema como si estuviese dispuesto a entrar en un abismo, a la vez que debe tener entrenada esta disposición para no *hechizarse* por él. En todo caso, puede interpretarse como una alusión a la idea de que está en el lector la posibilidad o imposibilidad de que se forme fructíferamente la relación especial con la obra (de manera semejante a como se ha formado en el artista mismo). De faltar esta disposición, Baudelaire nos dice del libro: “¡tíralo! Nada entenderás,/o creerás que soy un histérico” (1991, p. 533).

Como último punto sobre esta idea, me parece notorio que el estudio filosófico del arte desde la perspectiva de la condición relacional, y específicamente cómo puede evocarse lo bello o lo sublime en esta relación, puede determinar a que ciertos artistas realicen su obra teniendo en mente generar el mismo tipo de relación en la disposición del receptor. Por ejemplo, tomemos a *Onement I* (1948) de Barnett Newman, una pintura motivada por una reflexión filosófica del propio artista en torno a lo sublime (1992, pp. 170-173). La pretensión de

Newman era que el espectador se dispusiera a la pintura de un modo particular: arreglando su percepción sensible hacia la aprehensión sublime de activar su propia consciencia. Eso no obsta para que algunos espectadores meramente pensaran en una aburrida línea naranja con un fondo rojo, que no les dice nada ni genera en ellos sensación especial alguna. Así, para otorgar un aura artística al evento, el espectador tendría que disponerse a una transformación en su propia mirada: despertar el reconocimiento sensible y cognitivo de su escala por medio del sentimiento sublime. Cabe señalar que esta relación sujeto-evento no es evidenciada únicamente por la filosofía, sino que el mismo artista y todo el que experimenta la obra pueden llegar a ella. Nuevamente, en contra de lo señalado por Danto, el arte puede dar cuenta de características inherentes a sí mismo (como esta relación) y quizás la idea sea comprendida mejor con experiencias e ideas estéticas, antes que con razonamientos filosóficos. En todo caso, es claro que la comprensión del arte desde esta perspectiva necesita del arte mismo y que artistas como Newman pueden también ser filósofos a la vez, de tal suerte que produzcan obras que vuelvan consciente al sujeto de que su relación especial con el evento es propia del arte.

Conclusión

En este trabajo he defendido que toda definición del arte, en caso de admitirse como posible, debe cumplir al menos dos condiciones: una falsacionista, que reconoce el poder del arte para refutar teorías y obligar a revisarlas, y una relacional, que sitúa lo artístico en la interacción entre sujeto y evento. Estas condiciones, tal como las he caracterizado, comprenden criterios metodológicos que emergen del modo en que el arte y la filosofía se han confrontado históricamente para estandarizar la adecuación de la elaboración de una definición de arte. Más aún, este artículo ha demostrado, en un sentido general (condición falsacionista) y un sentido concreto (condición relacional), que es necesario que la filosofía contribuya a la definición del arte. En este último sentido, también se ha puesto especial énfasis en la disposición especial que el sujeto debe desarrollar para que se dé fructíferamente la condición relacional. Esta disposición fue importante para devolverle su relevancia a las experiencias estéticas como las de lo bello y lo sublime, mostrando que todavía no hemos agotado la pertinencia de estos conceptos para la investigación filosófica del arte.

Finalmente, me gustaría señalar que estas condiciones otorgan un camino de posibles investigaciones ulteriores. Por un lado, la condición falsacionista puede

abrir un campo que explore, por ejemplo, cómo se diferencian las falsaciones artísticas de las científicas: ¿la evidencia empírica aquí consistiría en eventos culturales que desmontan presupuestos teóricos? ¿En qué sentido? ¿Cómo lo desmontan? Más aún, cabría articular mejor qué cuenta como refutación en la empresa teórica de la definición del arte, ¿basta con que una obra no encaje en una teoría? Finalmente, de ser aceptable esta condición, ¿la educación artística tendría que señalarla o expresarla de algún modo? ¿cómo se enseña una disciplina cuyo desarrollo histórico depende de la refutación de sus propias teorías?

Por su parte, la idea de la relación entre sujeto y eventos trae consigo varias cuestiones a dilucidar, como la noción de evento, que podría articularse de manera más fina, especificando sus constituyentes básicos y necesarios. También, esta relación es susceptible a ser dilucidada a partir de distintos enfoques filosóficos: uno podría aproximarse a la cuestión, por ejemplo, tanto desde la fenomenología, como desde una filosofía de la historia (por ejemplo, analizando una continuidad histórica en las diferentes manifestaciones de la disposición perceptual, sensible y cognitiva del sujeto para desenvolverse en eventos que emergen como arte). Finalmente, se ha puesto especial énfasis en la disposición especial que el sujeto debe desarrollar para que se dé fructíferamente la condición relacional. Esta cuestión genera la pregunta sobre el tipo de formación artística que ha de desarrollar el espíritu del sujeto para permitir la emergencia del arte, ¿qué hace que el sujeto active lo artístico? Una pista para responder esta pregunta que también hizo notar este trabajo es la relevancia de las experiencias estéticas como las de lo bello y lo sublime para la formación de esta disposición, mostrando que todavía no hemos agotado la pertinencia de estos conceptos para la investigación filosófica del arte.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles.** (1991). *Las flores del mal*. Cátedra. Traducción de L. Martínez.
- Belting, Hans.** (1987). *The End of the History of Art?* University of Chicago Press. Traducción de Christopher S. Wood.
- Danto, Arthur C.** (1995). El final del arte. *El Paseante*, (23–25), 28–55.
- Danto, Arthur C.** (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Traducción de Elena Neerman.
- Gregor, Mary J.** (1983). Baumgarten's *Aesthetica*. *The Review of Metaphysics*, 37 (2), 357-385. <http://www.jstor.org/stable/20128010>.
- Kant, Emmanuel.** (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores. Traducción de Pablo Oyarzún.
- Newman, Barnett.** (1992). The Sublime is Now. En *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (pp. 170-173). University of California Press. Edición de John P. O'Neill.

Cómo citar este artículo:

Diez Quiñones Oshiro, R. (2025). Dos condiciones para toda formulación de una definición del arte: sobre el carácter falsador y relacional de la obra de arte. ***Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía***, 1(9), 55 - 68.

