Perder conocimiento, ganar autonomía: el estatuto de la imagen artística frente a la Ontología Orientada a Objetos (OOO)

Losing Knowledge, Gaining Autonomy: The Status of the Artistic Image in the Face of Object-Oriented Ontology (OOO)

MICHELL GIOVANNI PARRA-ALVARADO

Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON)
México

michell.parra272425@potros.itson.edu.mx

<https://orcid.org/0009-0005-8180-3538>

<https://doi.org/10.52948/ds.v7i1.1114>

Artículo de investigación

Recepción: 10 de octubre de 2024

Aceptación: 27 de marzo de 2025

Resumen

El giro ontológico, impulsado por los nuevos realismos y los realismos especulativos, ha revitalizado la teoría del arte. Esta nueva estética redefine las bases argumentales de conceptos fuertemente criticados, como la autonomía, la belleza, la esencia y el rol del espectador. En consecuencia, la “imagen artística” puede ser reformulada de manera neorrealista y especulativa, ganando autonomía, pero a costa de perder su función epistemológica. En este contexto, el presente trabajo expone los resultados de una investigación basada en la aplicación del “modelo ontográfico” de la Ontología Orientada a Objetos (OOO) de Graham Harman. Con tal propósito, se utilizó la ontografía para analizar la ontología de la imagen artística, la cual se entiende como un objeto de polaridad cuaternaria con tensiones múltiples. Los resultados permiten observar la posibilidad de nuevos fundamentos filosóficos sobre el tiempo, el *eidos*, el espacio, la esencia, la belleza y la autonomía de la imagen artística, más allá de su politización. Estas conclusiones conducen a una problematización epistemológica y estética que amerita mayor investigación.

Palabras clave: imagen artística; nuevo realismo; realismo especulativo; Ontología Orientada a Objetos (OOO); ontografía; obra de arte.

Abstract

The ontological turn, driven by the new realisms and speculative realisms, has revitalized art theory. This new aesthetic redefines the argumentative bases of strongly criticized concepts, such as autonomy, beauty, essence and the role of the spectator. Consequently, the “artistic image” can be reformulated in a neorealist and speculative way, gaining autonomy, but at the cost of losing its epistemological function. In this context, this paper presents the results of an investigation based on the application of the “onthographic model” of Graham Harman’s Object-Oriented Ontology (OOO). For this purpose, it uses onthography to analyze the onthology of the artistic image, which is understood as an object of quaternary polarity with multiple tensions. The results allow us to observe the possibility of new philosophical foundations on time, *eidos*, space, essence, beauty and autonomy of the artistic image, beyond its politicization. These conclusions lead to epistemological and aesthetic problematization, worthy of further research

Keywords: artistic image; new realism; speculative realism; Object-Oriented Ontology (OOO); onthography; artwork.

Preámbulo de una estética realista especulativa

*El arte, entonces, es una actividad cognitiva
sin ser una forma de conocimiento,
lo que, de nuevo, no excluye la posibilidad
de que artistas y espectadores puedan
además obtener conocimiento de las
obras de arte como efecto colateral.
—Graham Harman*

En este artículo se presenta un tratamiento ontográfico de la imagen, lo que aquí significa un abordaje ontológico de la imagen artística desde una concepción cuaternaria del objeto (Harman, 2016a, 2016b). El sentido de todo esto se resume en analizar la obra artística, concibiéndola como un objeto cuádruple debido a las tensiones de su propia constitución. De acuerdo con la Ontología Orientada a Objetos (OOO), las tensiones de los objetos se suscitan entre sus cuatro polos básicos, es decir, entre su condición de Objeto Sensual (OS) y Objeto Real (OR), y entre su Cualidad Sensual (CS) y su Cualidad Real (CR) (Harman, 2021).

De acuerdo con lo anterior, y como se verá con mayor detenimiento más adelante, la OOO afirma que un solo objeto es tanto un *OS* (objeto sensual) como un *OR* (objeto real), y que, a su

vez, tiene una *CS* (cualidad sensual) y una *CR* (cualidad real). De este modo se obtienen distintas combinaciones o permutaciones ontológicas al interior de un mismo objeto. Por ejemplo: *OS-CS*, *OS-CR*, *OR-CS*, *OR-CR*, entre otras (Harman, 2016a, 2016b, 2021).

Así, la ontografía propone una ontología realista y especulativa de la obra artística, bosquejando sus posibles características más allá de su ámbito sociopolítico, pero también técnico, formal y compositivo. Esto genera problemáticas epistemológicas e implicaciones teóricas controversiales, máxime cuando el abordaje crítico y filosófico general en las últimas décadas rechaza abiertamente cualquier intento estético esencialista de pensar el arte (Parra-Alvarado, 2022; Beuchot, 2024).

En síntesis, delimitar la ontología de la imagen artística desde la OOO conlleva lo siguiente: otorgarle al arte una nueva autonomía; proponer el rol del espectador como un ingrediente de la obra; redefinir radicalmente el concepto de “belleza”, estableciéndolo como una condición propia de lo artístico; asumir la posibilidad de una esencia en la obra; además de elaborar una ontología estética y una estética ontológica cuyo armado dé cuentas sobre la dimensión realista y metafórica del arte, superando así cualquier forma de correlacionismo teórico con derivas constructivistas y contextualistas (Ramírez, 2019; Harman, 2021).

La imagen de la estética

A pesar de que en los últimos años se sostiene que vivimos en un mundo mediado por las imágenes y, por ende, inmersos en una cultura visual, parece que el estudio del arte se ha independizado de la estética; al tiempo que los artistas se han distanciado de la consigna moderna de producir obras valoradas a partir de un juicio de gusto desinteresado (Mirzoeff, 2016; Beuchot, 2018; Groys, 2020).

En una retrospectiva, la separación entre arte y estética permite ver cómo esta última parece haber caído en desuso, tanto por la falta de autocrítica de sus bases filosóficas como a la ausencia de un criterio social en la formación del gusto artístico (Bourdieu, 2010). De acuerdo con Katya Mandoki (2008), pueden observarse nueve mitos que han fetichizado a la disciplina estética a lo largo de la historia, figurando al arte como un producto de carácter “teológico”, “sobrehumano” o con “valor propio y autónomo”: el mito de la oposición entre lo estético y lo intelectual; el de la experiencia estética; el de la potencialidad estética de las obras de arte; el del distanciamiento estético; el de la actitud estética; el del desinterés estético; el de la sinonimia arte-estética; el de la

universalidad de lo bello y, por último, el de la oposición “arte-realidad” y “estética-vida cotidiana”.

En resumen, este desglose permite entender que para un estudio crítico y riguroso el estatus teórico de las imágenes artísticas no puede rechazar las siguientes cuatro tesis: 1) el arte es un producto social, lo que implica que la estética no puede separarse de la vida cotidiana; 2) las imágenes son juzgadas por actitudes valorativas y no a partir de un modo de atención neutral y objetivo; 3) el espectador de la imagen siempre tiene un interés específico en el objeto visual, por lo que no mantiene una distancia meramente contemplativa; 4) las imágenes consideradas “bellas” pertenecen a un contexto sociocultural, aspecto que impide suponer la existencia de un universal de belleza formulado desde criterios occidentales (Mandoki, 2008).

De lo anterior pueden extraerse tres premisas clave: 1) el encuentro del espectador con las imágenes suscita una actividad sensorial y cognitiva, de modo que se pone en juego una forma de conocimiento; 2) la experiencia visual de las obras artísticas nunca es pura, pues implica una dimensión política y 3) las imágenes artísticas nunca son autónomas, ya que dependen de un sistema social e histórico (Shiner, 2004), pertenecen al “mundo del arte” (Danto, 1999), al “círculo del arte” (Dickie, 2005), o a las dinámicas de poder que configuran fenómenos de representación al interior de una cultura (Mitchell, 2009).

En este horizonte, parecería poco probable un retorno a la estética que revitalice un estudio de la imagen artística desde sí misma. Sin embargo, en años recientes el desarrollo filosófico de los “nuevos realismos” y “realismos especulativos” ha inaugurado un *giro ontológico* que promete ir más allá de las teorías que desplazan el ser de las cosas por su forma de registro (Ferraris, 2012; Gabriel, 2016a; Harman, 2016b; Ramírez, 2016). Por lo tanto, en el último lustro el esfuerzo por superar las consignas teóricas de la modernidad y la posmodernidad respecto a la estética han puesto sobre la mesa el regreso de la “autonomía” de la obra de arte y, con ello, la pertinencia de aquella como disciplina crítica (Gabriel, 2019; Ramírez, 2019; Harman, 2021; Parra-Alvarado, 2022).

Por si fuera poco, el regreso de la autonomía viene acompañado por el polémico resurgimiento de una categoría estética vapuleada hasta el extremo: la belleza como condición de la obra artística (Harman, 2021). De tal modo que, si esto se considera un retroceso en la teoría del arte, aún se le añade una premisa más controversial: lo bello no depende del espectador, así tampoco

el arte puede ser explicado por fuerzas que vayan más allá de su propia ontología (Gabriel, 2019). ¿De qué manera esto afecta al estudio de la imagen?

Aproximación a las ontologías neorrealistas de la imagen

En la vanguardia filosófica del *giro ontológico*, la imagen artística puede ser considerada de manera estética desde al menos dos abordajes neorrealistas: a partir de una teoría pluralista mediante la *ontología de los campos de sentido* del Nuevo Realismo (Gabriel, 2016a, 2017, 2019, 2022) y a través de la tesis del *objeto cuádruple* según la OOO, proveniente del realismo especulativo de Graham Harman (2016b, 2019, 2020, 2021).

Si bien ambos desarrollos teóricos presentan sus encuentros y desencuentros, podría decirse que sus autores comparten la inquietud de cómo ser realistas postmetafísicos en un esfuerzo por superar las visiones modernas y posmodernas de la filosofía. Es decir, principalmente las que giran en torno al constructivismo y al relativismo o, dicho de manera general, las que constituyen una defensa de las “filosofías del acceso”, cuya característica predominante es la negación de una realidad independiente del pensamiento, debido al énfasis en la condición finita de la conciencia o en la condición instrumental de un registro o interfase entre agentividad y mundo (Gabriel, 2016b; Harman, 2016a).

Por lo anterior, desde una posición neorrealista, el asunto central para reconocer el estatus ontológico de las imágenes implica la necesidad de superar dos obstáculos clave. En primer lugar, dejar atrás las derivaciones actuales del antirrealismo sustentadas en un Condicional Trascendental (CT) kantiano (Gabriel, 2017), el cual, por su fundamentación epistemológica, bifurca la obra artística en un objeto paradójicamente existente y no existente (Parra-Alvarado y De Gunther, 2021; Parra-Alvarado, 2022). En segundo lugar, evitar caer en el supuesto “correlacionista” al estudiar las imágenes desde una noción cuádruple del objeto artístico (Harman, 2016a). Esto significa rechazar por completo la “idea según la cual no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a algunos de estos términos tomados aisladamente” (Meillassoux, 2016, p. 29).

Así, el trasfondo de la disputa trae a colación el papel del espectador y, a su vez, el mecanismo mediante el cual la imagen artística se reduce a ser un objeto producido por diversas formas de mediación: discursos, poder, cultura, lenguaje, signos, sociedad, etcétera (Parra-Alvarado y De Gunther, 2021; Parra-Alvarado, 2022). Es decir, lo que puede problematizarse de la

imagen a través de los realismos filosóficos contemporáneos, es su posibilidad de ser teorizada más allá de lo humano. Sin embargo, ¿acaso la imagen no requiere, por su cualidad de visualización, la percepción de algún agente sensible? O, al menos, ¿de un receptor que se implique en el plano visual? En consideración de esto, ¿cómo debe entenderse la autonomía de la imagen si todo parece apuntar a que esta es algo que “siempre-está-correlacionada” con alguien sensible? (Hartmann, 1986a, 1986b). Por tal razón, incluso el espectador humano debe redefinirse fuera de la consigna antropocéntrica que somete al arte a una mera ontología de “residuo”, es decir, a una cosa que resulta de la constitución epistemológica y perceptual de lo antropológico, desprovista de cualidades propias.

La pertinencia de la Ontología Orientada a Objetos (OOO) para el estudio de la imagen artística

Desde el *giro ontológico*, el estudio de las imágenes artísticas implica, entre otras cosas, superar el antropocentrismo correlacionista que subordinaría la obra de arte al espectador, y enfatizar el aspecto autónomo de la imagen hasta el punto de desligarla de un ámbito sociopolítico como su marco definitorio (Harman, 2021, Parra-Alvarado, 2022). ¿Es esto posible? Y, en caso afirmativo, ¿De qué manera?

Con el propósito de explorar las reacciones filosóficas a estas cuestiones es oportuno realizar un bosquejo de los avances teóricos de la OOO, especialmente lo que refiere a la “ontografía”, esto es, el modelo que caracteriza a la ontología cuádruple de los objetos (Harman, 2016b). Valga señalar en este punto que dichas resoluciones posibles también podrían abordarse desde la *ontología de los campos de sentido* de Markus Gabriel (2017, 2019). Sin embargo, para efectos de esta investigación conviene retomar la OOO debido a la aplicación práctica de su esquema a la hora de analizar el estatus de la imagen.

Asimismo, la estructura cuaternaria de la ontografía de Harman (2016b) retoma y discute tanto la aproximación fenomenológica como hermenéutica, por lo que funge como contraste comparativo entre diversas propuestas teóricas de consabido reconocimiento. Por último, la OOO permite exponer con mayor claridad la controversia relacionada con el aspecto epistemológico de la imagen artística; como se verá más adelante, Harman (2021) se esfuerza por garantizar una autonomía de la obra artística, pero a expensas de la pérdida de su función epistémica. Sin duda, este elevado precio por pagar encuentra su sentido crítico en el rechazo de la OOO hacia cualquier

tipo de filosofía y metodología “reduccionista” (ya sea por “arriba” o por “debajo”, como luego se verá) que termina por borrar del mapa la realidad intrínseca de los objetos.

La demolición (desde debajo) y el sepultamiento (desde arriba) de la imagen

El primer hilo conductor que dirige la ontología de Graham Harman (2016a, 2019) consiste en desarrollar una teoría de los objetos. Por lo que vale preguntar: ¿Qué es un objeto? A diferencia de las cosas materiales, para la OOO los objetos también pueden ser inmateriales, localizados en el tiempo y en el espacio, o pertenecientes a un plano ideal o conceptual, como los números. En este sentido, aunque no todos los entes sean “igualmente” reales, todos comparten igualmente el hecho de ser “objetos”:

No solo son objetos los diamantes, las cuerdas y los neutrones, sino también los ejércitos, los monstruos, los círculos cuadrados y las comunidades internacionales. La ontología debe ser capaz de responder por todos ellos sin descalificarlos ni reducirlos a una nulidad despreciable. (Harman, 2016b, p. 1)

Con base en esto, la primera consideración que puede plantearse acerca de la imagen, desde la OOO, es su condición de objeto. La imagen artística es, pues, con independencia de su formato, soporte material, abstracción conceptual o sentido, un objeto. De modo que la pregunta fundamental sobre cómo comprender estos tipos de entes visualizables se traslada ahora al plano de una metodología adecuada para aproximarnos a ellos.

¿De qué manera la delimitación no reduccionista de la imagen condiciona su forma de abordaje? Para responder la pregunta se vuelve necesario anotar la exigencia de una autonomía en cualquier objeto. Según Harman (2016a), estos “deben ser autónomos en dos sentidos: en cuanto emergen por encima y más allá de las partes que lo conforman, y en cuanto se sustraen de toda relación posible con otros objetos” (p. 15).

El motivo de esa afirmación es el siguiente: un objeto no puede definirse por completo desde “abajo” (*undermining*) a partir de la ontología elemental de otra cosa, ya que eso implicaría omitir la realidad más plena, robusta y compleja de aquel (Harman, 2016b). Por ejemplo: si la representación de una emoción (pongamos por caso: la nostalgia) en una fotografía se definiera *únicamente* por la materialidad de cada una de las diminutas gotas de tinta o por la posición, textura y disposición de los colores, se perdería la ontología plena de dicha imagen.

De manera alterna, si reducimos desde “arriba” (*overmining*) las cualidades de la fotografía, enfatizando *solamente* el proceso social del lenguaje –por citar el caso–, entonces la representación de la nostalgia sería exclusivamente lingüística, y sus “puntos de tinta de tamaño uniforme” pasarían a ser en una simple configuración de palabras o, en su defecto, algo reemplazable por un contenido textual elaborado como discurso ideológico o de poder. Así, según la OOO, en ambos casos, en cuanto objeto, la imagen se pierde.

Estos ejemplos ilustran dos procedimientos comunes y problemáticos que suelen pasar por hipercríticos en la historia de la filosofía (Harman, 2016b): primero, la estrategia de demolición o subminación (*undermining*); segundo, la estrategia de sepultamiento o sobreminación (*overmining*) (Harman, 2021). En la primera, el objeto se reduce “desde abajo”, fijando sus elementos más simples para definir su ontología. Es decir, refiere a la actitud epistemológica y metodológica de demoler el objeto al reemplazarlo por aspectos más elementales, pues se considera que, de alguna manera, su plano ontológico es uno microscópico.¹

En cambio, desde una visión macroscópica, la estrategia de sepultamiento consiste en reducir al objeto “desde arriba”, sobreminándolo (*overmining*)²; de tal suerte que se “entierra” por algo más complejo o exterior que lo hace manifestarse: la mente, el discurso, las instituciones, las dinámicas de poder, las fuerzas de producción, el lenguaje, la cultura, el contexto, etc. (Harman, 2016b). Por lo tanto, la OOO modela su ontografía con el reto de desarrollar una teoría del arte que evite ambas formas de reduccionismo (Harman, 2021).

Ontografía de la imagen: una ontología de tensiones cuádruples

La crítica hacia la demolición y el sepultamiento implica generar un modelo ontológico que defina al objeto fuera de ambas estrategias reduccionistas. Por eso, mediante un análisis *sui generis* de la hermenéutica y la fenomenología, especialmente en Husserl y Heidegger, la OOO busca desarrollar

¹ Esta estrategia de investigación se observaría en todas las teorías que establecen como fundamento ontológico de la imagen artística aquellos elementos que la configuran de manera mínima o “más profunda”, bajo la consideración de un “trasfondo oculto”: los atributos formales y técnicos, el soporte material o de proyección, el registro de luz, el plano pictórico bidimensional, entre otros. En este horizonte, la crítica de arte esbozada por Clement Greenberg –al privilegiar la planitud del lienzo que unifica en un mismo trasfondo todos los elementos de una pintura, con la intención de excluir cualquier atisbo de teatralidad y literalidad de contenido– recaería en una estrategia *undermining* de análisis artístico. Harman (2021) recuerda en este punto que, a pesar de la apelación de Greenberg por la planitud de un único fondo unificado en la pintura, aun en las obras de Picasso o Braque hay una identidad oculta en cada uno de los elementos compositivos, los cuales se retraen en el juego de la teatralidad entre espectador y obra artística.

² De acuerdo con Harman (2021), en cuanto a la manera *overmining* de concebir la obra artística, puede citarse el abordaje estructuralista y posestructuralista de Rosalind Krauss, respecto a la técnica del *collage*.

una teoría que estudie la parte “media” de la obra artística; no su parte inferior o superior, no desde abajo ni desde arriba, sino a partir de su propio retraimiento (*withdrawal*) frente a otros objetos (Harman, 2016a, 2021).

A causa de ello, la *ontografía* propone una concepción cuádruple del objeto, en la que se suscitan algunas tensiones y dinámicas estéticas inherentes. En síntesis, la OOO establece dos dominios (el sensual y el real), y dos conjuntos de cualidades objetuales (también sensuales y reales) que resultan en una multipolaridad tensional para cada objeto: Objeto Sensual-Cualidad Sensual (*OS-CS*); Objeto Sensual-Cualidad Real (*OS-CR*); Objeto Real-Cualidad Sensual (*OR-CS*) y Objeto Real-Cualidad Real (*OR-CR*). De manera muy general, cada tensión comprende lo siguiente.

Tensión Objeto Sensual-Cualidad Sensual (OS-CS)

Refiere a la tensión del dominio inmanente del objeto (Harman, 2019), producida entre el objeto intencional (es decir, aquel al que se dirige la conciencia) y sus múltiples cualidades sensibles (que son percibidas por alguien o que entran en contacto con otro objeto). Aquí Harman (2016a, 2016b) retoma el concepto husserliano de *intencionalidad*, entendido como un “acto objetivante” que no distingue la división kantiana entre el mundo nouménico y el mundo fenoménico:

Cuando hablamos de Berlín, hablamos de Berlín en sí mismo y no solo de un Berlín dentro de la mente. El Berlín real no es un Berlín-en-sí más allá del acceso a todo pensamiento, y el Berlín-para-la-conciencia no es una ficción mental sin correlato objetivo. Antes bien, el Berlín real y el Berlín de mi conciencia son uno y el mismo, ambos ocupan el mismo espacio ontológico. En pocas palabras, Husserl rechaza la división entre mundo nouménico y mundo fenoménico (...). (Harman, 2021, p. 38)

En síntesis, trasladando lo anterior a la imagen artística se afirmaría lo siguiente: la imagen artística es un objeto con una tensión inmanente; sufre una especie de oposición entre su forma accidental de presentarse ante un espectador (u otro objeto) y su unificación intencional (constituida por el acto objetivante de quien la observa o entra en contacto con ella). Por ejemplo, una imagen digital artística presenta rasgos múltiples dependiendo de cómo, cuándo y dónde se proyecte o se observe. Las vivencias sobre ella pueden ser innumerables. No obstante, la reconocemos como algo unificado, ya que, con independencia de sus variaciones accidentales, tiene cualidades únicas que

la distinguen visualmente de otra cosa. Dicho de otra manera: la imagen presenta cierta estabilidad ontológica a pesar de sus distintas formas de aparición; se percibe “algo” en ella que la hace ser lo que es.³

Tensión Objeto Sensual-Cualidad Real (OS-CR)

La imagen artística, entendida como un objeto más entre otros, no está desprovista de cualidades, por lo que nunca la experimentamos como algo puro (Harman, 2016b). La fotografía y la pintura, por ejemplo, pertenecen al dominio de los objetos de visualización; ambas son constatablemente distintas, aunque, en última instancia, se presentan como imágenes que sobresalen de manera peculiar frente a otros objetos.

Este aspecto de los objetos sensuales (OS) pone en relación la “variación eidética” de la fenomenología husserliana con las CR de la ontografía (Harman, 2016b). Es decir, esta tensión pone en evidencia un “*eidos*” en la imagen: con independencia de los rasgos accidentales, el intelecto puede captar en las imágenes algunas características que le son propias (Harman, 2021). En síntesis, el *eidos* de un objeto se hace presente en el intelecto, pero no en los sentidos, dado que solo tenemos acceso a los rasgos esenciales mediante una especie de intuición que separa la paja del trigo; acción imposibilitada por nuestra experiencia sensible, ya que solo logramos un contacto con los objetos cuando se acompañan de rasgos accidentales.

Con la intención de clarificar mejor esta tensión, se puede utilizar el reconocimiento de un objeto-silla. A pesar de todas las variaciones accidentales que pueden suprimirse (color, peso, diseño, estructura, etc.), aún se logra captar una particularidad que la distingue de un objeto-mesa, por ejemplo. En este punto, hay un dominio ontológico que se capta intelectualmente. No obstante, el problema de esta aproximación husserliana, de acuerdo con Harman (2016b), es el resabio idealista, ya que el objeto-silla –por seguir con el ejemplo– quedaría enterrado (sobreminado) por su fenomenalización en la conciencia.⁴

³ Un ejemplo significativo de este tipo de tensión puede apreciarse de manera especial en las obras artísticas de Anish Kapoor: *Cloud Gate* (2006), *Sky Mirror, Blue* (2016) y *Sky Mirror* (2017). En estos casos se hace evidente que la constitución total de la obra artística, entendida como un objeto, presenta constantemente distintos escorzos o adumbraciones (“*Abschattungen*”, en la acepción fenomenológica): perfiles sin los cuales la obra pierde su sentido. Sin embargo, este mismo juego de percepciones y variaciones sensuales apuntan a un acto objetivante del espectador, frente a la multiforme y accidental manera de darse la imagen o el reflejo sobre el material.

⁴ Este ejemplo no es accidental, ya que precisamente la afamada obra *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth manifiesta la problemática entre las cualidades reales de una silla frente a su posible cambio como objeto sensual. El

Como después se verá con mayor detenimiento, en este punto se avizora el giro argumental decisivo que rompe con la posibilidad de entender el arte como una forma de producción de conocimiento. Al respecto, Harman (2016b) arguye que cualquier intuición o teorización intelectual sobre un objeto nunca puede ser exhaustiva. Es decir, ninguna descripción, captación, reflexión o tesis lograría reemplazar o sustituir la realidad del objeto en cuestión; en ese sentido:

Husserl se equivoca al distinguir entre lo sensible y lo intelectual en este caso: tanto las intuiciones sensibles como las categoriales son formas de intuición, e intuir algo no es lo mismo que serlo. En consecuencia, los rasgos eidéticos de cualquier objeto nunca podrán hacerse presentes, ni siquiera a través del intelecto, debiendo conformarse con una accesibilidad indirecta por vía alusión, ya sea en las artes o en las ciencias. (Harman, 2016b, p. 25)

Dicho de otra manera, las cualidades reales de un objeto sensual no pueden ser desplazadas por ninguna manera de aproximación metodológica. Para el caso de la imagen: ningún discurso, interpretación o teoría de la obra artística puede llegar a ocupar su lugar, pues esta se retrae de cualquier modo de análisis, deconstrucción o desmenuzamiento verbal y escrito. Por tanto, en la tensión *OS-CR* aparece un giro metafórico, en el sentido de que cualquier acercamiento a un objeto-imagen requiere ser oblicuo e indirecto, puesto que resulta imposible una intuición directa y “literal” acerca de él (Harman, 2021).

En pocas palabras, la imposibilidad de un abordaje exhaustivo de la imagen artística revelaría una condición estética-metafórica de los objetos (Harman, 2019): como tal, la vivencia artística tiene como base la mera *alusión* a las cualidades reales que se ocultan detrás de un objeto sensible a nuestra percepción. Vale señalar, la imagen no sería especialmente rica en interpretación gracias a la subjetividad de lo que cada uno interpreta, sino muy al contrario: debido a las cualidades reales que insisten en esconderse, la imagen genera un despliegue metafórico que hace posible una compleja diversidad de vivencias sobre sus cualidades.

lector recordará que la obra presenta tres cosas: una silla (como cosa concreta y material), una fotografía de ella misma y una definición de su concepto, tomada de un diccionario. Como podrá observarse, esta obra artística permite constatar que, aunque todas las manifestaciones perceptuales accidentales sean variadas, el intelecto intuye y reconoce en ellas un *eidós* del objeto-silla.

Tensión Objeto Real-Cualidad Sensual (OR-CS)

Debido a que la tensión anterior (*OS-CR*) es la distintiva de la obra artística, las tensiones *OR-CS* y *OR-CR* serán abordadas de forma muy general. Para el caso *OR-CS*, se sintetiza el hecho de que Harman (2016b) lo teoriza a partir de la *analítica de los útiles* de *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger (2010). El asunto central es el siguiente. A través de una fenomenología hermenéutica, Heidegger encuentra un doble movimiento en el objeto: este se disputa entre su presencia y su ausencia, entre su “estar-ahí” (*Vorhanden*) y su “estar-a-la-mano” (*Zuhanden*). En este contexto, se comprende que los objetos, en cuanto útiles, están siempre disponibles “para” algo. Sin embargo, en el momento en que “están a la mano” (presentes para alguien o algo) requieren un modo de ocultamiento: “[en] la medida en que el útil es un útil, se mantiene (...) invisible (...) y lo que lo torna invisible es la forma que tiene de desaparecer en relación con el propósito que cumple” (Harman, 2016b, p. 34).

De manera concreta, cuando se aplica el modelo ontográfico al estatus de la imagen, nos encontramos con que el espectador, absorto en la observación de la obra artística, vivencia una imagen tan presente en su experiencia que, debido al cumplimiento increíble de su función utilitaria (que exige una visualización), aquella acaba por esconderse, hasta el punto de que sus cualidades sensoriales se funden en el espectador, llegando a gravitar alrededor de su sensibilidad.

Dicho de otra manera: la imagen artística, justo en el momento en que mejor cumple su presencia y función de útil, es cuando, de hecho, se oculta frente a los ojos del observador, provocando la ilusión de que sus cualidades sensoriales son cualidades reales de un objeto verdaderamente presente. ¿Cuándo se cobra conciencia de aquello que estaba oculto en la imagen? Es decir, ¿cuándo emerge el objeto real de la imagen artística? En el preciso momento en que esta pierde su utilidad efectiva. Por ejemplo, al corromperse la ilusión de la obra cuando se observa en ella algo que falla: una mancha de grasa embarrada por los dedos que manipularon la imagen; un error en la impresión, un píxel muerto que agujera el conjunto armonioso de la representación digital, etc.⁵

⁵ Una manera de ilustrar esta tensión en objetos artísticos concretos es la serie de obras de Lucio Fontana: lienzos con cortes y agujeros, como *conceptos espaciales*. Quizá, el *Spazialismo* de Fontana más reconocido sea el de “Espera”, al ser utilizado como portada del afamado libro sobre arte moderno “*Por qué un ni niño de cinco años no pudo haber hecho esto*”, de la historiadora Susie Hodge (2014).

Tensión Objeto Real-Cualidad Real (OR-CR)

A diferencia de la concepción filosófica tradicional, que sostiene que las cualidades dan forma al objeto, según la OOO es el objeto el que moldea sus propias cualidades (Harman, 2016b). ¿De qué manera se debe entender esto? Como se señaló antes, los objetos nunca son un polo desnudo carente de cualidades. En este sentido, incluso en la ausencia de sus variaciones accidentales, el *OR* debe poseer cualidades reales no accesibles de manera directa. En este punto, todos los objetos que encontramos en la experiencia poseen dos polos que se retraen de cualquier forma de acceso (los polos *OR* y *CR*).

De manera similar, el objeto-imagen no pierde sus cualidades reales ni deja de ser un objeto real, incluso en ausencia de algo que lo visualice; aunque sus cualidades sensibles se oculten y por ello no cumpla su función como un útil-imagen en ese momento, sus propiedades ontológicas no se pierden en la nada. Más bien, se entierran en una realidad subterránea que se retrae, volviendo a emerger en el instante en que entran en contacto con otro objeto-espectador. Por este motivo, el objeto-imagen unificado no se destruye al ser visualizado tras un periodo de no observación, debido a que mantiene ciertas cualidades reales que subsisten a pesar de toda la variación accidental de la percepción.⁶

Desenlace: implicaciones realistas y especulativas del *conocimiento*, la *belleza*, la *esencia* y la *autonomía* de la imagen artística

Como desenlace, una vez expuesta la noción cuaternaria del objeto y las tensiones dentro de su multipolaridad, es importante señalar lo siguiente: al aplicarse el modelo ontográfico a la imagen, se puede afirmar que la tensión *OS-CS* refiere al hecho de una variación de cualidades que se presenta a quien entra en contacto con el objeto. De esta manera, la imagen artística hace gala de propiedades sensibles a lo largo de una duración determinada. Por lo tanto, la polaridad *OS-CS* alude a una *temporalidad*, pues “el tiempo es la emanación de los accidentes desde los objetos intencionales” (Harman, 2019, p. 174). En otras palabras, esta tensión señala una duración

⁶ Un caso artístico muy interesante de cómo la imagen mantiene su propia realidad en retirada es el de “Abiogenesis” (2021) del joven artista brasileño Lucas Lugarinho. La obra, visualizada a partir de una Smart TV, consiste en el diseño de un algoritmo que produce imágenes alimentadas con conceptos relacionados con la vida. Así, la imagen completa se actualiza de manera autónoma según los flujos cambiantes de la red, de tal manera que cambia su forma sin la necesidad de espectadores. En este punto, todo el entramado técnico y gráfico por el cual la imagen muta permanece oculto, en la medida en que las formas visualizables son lo que son sin una intervención humana, incluida la del propio artista (Parra-Alvarado, 2023).

fenomenalizada desde la imagen. De ahí que, con un criterio realista especulativo, se pueda teorizar sobre la extraña experiencia de una temporalidad propia de la obra artística.

Ahora, respecto a la tensión *OR-CS*, la cual sucede de manera típica en lo que comúnmente se considera “obra de arte” (Harman, 2021), se establece un contacto (exterior) con el objeto-imagen. En este sentido, el *OR* (por ejemplo, la imagen-artística) se distancia de sus cualidades sensibles, ya que estas pasan a orbitar alrededor de otro objeto (el espectador, por ejemplo). De ahí que se produzca un “espacio” paradójico, característico de la alusión metafórica: mientras un objeto-espectador entra en relación con las *CR* de la imagen-artística, el *OR* se retrae de dicho contacto, exigiendo un tratamiento oblicuo para intuir sus cualidades: “esta interacción de una relación y no relación es precisamente lo que queremos designar cuando nos referimos al espacio” (Harman, 2016b, p. 96).

En este punto, reluce con mayor claridad la dimensión estética de la tensión *OR-CS*: por cuanto en esta tensión hay una forma extraña de relación sin contacto, prevalece un fenómeno metafórico, alusivo, pues el espacio que se abre impone que el acercamiento de un espectador hacia la imagen, sea oblicuo e indirecto, nunca literal. A causa de esto, la OOO propone una de sus tesis más controversiales: la imagen-artística no puede definirse por una función epistemológica, tampoco política o discursiva, ya que su traducción o paráfrasis implica un grado de literalidad.

En seguimiento de lo anterior, debido a que la imagen-real se retrae de todo intento de traducción, no puede ser sustituida por una función que vaya más allá de su propio dominio ontológico, así que cualquier grado de literalidad en su abordaje implicaría una forma de reduccionismo ontológico. No obstante, las imágenes artísticas sí pueden tener como efecto colateral un procesamiento cognitivo relativo al conocimiento o a la producción de un discurso político. Sin embargo, deben superar estas pretensiones para poder ser denominadas como efectivamente “bellas”, o sea, provocadoras de fisuras entre sus polaridades reales y sensuales. Es entonces que reluce la redefinición realista y especulativa del concepto “belleza”:

Desde la OOO (...) no hay necesidad de excluir todas las consideraciones sociopolíticas, ocurrencias o encuentros toscos con lo real de la esfera del arte. Sin embargo, en la medida en que estos logran ingresar en la esfera del *arte*, deben superar un cierto obstáculo para abandonar la del panfleto político, la mera comedia o los bizarros escenarios de la conmoción. No nos avergoncemos de llamar a este obstáculo “belleza” (...) la OOO define

[belleza] de forma precisa: la escisión OR-CS, la apertura de una fisura entre el objeto real y sus cualidades sensibles. (Harman, 2021, p. 64)

Nótese aquí que, a diferencia del *mito universal de lo bello* (Mandoki, 2008), la OOO recupera una ontología de la belleza, aunque completamente reformulada. Entonces, se inauguraría para la estética una nueva indagación de lo bello fuera de los preceptos modernos y posmodernos de la historia y la teoría del arte. Por otro lado, como la imagen-artística dejaría de ser una forma de conocimiento –al perder su función epistemológica–, su paráfrasis discursiva pasaría a un segundo plano, como mero efecto residual. En consecuencia, si bien la imagen artística gana autonomía, pierde su función epistemológica. No obstante, en línea con la OOO, esto traería la enorme ventaja de abrir la complejidad de un mundo lleno de fisuras que generan nuevas y bellas temporalidades, cuyas distancias metafóricas aluden a una realidad subterránea inagotable. Así que, por esta característica propia de lo artístico, se asomaría la cualidad estética de la ontología (Harman, 2019).

Ahora bien, ¿se puede decir que la tensión *OR-CS* logra superar el correlacionismo? Es decir, ¿se consigue dejar atrás el antropocentrismo que entroniza la necesidad de un espectador humano para la imagen artística? Harman (2021) señala: la “aproximación distintiva de la OOO consiste en tratar la obra de arte como un *compuesto*, uno del tipo que siempre contiene al ser humano como ingrediente esencial” (p. 78). Por lo tanto, como la imagen artística sería un “compuesto”, no se reduciría al objeto visualizable que se proyecta en el monitor, por ejemplo, ni al objeto configurado con pintura sobre un lienzo, ni tampoco a la materialidad que representa algo en el papel fotográfico. Más bien, la obra artística es un objeto que englobaría a un objeto-espectador y al objeto que comúnmente denominamos “proyección”, “pintura”, “fotografía”, etc.

De acuerdo con la OOO, la imagen artística no es, entonces, lo que percibimos de manera externa, sino un objeto compuesto y unificado que integra tanto al objeto-espectador como al objeto-obra. De tal modo que la imagen artística es un objeto real imposible de ser reducido a la cualidad sensible de sus partes. En palabras de Harman:

(...) la obra de arte es un compuesto formado por mí mismo y el objeto independiente fuera de mí que el sentido común toma como obra de arte. El compuesto excede a cada una de sus partes, y nunca es cognoscible de modo exhaustivo por el espectador humano que la incluye. (p. 78)

En este punto, la OOO argumenta la delimitación de una ontología de la imagen artística que, aunque gana autonomía –al perder su función epistemológica–, alcanza su propio valor y justificación filosófica fuera de la utilidad sociopolítica que se le asigna. De este modo, la teoría estética de la imagen indicaría que el arte no está subsumido a ningún otro objeto. Sin embargo, aún puede reiterarse: ¿Supera esto la correlación? Dado que el espectador, junto con la obra, es parte integrante de un compuesto mayor, este nuevo objeto no puede reducir su realidad a absolutamente nadie (o a nada). Así, la OOO sitúa la imagen artística más allá de la injerencia directa de lo humano. Y esto implica, a su vez, que ni el mismo artista de la imagen pueda ser el factor explicativo de la realidad plena de la obra de arte (Harman, 2021).

Por otro lado, cabe señalar brevemente: mientras que la tensión *OS-CR* refiere al *eidos*, la extraña tensión *OR-CR* (que se retrae de toda forma de contacto) apunta en cambio a la tensión inherente de la realidad del objeto. Ahora, aunque esta forma de tensión existe (pues se deja esbozar de manera indirecta por necesidad lógica en la ontografía), no es accesible a ninguna forma de objeto o percepción. En consecuencia, la extraña multipolaridad *OR-CR* sería “esencial” a la realidad, así que esta tensión constituye otra manera de conceptualizar la “esencia”. Con ello se reformula radicalmente dicho concepto, llevándolo más allá de las ontologías clásicas y modernas que la posmodernidad se encargó de destruir. (Harman, 2021). Nótese que para la OOO el error de la hipercrítica filosófica no sería haber demostrado que la metafísica de las esencias era falsa, sino más bien no haber podido captar que el antirrealismo a ultranza requiere negar una realidad “rara” y subterránea que siempre se retrae de todo discurso, política, poder o dinámica social (Harman, 2020).

En suma, para la OOO la imagen artística encuentra su multipolaridad ontológica cuando se le aplica el modelo ontográfico. Además, concede algunas estrategias de comprensión de su esencia y de su belleza, ambas ancladas a una realidad estética que no puede definirse por el ser humano y, por tanto, tampoco mediante aquellas estrategias que someterían la obra de arte a ser un mero objeto explicable por dinámicas de poder, discursos, contextos, etc.

Como se ha observado en el trayecto de este artículo, aunque la imagen artística pueda desempeñar un papel clave en proyectos que vayan más allá de lo estético, de acuerdo con la OOO, su ontología no puede reducirse a los elementos que la sepulten o demuelen. Esto se debe a que, por su cualidad de obra artística dicha imagen sería algo más que un panfleto o un útil de intencionalidad ajena a lo estético. De hecho, se puede especular que el residuo secundario de un

nivel epistemológico o político en la imagen artística emerge, precisamente, por el propio “poder del arte” (Gabriel, 2019), del cual emana una riqueza ontológica siempre oculta frente a los ojos de cualquiera que quiera mirarla y traducirla (Harman, 2021).

Conclusiones de la multipolaridad del objeto imagen

Con el propósito de sintetizar la estructura del objeto cuádruple y representar lo que se suscita en las cuatro tensiones básicas, se presenta la siguiente tabla (Tabla 1). En ella también puede observarse si cada caso refiere a una fisión o fusión entre los polos del objeto y sus cualidades. Por último, con el ánimo de ofrecer un ejemplo desde otro ámbito artístico, se incluye en cada tensión una expresión literaria que represente el caso correspondiente. En este punto, el caso estético atribuible a cada tensión polar se retoma de la lectura que Graham Harman (2020) hace sobre H. P. Lovecraft.⁷

Tensiones básicas en la estructura cuádruple de los objetos			
Tensión	Nos da	Caso de	Representación literaria
Objeto Sensual – Cualidades Sensuales (OS-CS)	Tiempo	Fisión	“Había conos truncados (...) rematados en altas columnas cilíndricas que se ensanchaban como bulbos o aparecían coronadas por hileras de finos discos festoneados; así como grotescas estructuras prominentes y lisas que parecían pilas de numerosas losas rectangulares, platos circulares o estrellas de cinco puntas que se superponían las unas a las otras” (p. 297).
Objeto Sensual – Cualidades Reales (OS-CR)	Eidos	Fisión	“Uno de los pequeños brazos radiantes se rompió y fue analizado (...) El profesor Ellery encontró platino, telurio y hierro en una extraña aleación, pero mezclados con estos había por lo menos otros tres elementos de gran masa atómica que la química se mostró incapaz de clasificar. No solo fracasaron al intentar encontrarles correspondencia con cualquier otro elemento, sino que ni siquiera encajaban en los lugares vacíos reservados (...) en la tabla periódica” (p. 299).
Objeto Real – Cualidades Sensuales (OR-CS)	Espacio	Fusión	“Si dijese que mi imaginación, hasta cierto punto extravagante, produjo simultáneas imágenes de un pulpo, un dragón y una caricatura humana no sería infiel al espíritu de la cosa (...) Pero fue el esquema general del conjunto lo que me resultó más chocante y espantoso” (pp. 292-293).

⁷ Valga señalar que Harman considera a Lovecraft como el escritor modelo de la ontografía; así como Hölderlin fue considerado de manera especial por Heidegger.

Objeto Real – Cualidades Reales (OR-CR)	Esencia	Fusión	“Sentí una repentina aversión cuando supe del monstruoso caos nuclear situado más allá del espacio y que el <i>Necronomicón</i> había ocultado misericordiosamente bajo el nombre de Azathoth” (p. 182).
---	----------------	---------------	--

Tabla 1. *Casos y representaciones artísticas de las tensiones básicas en la estructura cuádruple de los objetos.*

Nota. Elaboración propia con base en Harman (2016b, 2019, 2020, 2021) y Parra-Alvarado (2022).

En suma, el presente artículo desarrolló una indagación sobre la disciplina ontográfica de la OOO a través de sus fuentes primarias, con el fin de analizar la imagen artística desde su concepción como objeto de estructura multipolar cuaternaria. A lo largo de este trayecto investigativo, se introdujo el panorama del *giro ontológico* impulsado por las filosofías de corte neorrealistas, con el ánimo de evitar enfoques reduccionistas (tanto desde arriba como desde abajo) en la ontología de la obra artística.

Si bien la OOO ofrece resoluciones generales sobre la revitalización de la estética, así como sobre la recuperación de la belleza y la esencia como conceptos clave del arte. Es pertinente señalar que, como cualquier innovación teórica de alto impacto, aún se requiere investigar sus límites, alcances y posibilidades de aplicación. En este horizonte, conviene señalar la reciente manufactura de la OOO, como condición para abrir un plano de discusión crítica acerca del estatus de la imagen, justo en un contexto donde la politización del arte implica, en muchos casos, una forma de legitimación discursiva o, por el contrario, un medio de propaganda ideológica.

Referencias

- Beuchot, M. (2018). *Teoría estética*. Grupo Editor Orfila Valentini.
- Beuchot, M. (2024). *¿Renovar la filosofía?* Gedisa.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós.
- Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Ariadna.
- Gabriel, M. (2016a). *Por qué no existe el mundo*. Océano.
- Gabriel, M. (2016b). Por qué no existe el mundo. En M. T. Ramírez (coord.), *El Nuevo Realismo. La filosofía del siglo XXI* (pp. 151-169). Siglo XXI.
- Gabriel, M. (2017). *Sentido y existencia. Una ontología realista*. Herder.
- Gabriel, M. (2019). *El poder del arte*. Editorial Roneo.
- Gabriel, M. (2022). *La realidad en crisis*. Vaso Roto Ediciones.
- Groys, B. (2020). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Harman, G. (2016a). El camino de los objetos. En M. T. Ramírez (coord.), *El Nuevo Realismo. La filosofía del siglo XXI* (pp. 170-192). Siglo XXI.
- Harman, G. (2016b). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Anthropos.
- Harman, G. (2019). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Caja Negra.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*. Holobionte.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave.
- Hartmann, N. (1986a). *Ontología III. La fábrica del mundo real*. Fondo de Cultura Económica.
- Hartmann, N. (1986b). *Ontología IV. Filosofía de la naturaleza. Teoría especial de las categorías. Categorías dimensionales. Categorías cosmológicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Hodge, S. (2014). *Por qué un niño de cinco años no pudo haber hecho esto. El arte moderno explicado*. Penguin Random House.
- Heidegger, M. (2010). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.

- Meillassoux, Q. (2016). *Después de la finitud. Ensayos sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Planeta.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Parra-Alvarado, M. y De Gunther, L. (2021, noviembre 3-12). *La ontología de los campos de sentido frente a la bifurcación ontológica de la obra artística: posibilidad de una filosofía del arte desde el Nuevo Realismo* [Ponencia]. VII Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, Chiapas, México.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/172709>
- Parra-Alvarado, M. (2022). *La constitución de la estética como filosofía neorrealista del arte: articulaciones, delimitaciones y posibilidades del fenómeno artístico desde el giro ontológico* [Tesis doctoral, Universidad de Sonora].
- Parra-Alvarado, M. (2023, noviembre 22-24). La tecnodiversidad frente al aceleracionismo: cómo el concepto de ‘cosmotécnica’ nos ayuda a pensar en nuevos vectores tecnológicos ante el destino transhumanista. En *Actas. Red Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*. UNLP.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.17307/ev.17307.pdf
- Ramírez, M. T. (2016). Presentación del Nuevo Realismo. En M. T. Ramírez (coord.), *El Nuevo Realismo. La filosofía del siglo XXI* (pp. 11-45). Siglo XXI.
- Ramírez, M. (2019). Ontología estética, estética ontológica: Un replanteamiento del arte y lo bello desde el realismo especulativo. *Valenciana*, 12(24), 183-205.
<https://doi.org/10.15174/rv.v0i24.418>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.