

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA  
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS



**Tesis de Maestría presentada como requisito para optar al Grado Académico de Magister Scientarum Mención Filosofía y Ciencias Humanas.**

***La Interpretación Filosófica de la Producción Artística y Arquitectónica Contemporánea desde el Pensamiento de Arthur Danto.***

**Autor: Edgard Cruz Contreras**

**Tutor: Prof. José Julián Martínez Santana**

**Caracas, Noviembre de 2010**

## Dedicatoria

A mis estudiantes de Arte y de Arquitectura.

## *Agradecimientos.*

*A mi tutor Doctor José Julián Martínez Santana por su orientación y apoyo incondicional en el logro de esta meta. A mis profesores de la Maestría de Filosofía, en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.*

*A los ponentes del ciclo de conferencias sobre la Actualidad del Concepto de Arte y de lo Bello y del Foro Abierto de Arte Contemporáneo - coordinado por este autor entre los años 2009 y 2010, en la sede de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, Plaza Morelos- los profesores y profesoras: María Teresa Novoa, Milagros Müller, Antonieta Sosa, Guillermo Abdala, Belén Parada, Gabriel Marcos, Félix Suazo, María Carolina Álvarez, Macjob Paravabis, Corina Briceño, Luis Alarcón, William Parra (†), Zacarías García, Rommel Hervez, Luis Eduardo Cabrera, María Eugenia Arria, Máximo Graterol, María Grazia Gamarra, Ina Bainova, Marcos Salazar Delfino, Sergio Carrasquel, Iván Laborda, Gonzalo León, Theowald D'Arago, Gabino Matos, Isabel Huizi, Carmen Hernández, Perán Erminy, Ricardo Ferreira, Easo Álvarez, José Luís Omaña, Albeley Rodríguez, Cristóbal Godoy, Javier Level y José Antonio Olavarría, con quienes compartí puntos de vista sobre el concepto de arte, de lo bello y sobre la crítica a la producción artística contemporánea.*

*A mis estudiantes de los cursos de Problemas del Arte Contemporáneo y de Teoría del Arte, en UNEARTE, con quienes profundicé en el conocimiento del pensamiento filosófico.*

*A mi madre, a mi hijo David, a mi hermana y hermano, sobrinos y sobrinas, por la paciencia y apoyo moral durante la realización de esta investigación.*

*Gracias a todo aquel que de alguna manera ha hecho posible la realización de esta tesis*

## RESUMEN

A través de la historia el concepto de arte ha dado lugar a una serie de reinterpretaciones sobre su esencia, las cuales varían de acuerdo al pensamiento del filósofo, a la lectura del crítico y a la narrativa histórica de quién la realiza. Así, durante siglos al arte se le identificó con la mimesis, la naturaleza, la belleza, la proporción y lo sublime. Dentro de ese panorama, las ideas del filósofo norteamericano Arthur Danto, que tratan sobre la vigencia o actualidad del concepto de arte y sobre algunas categorías estéticas como lo bueno y lo bello, constituyen un aporte a la interpretación y comprensión del arte contemporáneo.

Desde la segunda mitad del siglo XX el concepto de arte, identificado tradicionalmente con la pintura y con la escultura, ha sido difícil de definir por la eclosión de nuevas manifestaciones como la fotografía, el arte digital y video arte, las instalaciones, el arte corporal, la arquitectura, etc.; surgidas como resultado de la implementación de nuevas técnicas y nuevas categorías estéticas como lo son lo antropológico, lo sociológico, lo lúdico, lo abyecto y el significado, entre otras.

En los planteamientos de esta investigación de tesis de maestría, se confronta el pensamiento de Danto con el de algunos filósofos actuales y tradicionales, a fin de establecer diferencias y vinculaciones entre ellos. Por ejemplo, del estudio de los textos de Platón y de Aristóteles la investigación se centra en la explicación del concepto de imitación, como ideal que expresa la identidad entre los conceptos de arte y de belleza de la naturaleza, cuya máxima

representación sería la escultura. También se relacionan aquí las ideas de Danto con las nociones de lo bello y lo sublime provenientes del pensamiento de Immanuel Kant en la *Crítica del Juicio*; donde el filósofo alemán parte de la idea de que la obra de arte no se circunscribe y delimita a una forma determinada, sino que ésta se concibe como extensión de la naturaleza, a partir de la categoría de lo sublime.

Junto a la aproximación al pensamiento de Kant, esta investigación se acerca al trabajo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel en *Lecciones de Estética*. Ello resulta fundamental para establecer los hilos conductores entre el pensamiento hegeliano con los planteamientos estéticos de Arthur Danto. Hegel plantea la idea de que el arte puede ser del tipo de la belleza natural y el de la belleza artificial concebida por el hombre en la obra de arte; tesis esta refutada por Danto para quién la belleza puede existir o no en la obra de arte, por considerarla alejada de su verdadera esencia y transferirla como ideal humano a la esfera de la vida cotidiana.

También aquí se da explicación de la idea hegeliana de *la muerte el arte*, concebida ésta no como el fin y destrucción del arte, sino como superación del arte por la filosofía. Danto, a través de su reflexión sobre el papel protagónico de las vanguardias artísticas, explica el cambio de paradigma entre el concepto tradicional del arte y el del arte actual. Danto retoma la idea de Hegel de que la creación artística no es la máxima expresión de la obra de arte, sino que lleva implícita al pensamiento como esencia, a la idea que se encuentra en su origen. Según esta visión hegeliana en Danto, el concepto de arte es superado por la idea

de filosofía; así la obra de arte, más que un producto acabado, se concibe como proceso dirigido a la creación de la toma de conciencia o de reflexión sobre los aspectos teóricos del arte.

En el contexto actual, el aporte de Arthur Danto para la definición y conocimiento del arte contemporáneo es fundamental, a partir de sus reflexiones filosóficas sobre el concepto y actualidad del arte, sobre la ruptura de las vanguardias artísticas y del Pop Art, sobre la reinterpretación de la idea hegeliana del fin del arte y de otras manifestaciones actuales del arte. Así, Danto es de opinión de que la identidad del arte actual, para que sea arte, debe representar algo. Es decir, debe poseer por una parte una condición semántica y por otra unas propiedades pragmáticas. Estas últimas, dice: “tienen por objeto disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra de arte representa” (Danto, 2005)

Este problema de la representación, se explicaría ante la pregunta que él se hace de cómo es posible distinguir como arte algo que se asemeja a una cosa que no es arte en absoluto; para lo cual cita como ejemplo de ésta idea a las Cajas de Brillo, de Andy Warhol, donde la obra de arte representada por el artista no difiere en absoluto de aquellas cajas de brillo que se encuentran en los supermercados norteamericanos, y en las cuales la belleza ya no es consustancial al arte.

En la tesis hegeliana de Danto, la obra de arte se concibe como concretización de la idea o pensamiento del artista, interpretada desde el campo

de la filosofía del arte, distanciado así de la concepción tradicional de la obra de arte como representación mimética. Según esta tesis, el problema del arte deja de ser un tema que tenga relación con la destreza y con la perfección de la obra, a la que el artista llegue con la aplicación de normativas y cánones tradicionales, en los que la imitación y la belleza estarían circunscritas. En lugar de esto el arte se convierte en un problema filosófico, en el que cada obra de arte representa un mundo: la idea o pensamiento de su creador; en donde la aparición de la idea de belleza sería una cualidad más de la representación sin constituir la expresión de su esencia. Por consiguiente su ámbito, alejado de la obra de arte, y como necesidad del ser humano, Danto lo transpolariza a la esfera de la vida cotidiana, como estetización de la misma.

El pensamiento de Danto se confronta también con el de otros filósofos contemporáneos tales como George Gadamer, Umberto Eco y otros, que han tratado el tema de la belleza, el concepto de arte y la muerte del arte, para dar explicación del arte contemporáneo. De ello daremos cuenta.

**Palabras clave:** estética, filosofía del arte, fenomenología, percepción, semántica, hermenéutica, concepto de arte, noción de realidad, mimesis, belleza, idea, muerte del arte, lúdico y significado.

## INTRODUCCIÓN

La idea de arte, el tema de la belleza y la imitación de la naturaleza han sido recurrentes tanto en la estética y la filosofía del arte, como en el pensamiento de historiadores, teóricos y críticos. Encontramos como antecedentes filosóficos escritos que sobre su naturaleza fueron realizados por: Platón, Aristóteles, Immanuel Kant, George Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich W. Nietzsche, Jean Paul Sartre, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jürgen Habermas, Hans-Georg Gadamer, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jean-Francois Lyotard, Umberto Eco, etc. Entre ellos un texto obligado para alguna investigación de tesis que trate sobre estas ideas y la producción artística lo constituye el libro *Historia de la Belleza*, a cargo de Umberto Eco, 2004, donde el filósofo italiano reconstruye las ideas sobre la belleza desde Grecia hasta nuestros días.

Durante siglos la historia del arte se encargó de definir el concepto de arte en función de algunas categorías normalizadas y empleadas como parámetros para la eclosión de la obra de arte. La producción pictórica, escultórica y arquitectónica que define a los estilos, son ejemplo de esa visión canónica que implica una concepción lineal de la historia. En el pasado el arte fue concebido como representación del mundo circundante, resultante de la destreza de los artistas o arquitectos que tienen como meta la creación de la obra maestra.

En las vanguardias artísticas el acto creativo surge como un hecho de libertad, en ellas la obra se interpreta como un proceso de concientización del

artista a partir de la reflexión sobre sí misma; y sus representantes parten para la consecución formal de sus obras de la concepción de nuevas categorías estéticas y de principios éticos, expuestos por ellos en el texto, programa, panfleto o manifiesto. La innovación y la originalidad de la obra de arte son el ideal a seguir, y dan lugar a múltiples tendencias representadas por el Cubismo, Futurismo, Expresionismo Alemán, Suprematismo, Constructivismo Ruso y Constructivismo Internacional, Neoplasticismo Holandés, Dada, Surrealismo, así como también las búsquedas plásticas realizadas por la Escuela Bauhaus, en Alemania.

Los historiadores de arte y los críticos de arte han sido, hasta finales de los años cincuenta, los encargados de definir el concepto de arte. Pero, después de la Segunda Posguerra esta visión lineal, basada en la producción del objeto artístico como fin de la historia del arte, como si se tratase de un catálogo ilustrado de obras maestras, cambia; la tendencia hacia la pluralidad de expresiones artísticas que caracterizaron a las manifestaciones del arte de vanguardias se acrecienta dando lugar al Accionismo Vienés, Fluxus y Happenings, Land-Art, Expresionismo Abstracto, Post-Painterly Abstraction, Pop Art, Minimalismo, Arte Conceptual, Pattern Painting, Fotorrealismo. Continuándose en la producción artística contemporánea con las manifestaciones de la Transvanguardia Italiana, el Neoexpresionismo Alemán, el Arte Digital y Video Arte, el Arte de Género, la Fotografía, las Instalaciones, el Arte Corporal, la Arquitectura, el Circo, el Arte del Graffiti, Apropiacionismo y Arte Sonoro, entre otros. En todas las manifestaciones artísticas antes mencionadas, el papel normalizador del arte y la visión lineal de la historia pierden su importancia como parámetros a ser tomados en cuenta en la

definición del concepto de arte. En cierto sentido, esto se conecta con las investigaciones de la fenomenología clásica y del siglo XX.

Danto, filósofo norteamericano cuya tesis sobre el arte contemporáneo es objeto de la investigación aquí propuesta, desde la filosofía del arte realiza nuevos aportes para el conocimiento e interpretación del concepto de arte actual. Tiene en cuenta entre otras cosas, el problema de la fenomenología de la percepción.

Arthur Danto basa su trabajo en la redefinición del concepto de arte y del papel de la belleza, dando lugar a su tesis sobre el *fin del arte*. Dice que su trabajo en este terreno tiene que ver con dos pensamientos interrelacionados de Hegel. El primero, como el fin de la Historia y, el último, como identidad. Para lo cual se fundamenta en la *Fenomenología del Espíritu*, de la que dice: “El Espíritu, o Geist, como Hegel llama a su objeto, experimenta a lo largo de la obra la educación a través de la cual acaba descubriendo su propia identidad...La filosofía es la conciencia cambiante de esa historia...y asume que se trata de Kunst como Historia de la Filosofía del Arte” (Danto, 2005:27)

En lugar de las explicaciones lineales que caracterizan a la Historia del arte, Danto se plantea como objetivo una filosofía intemporal del arte basado en el estudio del arte de los sesenta y en las manifestaciones del arte actual: “Sólo prestando una gran atención al arte de mi momento histórico he podido soñar en una filosofía de arte válida para todos los momentos históricos” (Danto, 2005:2)

El autor fundamenta el nuevo concepto de arte de acuerdo a la categoría de significado. Basado en su tesis del arte del presente explica que éste no podría

haber sido comprendido como arte en contextos del pasado, así como tampoco las creaciones artísticas de aquellas épocas podrían ser vistas hoy tal como lo hicieron las generaciones del pasado, así dice Danto: La *Caja de Brillo*, de Andy Warhol, aun siendo teóricamente posible como objeto, no era posible como arte antes del momento de su realización” (Danto, 2005:18)

En algunos de sus escritos sobre la belleza, Danto explica como esta categoría estética ha dejado de tener el valor fundamental en las representaciones actuales lejos del que tuvo en el pasado para la definición del arte. Categoría ésta presente ahora en la representación artística de manera eventual o como una necesidad para la vida.

Esta investigación se justifica por constituir una interpretación del concepto de arte contemporáneo desde la filosofía del arte en el pensamiento de Arthur Danto. A partir de la idea de que el arte actual se manifiesta en forma de pluralidad de tendencias, aquí se plantea la necesidad de dar explicación del arte contemporáneo como pensamiento filosófico, como idea, que supere a las antiguas definiciones de arte y de belleza.

En el conocimiento e interpretación del arte actual han existido limitaciones debido a la abundancia de historiografías que plantean la linealidad de la historia (definida ésta última, de manera diacrónica, como ciclos de eventos representados por el arte tradicional, las vanguardias artísticas y el arte contemporáneo) Además en la definición del arte, los historiadores y los críticos se han fundamentado más en el análisis del objeto artístico que en la búsqueda e interpretación de la idea

que subyace en él; dando lugar a la crítica descriptiva, la crítica historiográfica, la crítica sociológica, la crítica iconográfica, etc.

En contraposición a la imperante concepción historiográfica, los escritos de Arthur Danto, situados desde el territorio de la filosofía del arte, abren nuevas vías para la conceptualización del arte contemporáneo. En sus planteamientos parte de la revisión de antiguas categorías estéticas, esenciales a la noción de arte, tales como la belleza, la naturaleza, la mimesis y lo sublime. De ellas, la belleza ha pasado al ámbito definido por la vida cotidiana, dirigida al goce estético que en opinión de Danto es necesario para la vida más no para la definición del arte. Junto a su concepción filosófica, el aporte de Danto a la crítica ha sido de gran importancia, su tesis hegeliana sobre la muerte del arte ha coincidido con la de Donald Kuspit, Umberto Eco y otros.

Entre los objetivos planteados en este estudio se encuentra el de obtener un conocimiento de la posición filosófica de Danto, indagando en sus planteamientos teóricos y metodológicos de interés en la determinación conceptual del arte contemporáneo, y en la interpretación y conocimiento de la idea subyacente en la producción artística. A partir del estudio de los textos de Danto, desde el campo de la filosofía, se espera llegar a conocer sus ideas en torno a las categorías estéticas que han producido cambios respecto a la visión tradicional del arte.

Se plantea la hipótesis de que Arthur Danto cree introducir un nuevo concepto de arte contemporáneo, desarrollado en su tesis sobre el *fin del arte*;

idea ésta interpretada por él como la ruptura del arte con las representaciones de las narrativas tradicionales, que definieron a los estilos del pasado. Superadas por la eclosión de pluralidad de tendencias representadas en las vanguardias artísticas del siglo XX y en el arte actual. Asimismo, también como hipótesis, se parte de la idea de que el momento actual, denominado por Danto Posthistoria, se caracteriza por la imposibilidad de delimitar el concepto de arte contemporáneo, pues cualquier cosa puede ser llamada arte. Igualmente se parte de la idea hegeliana de Danto de que la obra, más que imitación del mundo circundante debe ser reflejo de la idea o pensamiento que subyace en ella, como proceso de autorreflexión del artista.

No obstante el trabajo no pretende ser una apología de la obra de Arthur Danto, en sus páginas se reflejarán las posiciones a favor o en contra de sus planteamientos.

La investigación de la tesis se expone en tres capítulos: 1-Sobre la definición filosófica del arte contemporáneo en el pensamiento de Arthur Danto: el espíritu como representación; 2- Danto: sobre la belleza, lo sublime y el significado, en las representaciones del arte contemporáneo; 3- La tesis hegeliana de Danto sobre el *Fin del Arte* en las representaciones del arte contemporáneo.

El Capítulo 1 investiga sobre el problema de la representación en el arte contemporáneo, según los planteamientos del filósofo norteamericano y otros autores. Se confrontan las ideas tradicionales sobre el concepto de arte con el pensamiento de Danto al tener presente la invalidez de dichos criterios en la

actualidad, donde cualquier cosa puede parecer arte sin serlo y cualquier cosa puede ser arte sin ser bello.

Se parte del concepto de arte de Arthur Danto para confrontarlo con los empleados en épocas antiguas en relación, por una parte, a la idea de mimesis en Platón y en Aristóteles, quienes lo conciben como esencia del arte. Con la idea de lo sublime en la filosofía de Immanuel Kant y con la idea de espíritu, como esencia del arte, en la filosofía de Georg W. F. Hegel. Finalmente se analiza su pensamiento junto al de otros filósofos contemporáneos como George Gadamer.

En el Capítulo II se estudian las ideas de Danto sobre la belleza, lo sublime y el significado. Desde una visión actual se analizan las diversas concepciones que estas han tenido en la filosofía.

Se confronta la idea de Danto sobre la belleza con las de Platón, Aristóteles, Kant y Hegel, de estos últimos retoma los conceptos de belleza natural y belleza artística. Se analizan las ideas que producen el cambio entre la visión canónica de belleza, las posiciones actuales y la concepción hegeliana del espíritu absoluto, en la teoría de arte de Danto.

Para finalizar la investigación, en el Capítulo III, se estudia la tesis hegeliana de Danto sobre “El Fin del Arte en la época actual”. En ella Danto propone que desde los años sesenta se ha producido una ruptura con el desarrollo histórico del arte que tenía ya más de seis siglos de evolución continua en Occidente: “y que cualquier arte que se realizara de allí en adelante estaría

marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar "carácter posthistórico"  
(Danto, 1999:43)

El final de la historia del arte se refleja en la existencia actual de pluralidad de tendencias artísticas, en las cuales al contrario de las obras del pasado, miméticas y naturalísticas, destinadas al goce estético, se apela al juicio estético en el sentido hegeliano. Así Danto se pregunta: "¿Es entonces casi como si la estructura del mundo del arte consistiera exactamente, no en crear arte otra vez, sino en crear arte explícitamente para el propósito de saber filosóficamente lo que es el arte?" (Danto, 1999:53)

En Danto el concepto de arte abandona cualquier dirección histórica. No existe en él una visión diacrónica en la cual la linealidad de la historia se explique cómo evolución de las formas. De tal manera, esta investigación al distanciarse de los aspectos historiográficos del arte, y teniendo presente que muchas de las preguntas aquí surgidas no encuentran respuesta en dicho territorio, profundiza los aspectos semiológicos del arte. En su estudio se parte de la implementación de una metodología semiológica que dé respuesta a las interrogantes planteadas. La misma facilita el conocimiento de los aspectos sintácticos y semánticos, relacionados por un lado con la conceptualización y producción de la obra de arte y, por otro lado, el de los aspectos semiológicos, que sugiere relaciones del arte contemporáneo con el contexto social y cultural en el que surge.

Junto a Danto, se asume la idea de que la sociedad debe revisar el concepto tradicional del arte, luego de la eclosión de diversas manifestaciones

artísticas representadas por las vanguardias artísticas del siglo XX y por el desarrollo del arte desde los años sesenta a la actualidad.

En Danto la necesidad de prescindir del objeto como expresión y representación del arte, se refleja también en su planteamiento sobre la reformulación del papel de la crítica de arte. Según este filósofo cualquier intento crítico actual empleando los instrumentos de la tradición está condenado al fracaso. Ya que no posee los parámetros que en el pasado fueron empleados para la formulación del juicio crítico. Es decir, al haber perdido vigencia en el arte actual, algunos conceptos tradicionales como arte, belleza, continuidad de la historia, etc., hacen irrelevante el papel de las antiguas metodologías representadas por: la crítica normativa, la crítica descriptiva, la crítica iconográfica, la crítica psicológica y la crítica sociológica, entre otras. Danto piensa que sólo en contraposición al empleo de dichas metodologías canónicas, la filosofía del arte puede dar cuenta del arte contemporáneo como nuevo ideal de conciencia, a partir de la concepción del arte como reflexión filosófica.

## **CAPITULO I**

**Danto: Sobre el Concepto de Arte**

El aporte de Arthur Danto para la definición y conocimiento del arte contemporáneo surge a partir de sus reflexiones sobre la Filosofía de la Ciencia, Teoría del Lenguaje, Filosofía Analítica, Expresionismo Abstracto Norteamericano, Pop-Art y las Vanguardias Artísticas del siglo XX. En su opinión esta revisión del concepto filosófico de arte fue fundamental en el siglo XX, cuando los readymades de Marcel Duchamp que representaban objetos cotidianos dio lugar a la pregunta de qué es arte y qué no lo es: "De manera que sin más, la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman la problemática de definir el arte" (Danto, 2005:42)

La invalidez de los criterios tradicionales hacen, según Danto, que hoy sea imposible decidir que es arte y que no lo es: "Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa casi idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo" (Danto, 2005:53)

Danto hace un recorrido sobre las manifestaciones del arte, en el que determina las anomalías que hicieron posible la destrucción conceptual de su definición. Y en lugar de buscar una explicación normalizada por la estética, parte de la pluralidad como condición necesaria para su consecución. Según él, en todas las manifestaciones artísticas estudiadas se mostraba ausente la referencia a la belleza: "la belleza había desaparecido no sólo del arte avanzado...sino de toda filosofía avanzada del arte... Tampoco podía formar parte realmente de la definición del arte si es que cualquier cosa puede ser una obra de arte, cuando no todo es bello" (Danto, 2005:63)

En opinión del filósofo norteamericano, lo que sucedió con la estética tradicional fue que desapareció como explicación la belleza implícita en la obra. Por el contrario, en el caso de los readymades de Duchamp, generalmente interpretados como expresión de la belleza interna, se da lugar a otra belleza a la que Danto denomina externa o disonante. Sobre ella dice: “nos será útil reconocer que la relación existente entre *Fuente* y el urinario concreto del que se apropió Duchamp se parece mucho a la que hay entre la *Caja Brillo* de Warhol y la caja...diseñada por James Harvey” (Danto 2005:47)

Danto concluye que la diferencia entre la obra de arte y un fenómeno natural, es que la primera posee algún significado como producto del espíritu y se la identifica como su belleza interna. En su opinión el significado es un producto intelectual, captado por quién la observa, y la belleza forma parte de él como su esencia.

En su concepción Danto retoma la idea de Hegel de que la creación artística no es la máxima expresión de la obra de arte, sino que lleva implícita el pensamiento como origen y esencia de la misma. Según esta idea hegeliana en Danto el concepto tradicional de arte es superado por la idea de filosofía, así la obra más que objeto acabado es interpretada por el filósofo norteamericano como reflexión, como fenómeno de autoconciencia del artista y del público que la experimenta.

Danto sostiene que para que exista arte no es necesaria la existencia de la obra como objeto, y si ésta existiera podría parecerse a cualquier cosa, por lo que

el arte estaría delimitado al área de la filosofía. Un ejemplo de cómo el arte contemporáneo se desvincula de la idea tradicional que sobre él se tenía, lo constituye en su opinión el arte conceptual donde no hay objeto visual palpable sino: “un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa que debe realizarse un giro hacia la filosofía” (Danto, 1999.35)

En la tesis de Danto, la obra de arte se concibe como concretización de la idea del artista creador y no como representación mimética del mundo circundante; según su pensamiento, el arte contemporáneo se desvincula de la representación objetual como fin, tradicionalmente relacionada con la capacidad, destreza y perfección, producto de la habilidad en la aplicación de normativas y cánones.

En la conceptualización de su teoría de arte Danto parte de la reflexión sobre el Pop-Art, cuyas obras guardan similitud con los productos industrializados de la sociedad de masas. Y es a éste nuevo contexto histórico al que Danto le otorga la responsabilidad del cambio en la concepción estética, el cual hace posible que algún objeto que en el pasado era rechazado como expresión artística sea reconocido hoy como obra de arte.

La influencia del Pop Art fue de crucial importancia para su definición del arte, al respecto el filósofo explica que fue en una exposición de Warhol, en 1960, donde concibió la idea; a partir de la contemplación de gran cantidad de cajas de madera pintadas por Warhol, para asemejarlas a las cajas de esponjas Brillo vendidas en los supermercados. Danto se preguntó sobre qué era lo que hacía

que las cajas de Brillo de Warhol fuesen comprendidas como arte, no siendo así con las que existían en los anaqueles de los supermercados: “La estética no parecía tener nada que ver con el tema, ya que los dos grupos de cajas que parecían poseer identidades filosóficas diferenciadas, se asemejaban tanto entre sí que costaba creer que uno revistiera cualidades artísticas que le faltaban al otro (Danto, 2005:38)

Como respuesta a la pregunta sobre la identidad del arte, Danto ofrece su tesis sobre la obra de arte como representación de significados, dando lugar a la teoría del *modelo de los significados encarnados*. Estos últimos son equivalentes al pensamiento que subyace en la obra de arte. Danto es de opinión de que la identidad del arte actual para que sea arte, debe representar algo, es decir, este debe poseer por una parte una condición semántica y por otra unas propiedades pragmáticas con repercusiones en el individuo.

Danto, con el empleo del modelo de los *significados encarnados* se dirige al conocimiento del significado de la obra, a su determinación subyacente y no verbal; en la aplicación crítica de este modelo explica que en las obras analizadas: “el significado es filosófico y se relaciona internamente con los espectadores. Pone sus vidas en perspectiva. Les está contando algo que ellos, en realidad ya saben” (Danto, 2005:202)

En opinión del filósofo norteamericano para reconocer como arte algo que no es arte, es necesario el conocimiento teórico e histórico, que define lo histórico posible; el énfasis en la representación hace posible el conocimiento de lo que es

arte así como constatar en ella el alejamiento actual de los conceptos tradicionales de belleza y de mimesis:

El dilema planteado a Danto por la pregunta de qué hace que dos objetos sean interpretados uno como arte y el otro no, lo lleva a la respuesta sobre la existencia de los “*duplos*”. Ejemplificados por él en el mundo artístico por *la Caja de Brillo*, de Andy Warhol; por el empleo de alimentos en las representaciones de Fluxus; por los productos prefabricados en las secciones de edificios minimalistas; por el empleo de los comics en la obra de Roy Lichtenstein; por el hueco cavado en el contexto regional en la cumbre de una montaña como expresión del Earth Art, por Dennis Oppenheim; así como por otros objetos apropiados por los artistas pertenecientes al Pop-Art. Danto concluye que ninguna teoría antigua del arte puede servir para definirlo hoy, donde cualquier cosa puede ser arte.

Por otra parte en opinión de Danto, la nueva concepción pluralista del arte contemporáneo entra en contradicción con la visión tradicional del museo, con el papel del artista, con el rol de la galería, con la historia del arte y con la estética filosófica. Según él, para la exposición y comprensión del arte contemporáneo se haría entonces necesario dejar atrás la estructura y la teoría subyacente en la concepción normalizada de museo.

El pensamiento filosófico de Danto referido a la obra de arte como representación de la idea, se distancia de la concepción de Aristóteles para quien el arte era representación o imitación del mundo circundante. Según Danto, el concepto de mimesis en Aristóteles se diferencia entre las artes por la manera en

que estas imitan, bien sea por los colores y figuras, por la voz, el ritmo, la palabra o por la armonía. Pero también, Danto hace suya la idea de Aristóteles de que la imitación varía entre ellas por las siguientes razones: por que imitan por medios en su género diverso, en objetos diferentes y con modos no iguales sino distintos: “Algunas artes hay que usan todos los medios mencionados, a saber, el ritmo, la melodía y el metro, como la poesía ditirámbica y la iónica, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, porque algunas los usan todos a un tiempo y otras en momentos diversos” (Poética, 1990:2)

En su teoría del arte Danto retoma el pensamiento aristotélico sobre la naturaleza plural del arte, tema este que también ha sido de interés en la filosofía contemporánea. Así al coincidir con Danto se trae al presente una cita del filósofo español Ángel Capelleti, proveniente de su escrito introductorio en la *Poética* de Aristóteles, donde el filósofo reinterpreta dicha pluralidad como la representación de múltiples experiencias; surgidas de un consenso o concepto universal único, de las cosas semejantes, de las cuales hablaba Aristóteles: “Así como de muchas sensaciones comparadas en la memoria nace la experiencia, así de muchas experiencias unificadas por el entendimiento nace el arte” (Poética, 1990:XI)

Ya en el pasado la concepción aristotélica distinguía entre las artes útiles o técnicas propiamente dichas y las bellas artes o artes propiamente dichas, todas denominadas “*poética*”. En su distinción, las bellas artes según Aristóteles son la música, poesía, danza, pintura y escultura, más no la arquitectura considera por él y por los griegos como arte utilitario: “Su rasgo específico es una imitación de lo real... que produce admiración y placer. Representando el mundo, generan en el

hombre un goce particular, que podría denominarse goce estético” (Poética, 1990: XI)

El concepto de arte de Danto se encuentra alejado tanto de la idea de la imitación aristotélica como de aquella que concibe la obra de arte para placer o goce en el espectador. Según Danto la imitación plantea un concepto errado de la realidad o de falsa conciencia, identificado con la fantasía, por lo cual cree que es necesario aprender a diferenciar entre lo que es apariencia y lo que es realidad; sólo esto nos permitiría llegar a diferenciar entre lo que es una obra de arte de un objeto real.

En relación a la idea de imitación, y siguiendo el escrito de Capelleti, podría decirse que la imitación en Aristóteles no es equiparable con la idea de imitación de Platón, para este último el arte es una imitación literal del mundo; en su opinión, la idea de imitación se fundamenta en que: “Cualesquiera sean los objetos que el arte imite, pero en especial si se imita seres humanos, tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobre todo a su forma interior, esto es a su esencia y naturaleza” (Poética, 1990: XII)

De tal forma, el concepto de imitación (mimesis) proveniente de Platón como modelo ideal, es sobre el cual parece basarse ésta idea de Danto sobre la existencia de los duplos y de los *significados encarnados*. Este concepto representa según Monroe Beardsley, a los arquetipos eternos o formas, representaciones pictóricas, poemas y cantos. Beardsley sostiene que en aquella época, para juzgar la danza y el canto se hacía necesario tener un conocimiento

de la naturaleza original, de su copia y de la perfección con que esta debía ser ejecutada; de igual forma, en la teoría de Danto se haría necesario el conocimiento previo del objeto apropiado en la obra de arte.

Al referirse al arte en el mundo griego Danto es de opinión que en él existía un término para designarlo, extensible a todos aquellos objetos que hoy consideramos obras de arte, y que algunas de las propiedades, como las propiedades miméticas, de tales objetos no formaban parte del concepto que se tenía del mismo. Esta técnica de la semejanza, dice Danto, fue evolucionando desde la Grecia arcaica, hasta la representación perfecta de los seres humanos, en las cuales la verosimilitud no formaba parte del concepto de arte. A su parecer en el concepto griego del arte, abstracto y general, era fundamental que éste representase cosas por lo que existían diversos grados de verosimilitud en la representación que obedecían al gusto imperante, entre ellos el de mimesis.

Danto, aproximado a esa idea de mimesis como copia o representación del mundo circundante planteado tanto en la filosofía de Platón como en la de Aristóteles, parece concebir la existencia de los duplos como formas de imitación. Sin embargo, en cuanto a su visión sobre la capacidad reflexionante del arte reinterpreta a Immanuel Kant, de quien retoma entre otros puntos el concepto de *arte bello*, que el filósofo alemán define en su libro *Crítica de la Facultad de Juzgar*, escrito entre 1781 y 1790, de la siguiente manera:

Arte bello es, por el contrario, un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas de ánimo con vistas a la sociable comunicación. La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su

concepto que ese no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión; y así el arte estético, como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos (Kant, 2006:248)

Danto al igual que Kant concibe al arte como comunicación, como significado, el arte como ente autónomo dice, carece de función y su conocimiento eclosiona en el mundo de las ideas como reflexión y no como producto de la contemplación ni de la sensación de los sentidos. Danto coincide con la idea de Kant de que la obra de arte no debe ser producto de reglas ni de normativas, sino que su primera propiedad debe ser la originalidad y no la imitación. En este punto que concibe al arte como creación autónoma, Danto retoma la idea de la tradición moderna, de las vanguardias artísticas del siglo XX y del arte de la década de los sesenta; de este último se influye intensamente por el Expresionismo Abstracto y el Pop Art.

También de Kant, Danto retoma la idea de la no homogeneidad del arte y de su posibilidad de trascender el concepto de lo bello, expresado por él como la eclosión de una pluralidad de tendencias artísticas que conforman el arte contemporáneo. En sus escritos Danto se centra en demostrar la imposibilidad de definición del arte contemporáneo por medio de la categoría de lo bello, y para tal fin parte de Kant quien antepone a la categoría de *lo bello* la categoría de *lo sublime*. Lo bello según Kant, se refiere a la forma de un objeto delimitado cuyo mejor ejemplo es la escultura, y lo sublime, se encuentra desprovisto de forma. Kant define lo sublime como lo que es absolutamente grande, para lo cual no

existen medidas adecuadas y se encuentra ubicado en el mundo de nuestras ideas.

Danto dedica un capítulo de su libro *El abuso de la belleza* a la explicación de la relación entre belleza y sublimidad, donde además de exponer los diversos significados del término *sublime* plantea una crítica a la concepción kantiana, a la que considera ambigua. Como ejemplo de la idea kantiana de *lo sublime* en el arte Danto cita a la grandiosidad existente en la Capilla Sixtina y a la decimonónica escuela de Hudson River, de ésta última: “cuyos cuadros de gran formato solían presentar la naturaleza en todo su esplendor: los Andes, las cataratas del Niágara o el Gran Cañón” (Danto, 2005:211)

Sobre algunos de los planteamientos de la filosofía de Kant, Danto se refiere a los ámbitos que en su opinión cubren las dos primeras críticas kantianas: estos son el reino de la naturaleza y el reino de la libertad; sobre ellos opina que caracterizan el pensamiento humano como representaciones del mundo: “como un sistema racional regido por leyes universales, y dictar las leyes que definen universalmente la conducta moral” (Danto, 2005: 218)

Además de los aspectos anteriormente expuestos provenientes de la filosofía de Kant, Danto profundiza en la idea sobre la pluralidad del arte, a partir del estudio de los escritos del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En su obra Hegel concibe tres formas básicas de arte: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica, por lo que Danto concluye que las posibilidades de expresión del artista son infinitas.

Danto sostiene que lo bello es secundario al arte, pudiendo o no ser parte constitutiva de la obra y en su lugar, dice, en el arte pueden aparecer otras categorías estéticas tales como lo feo, lo sublime, lo abyecto, lo perverso, etc., presentes en la obra de arte en forma de la concepción hegeliana del *espíritu absoluto*: “así, las producciones artísticas en que se manifiesta el pensamiento son del dominio del espíritu, que al someterlas a un examen reflexivo, satisface una necesidad esencial de su esencia” (Hegel, 2003:25)

Danto reinterpreta de Hegel la idea de que el arte no es la forma más elevada de representar el mundo y que el pensamiento lo supera, por lo que el pensar constituiría la esencia del espíritu. Así, como el filósofo alemán, Danto concluye que las obras de arte son creaciones del espíritu, representaciones del pensamiento y que es a la filosofía a la que le corresponde estudiar su naturaleza:

En su libro *El Abuso de la Belleza* Danto explica las dos vías provenientes de la filosofía de Hegel que influyeron en su concepción artística; una, proveniente de la idea del *fin de la historia* como inicio de la filosofía del arte, y otra, que surge de *La Fenomenología del Espíritu*, donde, dice Danto, el Espíritu hegeliano, acaba descubriendo su propia identidad:

Me gusta pensar en la historia del arte también como Bildungsroman, en el que el Kunst, el arte, va descubriendo paso a paso su propia identidad. La filosofía es la conciencia cambiante de esa historia por cuanto en cada etapa sale a la luz una pieza de puzzle y la filosofía asume que se trata de Kunst...es la historia filosófica del arte que de hecho es la historia de la filosofía del arte (Danto, 2005:26)

Un tercer pensamiento del filósofo norteamericano que hunde sus raíces en la obra de Hegel se relaciona con la idea del *Zeitgeist* o espíritu de la época,

según este, Danto es de opinión, que cada quién debe vivir según su época:”Desde los años ochenta de un modo compulsivo, he procurado convertir mis experiencias en el mundo artístico en filosofía. Eso sólo es posible hacerlo si uno vive la época en cuestión” (Danto, 2005:29)

Otro punto de importancia para Danto, relacionado con el pensamiento de Hegel, lo constituye la idea de *Fin del Arte*, el cual se explica en el capítulo III de ésta investigación de tesis de maestría.

Por otra parte, al confrontar el pensamiento de Danto con el de Hans-Georg Gadamer, vemos que ambos filósofos dentro de una visión hegeliana sostienen que el conocimiento del arte actual es tarea del pensamiento. Gadamer en *La Actualidad de lo Bello*, considera que es tarea de la filosofía dar cuenta de la conciencia histórica, en su opinión nuestra visión del arte no está condicionada por una postura metodológica: “sino por una especie de instrumentalización de la espiritualidad de nuestros sentidos...reflexionamos sobre toda la gran tradición de nuestra historia (Gadamer, 1991:45)

Danto plantea el final de la historia del arte como conclusión de las representaciones del arte tradicional al que considera superado por la pluralidad de tendencias que constituyen el arte contemporáneo. Por el contrario Gadamer establece hilos conductores entre el arte del pasado y el arte moderno, al considerar que ambos períodos no están contrapuestos, sino que el arte contemporáneo es consecuencia de aquel. En su teoría, Gadamer legitima el arte

desde los fundamentos antropológicos, a partir de los conceptos de juego, símbolo y fiesta.

Gadamer considera que el arte no es el resultado de la aplicación de normativas sino creación del genio en intercambio con el receptor, a partir de un juego libre entre ambos: "en tanto que tras las creaciones de la imaginación se articulan contenidos significativos que se abren a la comprensión o que permiten, como expresa Kant *ampliar el campo de lo que se puede pensar* (Gadamer, 1991:64)

Según Danto el conocimiento de la obra de arte obedece a un proceso de reflexión que se da en la esfera del pensamiento, por el contrario Gadamer considera necesario para tal conocimiento la existencia de una interrelación entre el individuo y la obra, a la cual denomina *juego*. En su opinión esto se da en el arte moderno y en el arte contemporáneo, que eliminan las barreras entre *audiencia, consumidores o público y la obra*. Lo único que permanece intangible para el juego en el arte, dice Gadamer, es la identidad hermenéutica de la obra alejada de la concepción tradicional de arte; al respecto cita el ejemplo de un botellero que se muestra como obra de arte y en el sentido de la identidad hermenéutica aun cuando no sea duradera, dice, es una obra: "Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra" (Gadamer, 1991:71-72)

Gadamer concibe el término de *fiesta* como celebración que nos une a todos y para el que participa en ella. Dentro de una metodología crítica para la

interpretación del arte contemporáneo, con mayor énfasis que Danto, plantea el problema de la significatividad del arte. Gadamer define lo simbólico como representación del significado, este a su vez expresa dos significaciones: el significado denotativo y el significación connotativo, que aparecen como las dos caras de la representación artística; así la obra de arte debe representarse a sí misma: “la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que tenga que decir” (Gadamer, 1991:96)

Algunos movimientos de las vanguardias artísticas tales como el Expresionismo, el Futurismo, Dada y Surrealismo llevaron al límite el valor del significado en el arte. También dentro de la pluralidad de manifestaciones artísticas, la significación de la obra ha sido una de las categorías que definen el arte contemporáneo; este se debate hoy entre dos conceptos: el de la utopía planteada por las vanguardias artísticas y el de la obra de arte que hunde sus raíces en el concepto tradicional del arte, en ambos el problema de la significación está presente; pero es en el territorio de la arquitectura, como signo, donde estos dos conceptos parecen confluir en lo que Jürgen Habermas denomina la conciencia moderna de tiempo, como inicio de una nueva utopía: “en el que el pensamiento histórico se funde con el utópico” (Habermas 2001:11)

En la concepción del arte como utopía es posible encontrar una estructura común entre pensamiento, arte y arquitectura, que se presenta en la forma de nuevo paradigma subyacente entre ellos, el cual representa los fundamentos teóricos comunes entre expresiones artísticas aún consideradas antagónicas.

En todos los nuevos paradigmas de arte el concepto de aura, que Walter Benjamin definiera como “*manifestación irreplicable de una lejanía*” parece desaparecer, aún cuando la obra de arte no esté dentro del ámbito de la reproductibilidad técnica. La pérdida del aura que definiera Benjamín en su ya famoso escrito: “*La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*”, encuentra un buen intérprete en Arthur Danto, quién parte de él para emitir juicios sobre el concepto de arte presente en las representaciones del Pop-Art.

Danto, al igual que el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg considera a la obra de arte en dos posiciones, una la de modernidad, que implica una reflexión filosófica sobre sí misma, y otra, la visión actual surgida de la posmodernidad. Además de Danto, Hans Belting es otro de los teóricos que más se ha interesado por éste tema, junto a él mantengo la idea que rechaza la vuelta a la concepción de la *obra maestra* como una búsqueda solo material, retomando por el contrario aquella otra concepción que parte de *la idea* para su consecución formal.

Hoy el concepto de originalidad, heredero del arte de vanguardias, junto a la idea de continuidad con la tradición, se muestran como los caminos abiertos. Así vemos que desde la Segunda Postguerra, a partir de estas dos concepciones antagónicas, fundamentadas en las ideas de originalidad y de tradición, han surgido nuevas tendencias. Al mismo tiempo se han desarrollado las técnicas artísticas, que han dado lugar al reconocimiento del arte en obras representativas como la Fotografía, el Cine, el Video arte, el Arte sonoro y el Arte digital; por otra parte se ha producido la reivindicación de los lenguajes locales, y las tribus urbanas han creado el arte de Genero y el arte del Graffiti, entre otros. Por su

parte, tal como lo ha definido la profesora y crítica de arte Rosalind Krauss, la arquitectura y la escultura han borrado las barreras tradicionales que las separaban, dando lugar a una *“arquitectura- arte y un arte- arquitectura”*.

Dentro de este amplio panorama han variado las explicaciones teóricas sobre la obra de arte y la emisión de su juicio crítico, valiéndose para ello de la aplicación de algunas metodologías críticas como: la sociológica, la psicológica, la iconográfica, la semiológica, la posestructuralista y la histórica, entre otras.

El rol del museo ha cambiado su función, de simple receptáculo para la exposición y divulgación de la obra de los artistas su ámbito ha traspasado las paredes que lo limitaban, y una vez en la calle, se ha integrado a la vida de la ciudad y a la asunción de su papel de educación de las masas. La arquitectura como arte de masas y de recepción masiva, aparece como experimentadora de los valores de la tradición y la modernidad. Como ejemplo relevante se cita a la nueva arquitectura de Berlín, donde se plasman las búsquedas estéticas de esta época, en ella se disuelven los límites existentes entre pintura, escultura y arquitectura.

**CAPITULO II**

**Nuevos Conceptos de Arte en las**

**Vanguardias Artísticas del Siglo XX.**

Tanto en Danto como en los filósofos que han tratado el tema de *la muerte del arte* o del *fin del arte*, existe consenso en afirmar que las vanguardias artísticas del siglo XX producen una ruptura con la estética tradicional. A mi modo de ver en dicho período histórico la presencia de cuatro paradigmas representan las nuevas búsquedas estéticas planteadas en su obra por los artistas y arquitectos; fundamentados para tal fin en el pensamiento filosófico imperante y en las búsquedas de la ciencia y la tecnología.

Estos paradigmas o nuevos conceptos de arte, que desde la filosofía subyacen en la teoría y obras de los movimientos de las vanguardias artísticas del siglo XX y de la arquitectura moderna, están representados por: la Reducción Formal, la Cuatridimensionalidad Espacial, la Estética de la Máquina y los Juegos de Lenguajes, que a continuación se explican:

- **II.1. Primer Paradigma: La Reducción Formal**

Entre los movimientos de las vanguardias artísticas del siglo XX, el Cubismo, Expresionismo, Suprematismo, Constructivismo, Neoplasticismo y la Escuela Bauhaus rompen con las representaciones figurativas y naturalistas que caracterizan al arte y la arquitectura del pasado. Entre ellos algunos artistas y arquitectos, aún perteneciendo a diferentes movimientos entre sí, mantienen una misma actitud y un mismo método para la consecución formal y espacial de sus obras; una nueva visión del arte hace que sus representaciones artísticas y arquitectónicas se alejen de la concepción tradicional del naturalismo y del antropomorfismo, para en su lugar plantear una nueva realidad del mundo por medio de la búsqueda de la esencia, definida ésta como: “la Naturaleza de las

cosas, lo permanente e invariable en ellas... Lo más puro de una cosa” (Diccionario Hispánico). Su consecución formal en el arte y la arquitectura es producida por medio de la aplicación de un método reductivo, con paralelos en las ideas provenientes de la filosofía de Edmund Husserl; ejemplos de ésta nueva búsqueda plástica son las representaciones del *cubismo analítico* de Pablo Picasso y Georges Braque, la obra abstracta de Kandinsky y la de los expresionistas alemanes del grupo “El Puente” (Die Brücke), así como el abstraccionismo geométrico de Kazimir Malévitch y Piet Mondrian, entre otros.

En ésta nueva visión del arte, cuyo reductivismo se logra por medio de la aplicación del mencionado método, se expresa la objetividad del mundo a partir de su esencia; así *espacio y forma*, por ser las expresiones del lenguaje que rompen con las representaciones tradicionales, constituyen las categorías esenciales sobre las cuales se produce el nuevo arte abstracto, su experimentación en la arquitectura conduce a las nuevas formas volumétricas y simples, características de la arquitectura moderna.

La influencia de las nuevas búsquedas de los pintores y del arte abstracto se evidencia en la producción arquitectónica del período en estudio. Basta con estudiar la obra de los arquitectos del grupo neoplasticista holandés, de los constructivistas rusos, de las experimentaciones de la Bauhaus y de los maestros Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius para verificar el cambio estético que por medio de la mencionada vía se produce en la arquitectura.

### II.1.1 El Problema de la Reducción en el Pensamiento Filosófico de Husserl.

Sobre los aspectos relativos al contenido y la estructura de una ciencia eidética y su relación con las ciencias empíricas, Husserl en su libro *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, de 1913, define el concepto de esencia, paradigmático en su obra:

Designo esencia lo que se encuentra en el ser autárquico de un individuo, constituyendo lo que él es. Pero todo *lo que* semejante puede transponerse en *idea*. Una intuición empírica o individual puede convertirse en intuición esencial (ideación), posibilidad que por una parte no debe considerarse como empírica, sino como esencial. Lo intuido en este caso es la correspondiente esencia pura o eídos. (Husserl, 1985:20).

En principio la noción de esencia, entendida como *lo que*, es interpretada por Federico Riu como la esencia del *ente* en la conciencia, la esencia es definida por Husserl como un objeto de nueva índole: "Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en una intuición esencial es una esencia pura" (Husserl, 1985:21)

La concepción de Husserl, según Riu, puede ser explicada por medio de la distinción entre *lo que se ve* y de lo que se tiene vagamente una idea; cita como ejemplo a un cisne, en *lo que se ve* se distingue de la idea que tengamos sobre el cisne, dice así:

Y en la medida en que llamemos objeto a todo lo *dado* originalmente a una conciencia no hay inconveniente en que llamemos objeto al *lo que* (was) supuestamente visto. El problema no es el término objeto, sino la posibilidad y legitimidad de tal visión. Husserl asegura que la intuición de esencias no entraña mayores dificultades o secretos místicos que la percepción (Riu, 1966:16)

Federico Riu en uno de los capítulos de su texto sobre la *Ontología del siglo XX*, 1966, explica el planteamiento de la ontología en Husserl, interpretada

ésta como una teoría a priori del objeto que se divide en: ontología formal y ontologías regionales (Riu, 1966). La ontología formal o de las instancias lógico matemáticas constituye a su parecer una teoría a priori de los objetos en cuanto tales: “o de la objetividad en general, que se desarrolla como una ciencia de esencias puras o de esencias formales” (Riu, 1966:11)

Y sobre las ontologías regionales dice, éstas constituyen:”una teoría a priori de la objetividad empírica. Se desarrollan de acuerdo con la relación esencial entre individuo y esencia... esencias con un contenido determinado, propias de objetos concretos” (Riu, 1966:12)

A su vez estas ontologías regionales o materiales Riu las subdivide entre las que corresponden al dominio de la naturaleza (las del ente material y animal) y las que corresponden al dominio del espíritu. En su opinión la ontología entendida como una ciencia eidética, es concebida como una teoría a priori del objeto:

Es decir como una ciencia que versa sobre el eidos... el papel que la ontología desempeña, como ciencia eidética, en el dominio empírico, esta prefijado por la relación que Husserl establece entre hechos y esencias. Del mismo modo que a todo hecho, en cuanto objeto individual, corresponde una esencia, un ser algo, un ser el mismo, así también a toda ciencia empírica, como ciencia de hechos, corresponde una ciencia eidética (Riu, 1966:20)

Paúl Gorner (2001), refiriéndose a la fenomenología de Husserl, sostiene que en las representaciones del objeto en la conciencia las experiencias intencionales son independientes de su verdadera existencia. En su opinión el objeto aparece en la conciencia como un fenómeno que desligado de su concretización en el mundo circundante se centra en los procesos de la conciencia.

## **II.1.2. Sobre la Influencia o Paralelos existentes entre la Fenomenología de Husserl con la Concepción Formal de las Vanguardias Artísticas.**

La intensificación del concepto de realidad es según Ferdinand Fellman el espíritu de la época que se presenta tanto en Husserl como en los expresionistas alemanes, idea ésta que puede ser ampliada para explicar la concepción teórica que subyace en algunos representantes de las vanguardias artísticas y de la arquitectura moderna:

Esta necesidad de intensificación del concepto de realidad resulta de la experiencia épocal de la alienación que está ligada al desarrollo social y económico del Imperio Alemán a comienzos del siglo XX. En vista de una realidad que se sentía como vacía y predispuesta a la crisis y que estaba definida por la calculabilidad de las ciencias naturales, surgió la nostalgia de una relación auténtica con el mundo en la que el hombre entero debería volver a tenerse en cuenta. El giro hacia una realidad verdadera reflexiona sobre el sueño de un mundo creado por el hombre y sin alineación, en el que el sujeto pueda reencontrarse intacto (Fellmann, 1984:25)

La relación entre la Fenomenología de Husserl y el Expresionismo alemán es explicada por Ferdinand Fellmann en *Fenomenología y Expresionismo* (1984), allí el autor sostiene que la coincidencia estructural entre ambas ideas surge como respuesta común a la misma situación histórica. En ellas, la búsqueda de nuevas realidades, en contraposición a la visión naturalista de la tradición, es el objetivo hacia el cual se dirigen, donde el Expresionismo Alemán se plantea: “Ejercitar irrealidades se convierte en el leitmotiv del quehacer artístico” (Fellmann, 1984:11).

El Expresionismo plantea la ruptura con la tradición y se dirige hacia la creación de una nueva realidad, plantea la renovación de todas las esferas de la

vida y el arte. La reducción según Ferdinand Fellman sería entonces una forma de pensamiento que explicaría el concepto expresionista de la realidad como concepto vivido de ésta, cuya idea estaría representada en la producción literaria de Wilhelm Worringer, Walter Meckauer y Max Picard. El primero de ellos plantea en su obra una equivalencia estructural con el método reduccionista de Husserl y profundiza en su estética en relación con los contenidos espirituales de la obra de arte, anteponiendo estos a la empatía o proyección sentimental (Einfühlung) (Fellmann, 1984:55)

Fellmann es de opinión que la idea de abstracción en Wilhelm Worringer surge como intensificación de la realidad, expresa la desarmonía originaria entre hombre y mundo por la agitación del hombre por los fenómenos del mundo externo.

La influencia de Edmund Husserl sobre la literatura también se da en el arte del Expresionismo Alemán, y es evidente en la obra de Wassily Kandinsky, quien en *De lo espiritual en el Arte*, 1910, se dirige a la búsqueda de la esencia espiritual de la pintura. En este libro de Kandinsky se verifica el paralelo existente entre su pensamiento con el método reductivo de Husserl y con la concepción de abstracción planteada por Worringer en *Abstracción y Naturaleza*, 1907; en su obra Kandinsky se dirige a la consecución espiritual de la pintura a partir de su reducción al color y a formas elementales definidas por: líneas, puntos, planos.

También en Rusia la influencia de Husserl se evidencia en la obra del pintor Kazimir Malévitch, quién como Wassily Kandinsky, desarrolla la abstracción como creación de una nueva realidad objetiva que rompe con la tradición naturalista y

con las representaciones figurativas. Sus planteamientos teóricos los recoge en el libro *Del Cubismo al Suprematismo El Nuevo Realismo Pictórico*, publicado en 1919, los cuales constituyen la fundamentación estética empleada por los suprematistas y los constructivistas rusos del grupo Asnova. Su posición de cambio radical con el pasado se expresa cuando dice: “pero yo me he transfigurado en el cero de las formas y he ido más allá del 0–1. Considerando que el cubo-futurismo ha cumplido sus tareas, paso al Suprematismo, al nuevo realismo pictórico, a la creación no figurativa” (Malévitch, 1975:26)

El espíritu de abstracción característico de la época también se evidencia en la obra del pintor holandés Piet Mondrian, quién como los anteriores lleva al arte a su esencialidad absoluta. En su libro: *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, de 1919, fundamenta su búsqueda estética dirigida a la esencialidad de la forma y el color. El cuadrado y los colores primarios: amarillo, rojo, azul, negro, blanco y gris constituyen el alfabeto plástico con el cual desarrolla su producción.

También en el cubismo analítico de Pablo Picasso y de George Braque la reducción formal se evidencia por medio de las representaciones que sintetizan las experiencias vividas de la realidad del mundo. Pero a diferencia de estos precursores de la nueva visión, Naum Gabo y Antoine Pevsner alejados de las representaciones figurativas conciben la esencialidad de la escultura como espacio cuatridimensional, dentro de la integración de arte y pensamiento científico.

La esencialidad de las formas abstractas y los principios pictóricos realizados por los artistas conduce a su concepción experimental en la

arquitectura, donde la imagen del cuadrado introduce un cambio radical en la estética de la arquitectura; dando lugar a una arquitectura simplificada y volumétrica. Ejemplos de la nueva concepción que hunde sus raíces en el método reductivo de Husserl y en la abstracción son las propuestas arquitectónicas de Malévitch, la arquitectura de los constructivistas rusos del Asnova, la arquitectura del Neoplasticismo Holandés, las experimentaciones artísticas y arquitectónicas de la Bauhaus en Dessau y la obra de los maestros Mies van der Rohe, Walter Gropius y Le Corbusier.

- **II.2.Segundo Paradigma: La Cuatridimensionalidad Espacial.**

Junto a la búsqueda de la esencialidad de la forma que conduce a la aparición del arte abstracto, también el arte de las vanguardias y la arquitectura moderna se dirigen hacia la consecución de una nueva espacialidad. Ésta nueva visión reduccionista conduce a la búsqueda del espacio como esencia de la arquitectura, para lo cual los artistas y arquitectos establecen analogías con el pensamiento científico y filosófico representado por la teoría de la Relatividad de Albert Einstein y por las concepciones espaciales de Hermann Minkowsky, Rudolf Carnap, Gottfried Wilhelm Leibniz y Henry Bergson entre otros.

Los artistas de ese período histórico se debaten en seleccionar la vías de consecución formal de sus obras, entre una representación artística que va desde la concepción espacial bidimensional y tridimensional a la cuatridimensional, ésta última proveniente del concepto de espacio y tiempo de la Teoría de la Relatividad

de Albert Einstein. También otros arquitectos, crean obras cuyo concepto espacial incluye indistintamente a la bidimensionalidad (con énfasis planimétrico) como la obra del holandés Gerrit Thomas Rietveld; a la tridimensionalidad (fiel a su naturaleza constructiva) como lo hace el maestro Le Corbusier como máximo exponente; a la cuatridimensionalidad (movimiento y tiempo) con ejemplos en los arquitectos constructivistas rusos y en la obra de Mies van der Rohe; hasta plantear la combinación de ellos y de diferentes tipos de espacio, cuyos ejemplos son explicados por Cornelis Van de Ven en su obra *El Espacio en Arquitectura*, 1981.

### **II.2.1.El Problema del Espacio en el Pensamiento Científico y Filosófico.**

El problema del espacio ha sido paradigmático en la ciencia, así, para comprender el papel de la cuatridimensionalidad espacial en las nuevas expresiones del espacio en arte y arquitectura es necesario explicar algunas posiciones que han tratado este tema. Nicola Abbagnano en el *Diccionario de Filosofía*, expone la idea de espacio a partir de la adhesión de ésta a tres órdenes de problemas representados por: el problema sobre su naturaleza, el de la realidad del espacio y el de su estructura métrica o geometría (Abbagnano, 1961:435).

En ellas la naturaleza del espacio obedece a tres realidades que Abbagnano describe como: espacio como lugar, espacio como continente y espacio como campo. El espacio como lugar presenta a su vez dos connotaciones: la concepción aristotélica de lugar y la moderna de lugar; en su opinión la visión

aristotélica concibe el lugar como el límite inmóvil que abraza un cuerpo y, por el contrario, la visión moderna de lugar interpreta el espacio como una relación de referencia entre varios cuerpos, es decir que expresa la relatividad del movimiento y del tiempo. Entre ellas, dice el historiador y crítico de la arquitectura Cornelis van de Ven, la teoría aristotélica de lugar dejó de tener efecto con la teoría de Nicolás Copérnico, quien en *De Revolutionibus orbium caelestium*, de 1543, expone: “que no era el círculo externo del Universo el que daba vueltas, sino que era la Tierra la que tenía un movimiento relativo” (Van de Ven, 1981:51)

La idea de Copérnico da origen a la nueva noción de espacio absoluto, en contraposición a la idea del espacio vacío aristotélico; también afirma van de Ven que casi cien años después del descubrimiento de Nicolás Copérnico, Galileo Galilei explica la conocida teoría, relativa a la idea de que no es la Tierra sino el Sol el centro inmóvil del universo con su respectivo movimiento de rotación. Opina que fueron muchos los filósofos perseguidos por sostener sus ideas en torno al Universo, entre quienes se citan: John Locke, Baruch de Spinoza, Erasmo de Rotterdam y René Descartes, fundamentados en un conocimiento racional de la realidad.

En relación con la otra definición, la relativa a la naturaleza del espacio como continente, Abbagnano la interpreta como recipiente, como espacio vacío e infinito (Abbagnano, 1961:436). Según las definiciones de Abbagnano ésta noción de espacio como recipiente se amplía en la teoría de Isaac Newton, a partir de los conceptos de *espacio absoluto* y *espacio relativo*. La tercera concepción de la naturaleza del espacio dice, se refiere entonces a la noción de *campo*, y surge de

la teoría física de Albert Einstein, para quien el *campo* sustituye a la materia. Einstein en una explicación sobre su *Teoría de la Relatividad*, afirma que este término se refiere al tiempo y al espacio, y que estos conceptos en las teorías de Galileo y de Newton eran considerados entidades absolutas de las cuales dependían los sistemas móviles del universo:

Esta teoría de la relatividad descarta el tiempo y espacio absolutos y en todos los casos los relaciona con los sistemas móviles. Ahora sabemos que el tiempo y el espacio no constituyen el recipiente del universo, sino que no podrían existir en absoluto si no hubiese un contenido, a saber, sol, tierra y otros cuerpos celestiales (Van de Ven, 1981:69)

Einstein sostiene que la estructura del espacio según la teoría general de la relatividad se fundamenta en que la materia condiciona las propiedades geométricas y que cualquier consideración acerca de la estructura del Universo debe basarse en la materia como algo conocido. En su opinión el aspecto geométrico del Universo, *cuasi-euclideo*, tiene un comportamiento análogo al de una superficie plana, por ejemplo la superficie de un lago crispada por las olas, que se curva de manera irregular en su totalidad, y así dice:

Sí en el Universo existe una densidad de materia distinta de cero, por muy pequeña que sea esta diferencia entonces el Universo no es cuasi-euclídeo... con una distribución uniforme de materia el Universo tendría que ser necesariamente esférico (o bien elíptico)... la distribución detallada de materia no es uniforme, el Universo real diferirá en puntos concretos de un comportamiento esférico, esto es será cuasi-esférico. Pero tendrá que ser necesariamente finito (Einstein, 1968:91-92)

Einstein concibe el espacio como un hecho cuatridimensional conformado por las tres dimensiones, caracterizadas por tres números, a los cuales el tiempo, como hecho, se corresponde como un continuo cuatridimensional (Abbagnano, 1961:437)

En su opinión el espacio no es un sistema de referencia rígido y fijo sino que por el contrario por efectos de la luz se hace curvo: “Y del mismo modo, el tiempo que no es absoluto, actúa como una cuarta dimensión en un continuo espacio tiempo (Si la trayectoria de la luz es curva, entonces la trayectoria del tiempo no puede ser una línea recta, sino que también tiene que ser curva” (Strathern, 1999)

Como consecuencia de la teoría de la relatividad de Einstein, dice Abbagnano, se socavan las bases del espacio euclidiano para sustituirlo por la noción de campo; paradójicamente, esta noción se distancia de cualquier concepto abstracto de espacio y está ligado a su verificación científica (Abbagnano, 1961:439)

La teoría de Einstein, al igual que otras revoluciones científicas, conduce a un cambio en el pensamiento, a una nueva visión de la realidad y a la creación del mundo contemporáneo.

En relación con la segunda concepción del espacio definidas por Abbagnano, la relativa a su realidad, ésta se refiere a la realidad física o teológica, a la subjetividad del espacio y a su desvinculación de problemas relativos a su realidad o irrealidad (Abbagnano, 1961:438)

## **II.2.2. Influencias o paralelos entre la ciencia y la concepción espacial de las vanguardias artísticas y de la arquitectura moderna.**

La influencia de la teoría de la Relatividad de Einstein sobre la nueva concepción espacial del arte de vanguardia y de la arquitectura moderna es un tema que ha dado lugar a diferentes interpretaciones. Sin embargo dada la imposibilidad de representar la cuarta dimensión en la realidad del mundo objetivo, se interpreta la cuatridimensionalidad espacial en pintura como el resultado del *movimiento y el tiempo*. Percibidos por el observador a partir del recorrido visual de su ojo sobre todos los ángulos del objeto, más el tiempo que transcurre entre la mirada y su representación en la conciencia; traducida en arquitectura como representación en la conciencia de la totalidad de la edificación una vez concluido su recorrido.

Sobre este particular resulta esclarecedor el escrito de Thomas Jewell Craven, *“Arte y Relatividad”*, de 1921, donde describe la nueva concepción científica en el arte, como un nuevo sistema de referencia móvil adoptado por el artista en la consecución de la obra, cuya concepción se distancia de los antiguos usos de la perspectiva, de la simetría y del empleo de luces y sombras, así dice: “En las nuevas obras de arte hay cabida, desde luego para los objetos reconocibles, pero nunca se hallan subordinadas a la apariencia realista, y no es probable que el pintor jamás vuelva a intentar el antiguo empeño de reproducir la naturaleza de un modo literal” (Jewell Craven, 1921:145)

Esta concepción del arte es representativa del período analítico del cubismo de Pablo Picasso y de George Braque, quienes desarrollan una concepción espacial

en la cual es necesario el recorrido visual a través de los diferentes ángulos que conforman el objeto. Otros artistas vanguardistas como Kazimir Malévitch, El Lissitzky, Naum Gabo y Antoine Pevsner, Theo van Doesburg y László Moholy Nagy, aún mostrando diferencias entre sí en sus obras, están en deuda con el pensamiento científico y con la concepción espacial cuatridimensional.

La concepción espacial cuatridimensional se expresa de manera diferente en el área en el que se ubique el artista, bien sea ésta la representación en el plano de la pintura, de la escultura o de la arquitectura. En su opinión, en la arquitectura actual confluyen tres categorías espaciales de origen einsteiniano que son: el espacio como lugar, el espacio como contenedor y el espacio cuatridimensional, de tal forma: "la arquitectura es en todo momento, la visualización simultánea de estas tres ideas de espacio, la de lugar, la de un espacio tridimensional coordinado y la de un espacio tiempo continuo cuatridimensional" (Van de Ven, 1981:71)

Esta nueva visión de la naturaleza y de la realidad del espacio lleva implícito el cambio de visión del mundo, un nuevo paradigma y un nuevo conocimiento de la realidad, que provoca transformaciones en la estructura cultural, política, social y religiosa, que en opinión de Thomas Kuhn hace que al cambiar los paradigmas cambia la visión del mundo (Kuhn, 1962)

- **II.3. Tercer Paradigma: La Estética de la Máquina**

Las vanguardias artísticas del siglo XX y la arquitectura moderna producen una ruptura con la estética tradicional que había sido representativa de los estilos del pasado. La negación de los cánones estéticos, normativas, escuelas y demás instrumentos de control de la forma artística dejan de tener vigencia. En su lugar surgen manifestaciones estéticas plurales que definen cada uno de los movimientos artísticos, dando lugar a los manifiestos, programas, textos y panfletos como posiciones que subyacen en la producción de la obra de arte.

Entre ese abanico de manifestaciones la *estética de la máquina* es una de las categorías sobre las cuales se fundamentan algunos artistas y arquitectos del período mencionado para la consecución formal de sus obras. La nueva estética mecanicista introduce un nuevo concepto de la belleza que enfatiza su aspecto funcional y la perfección geométrica de la obra.

Pintores, escultores y arquitectos se fundamentan en las nuevas formas mecánicas producidas en los aviones, carros, barcos y ferrocarriles, entre ellos, algunos producen analogías literales de aquellas formas y otros se basan en la aplicación de las categorías formales representadas por la velocidad y el movimiento. En éstas últimas las investigaciones sobre el movimiento en la fotografía, realizadas por Étienne Jules Marey y por Eadweard Muybridge son de fundamental importancia en la creación de las nuevas formas mecánicas.

La simplificación de los volúmenes geométricos, acorde con el aspecto utilitario de la obra, es el ideal a seguir por los artistas y arquitectos representativos de este paradigma de la estética de la máquina.

### II.3.1. El Problema de la Técnica en el Pensamiento Filosófico.

El problema de la técnica en cuanto tal, también ha sido tratado en la filosofía, por lo que la relación de ésta con el arte y la arquitectura se la identifica con el pensamiento racional y científico. De tal forma al explicar la producción artística de las vanguardias como una reacción en contra de los lenguajes naturalistas de la tradición, es válido retomar la idea de racionalidad como el pensamiento sobre el cual se produce la estética de la máquina; idea que conforma el espíritu científico, definido así por Gastón Bachelard: “El espíritu científico debe formarse en contra de la Naturaleza, en contra de lo que es dentro y fuera de nosotros, impulso y enseñanza de la Naturaleza, en contra el entusiasmo natural, en contra del hecho coloreado y vivo. El espíritu científico debe formarse reformándose” (Bachelard, 1987:27)

Según éste filósofo, el espíritu científico pasa de un impulso geométrico a uno abstracto como manifestación del *orden puro*; cuya evolución, dice, conduce hasta la eclosión del nuevo espíritu científico, en 1905, época en la que la *Teoría de la Relatividad*, de Einstein, produce el cambio de visión del mundo (Bachelard, 1987:9)

Reyner Banham, en *Teoría y Diseño en la Primera Época de la Máquina*, define la orientación racionalista en la arquitectura, como el conocimiento exacto del problema planteado al arquitecto y la correcta utilización de los materiales y técnicas en la construcción de las edificaciones (Banham, 1985:38).

Ésta definición sobre el carácter racional y constructivo de la arquitectura se complementa en la arquitectura moderna con el de su valor estético; por medio de

la *estética de la máquina*, que subyace en la obra de algunos representantes del futurismo, constructivismo ruso y en la arquitectura de Le Corbusier.

La arquitectura moderna basada en la estética de la máquina se fundamenta entonces en la racionalidad y funcionalidad, definidas en su carácter constructivo por medio de lo que Reyner Banham denomina: “su adaptación a programas definidos, la claridad de métodos, el empleo de la composición, los módulos dimensionales, lo ordenado y lo lógico” (Banham, 1985: 43)

La estética de la máquina encuentra también su contrapartida en otros representantes de las vanguardias cuya postura antagoniza con los valores de la tradición; como sucede con Marcel Duchamp y Francis Picabia en Dada, quienes emplean la estética de la máquina como analogía biológica, por medio de la cual sustituyen las representaciones antropomórficas del arte del pasado.

Entre ellos, como se ha deducido de la lectura de los escritos de Marcel Duchamp, la consecución de la forma obedece también a un proceso racional y sistemático de ordenación de los elementos que constituyen la forma, aun cuando a primera vista estos objetos parecieran surgir de la subjetividad y emotividad del artista. Racionalidad esta que se verifica también en la obra de Duchamp en relación a la representación de la realidad del mundo por medio de la inclusión del espacio cuatridimensional, que como se explica en el capítulo anterior, surge de las teorías científicas y específicamente de la Teoría de la Relatividad de Einstein.

### **II.3.2. Sobre la influencia de la Estética de la Máquina en la concepción de las Vanguardias Artísticas y de la Arquitectura Moderna.**

La estética de la máquina es uno de los paradigmas de mayor importancia en el desarrollo de las vanguardias artísticas y de la arquitectura moderna. La crítica canónica de arte y arquitectura se fundamentó en esta categoría para interpretar el arte y la arquitectura de aquel período histórico, cuyos ejemplos paradigmáticos de ésta posición crítica lo constituye la obra de Sigfried Giedion, de Giulio Carlo Argan y de Reyner Banham.

Entre los movimientos de la vanguardia, el futurismo italiano es uno de los que con mayor fuerza reivindica la estética de las máquinas, los textos y manifiestos publicados por los artistas milaneses liderizados por Filippo Tommaso Marinetti y acompañados por Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini, entre otros, son testimonio de ésta nueva fe en el progreso mecánico y en la estética de la máquina. También en el cubismo, Fernad Léger da sustentación teórica a su obra según esta nueva estética, reflejada en su pintura a partir de la conformación volumétrica de sus representaciones. Por su parte, Marcel Duchamp accede a un repertorio iconográfico proveniente de la estética de la máquina que transcurre desde la creación de analogías mecánicas orgánicas, hasta las experimentaciones ópticas sobre el movimiento cinético; estas últimas, junto a las investigaciones de los artistas futuristas, serán interpretadas luego por los artistas cinéticos.

En arquitectura la obra de los futuristas italianos Antonio Sant'Elia, Virgilio Marchi, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Ivo Pannaggi y Mario Chiattone, entre otros, son los representantes de una

arquitectura de carácter monumental e industrial; sus edificaciones creadas a partir de una idea, que el historiador y crítico de arte italiano Giovanni Lista ha denominado: *espacio urbano futurista*, se caracteriza por su *conformación escenográfica y piranesiana* (Lista, 1985:51).

Además, como en la obra de los arquitectos futuristas italianos, la estética de la máquina y la dinámica del movimiento están presentes en las formas artísticas y arquitectónicas de los constructivistas rusos. Con ejemplos que han pasado a constituir iconos de aquel período como aquel representado por el Monumento a la Tercera Internacional Socialista, de Vladimir Tatlin y las fantasías arquitectónicas de Iakov Tchernikov; a quienes se suman las experimentaciones realizadas por Nicolai Ladovsky, en los laboratorios de la forma del Vchutemas, las arquitecturas de Iván Leonidov y de Moisej Ginzburg, caracterizadas estas por su carácter racional y funcional, logradas con el empleo de los sólidos geométricos. También, por su parte, Le Corbusier emplea la geometría y la función, presentes en la estética de la máquina, para la consecución formal de su arquitectura

- **II.4. Cuarto Paradigma: Los Juegos de Lenguajes.**

La Fenomenología y la Lógica son dos de las vías por las que transita el pensamiento de importantes artistas y arquitectos del período mencionado, en su intensa búsqueda por la creación de nuevos lenguajes plásticos que los distancien del pasado; y es así como desde finales del siglo XIX la lógica influenciaba en la producción literaria de algunos escritores como Lewis Carroll en: *Alicia en el País de las Maravillas*, para quien: “fue precisamente el campo de la lógica la

encrucijada elegida por Dogson-Carroll para que la fabulación y las matemáticas llevaran a cabo la contradictoria tarea de aunar la ciencia del sentido y el flujo del sinsentido” (Deaño: 1996)

También la concepción filosófica de Gottlob Frege, de Bertrand Russell y de Ludwig Wittgenstein, fundamentada en el lenguaje produce una nueva concepción de la realidad del mundo.

Por otra parte la influencia del lenguaje por la vía de los formalistas rusos es fundamental en la concepción pictórica del Suprematismo de Kazimir Malévitch y de los constructivistas rusos. También el lenguaje, empleado como *juegos de lenguajes* constituyen entonces una fuente de inspiración para la consecución de la obra de Filippo Tommaso Marinetti, Vladimir Mayakovsky, André Breton, y Paul Eluard, en el campo literario así como de algunos artistas del futurismo, dadaísmo y surrealismo quienes se fundamentan también en la psicología y en el absurdo para las representaciones del inconsciente y del mundo de los sueños, pero en todos está presente la idea de lenguaje y de signo.

#### **II.4.1. El Problema del Lenguaje en el Pensamiento Filosófico.**

Ludwig Wittgenstein a partir del *Tractatus Lógico-Philosophicus*, de 1922, crea un nuevo sistema filosófico, en el campo de la lógica, que años más tarde tendrá su correlato arquitectónico en la casa que en 1926, junto al arquitecto Paúl Engelmann realizara para su hermana Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1973), en Viena.

Pero el énfasis isomorfista del primer Wittgenstein, que establece la identidad entre objeto y función, es superada en su segunda etapa, la etapa del

segundo Wittgenstein, con su propuesta de los juegos del lenguaje; ahora la relación isomorfa se deja a un lado para fundamentarse en los juegos de lenguaje que permiten una pluralidad de interpretaciones del signo lingüístico.

Este concepto de juegos de lenguaje es aprovechado por algunos artistas como Marcel Duchamp para crear su propia gramática plástica a partir de la introducción del absurdo; donde los significados convencionales se dejan a un lado para llegar a conformar un lenguaje ilógico. Otros como Giorgio De Chirico y Carlo Carrá emplean el juego de lenguaje a partir del uso de signos herméticos y metafísicos.

De tal forma el lenguaje y el signo dan lugar a las más variadas creaciones plásticas que se dirigen en general al cuestionamiento de la institución arte, a la libertad de creación y a la búsqueda de nuevas representaciones plásticas en el campo del arte y de la arquitectura.

La primera etapa de Wittgenstein, denominada en filosofía analítica como atomismo lógico, presenta continuidad con las tesis planteadas por Gottlob Frege y Bertrand Russell; la obra de Wittgenstein será uno de los pivotes sobre los que giren las investigaciones del positivismo lógico del llamado Círculo de Viena o “Wiener Kreis” (Brown, 2001); con exponentes como Moritz Schlick, Johan Craidoff, Rudolf Carnap, Otto Neurath, Charles Morris, Herbert Feigl, Friedrich Waismann, Karl Menger, Richard von Mises, Marcel Natkin, Rose Rand, Edgar Zilsel, Victor Kraft y Alfred Jules Ayer, entre otros; con repercusiones en el pensamiento de las universidades de Cambridge y Oxford.

En el *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein plantea la relación entre realidad-pensamiento y lenguaje, como una relación isomorfa. Es

decir Wittgenstein establece relaciones entre los hechos y las proposiciones, donde la realidad determina el lenguaje (Wittgenstein, 2002). La realidad lógico matemática es representada por medio de las proposiciones que pueden ser verdaderas o falsas y que son sometidas a verificación; las proposiciones determinan el mundo como modalidad de hechos en el cual el lenguaje describe la realidad.

El Wittgenstein del *Tractatus* parte del análisis del lenguaje científico, que luego abandona en las *Investigaciones* por el análisis del lenguaje cotidiano, en éste último se distancia del concepto de *isomorfismo* para desarrollar el de *juegos de lenguaje*, que interpreta así: “Los juegos de lenguaje están más bien ahí como objetos de comparación que deben arrojar luz sobre las condiciones de nuestro lenguaje por vía de semejanza y desemejanza” (Wittgenstein, 2002:131).

#### **II.4.2. La Influencia del Lenguaje en la Concepción Formal de las Vanguardias Artísticas y de la Arquitectura Moderna.**

La influencia de la filosofía del lenguaje a partir de la obra de Gottlob Frege, Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein sobre el pensamiento contemporáneo es evidente; y junto con las teorías científicas de la época han hecho que se cambie la idea de representación del mundo proveniente de la tradición y del pasado.

También el lenguaje es empleado por algunos artistas y arquitectos del período en estudio para crear su propia gramática, alejándose así de las normativas y cánones heredados de la tradición. Entre ellos Kazimir Malévitch, a partir de la influencia de los formalistas rusos crea un alfabeto plástico cuya primera letra es el cuadrado, al cual hace atravesar por los períodos negro,

policromo y blanco, hasta concluir en el blanco con la creación de formas volumétricas denominadas arquitectónicas, que darán origen a la arquitectura constructivista. El Lissitzky, continúa la labor planteada por Kazimir Malévitch en la búsqueda de una nueva arquitectura a partir de los espacios Prounen y su propuesta del *Estribanubes* o rascacielos de Moscú. A su vez László Moholy-Nagy, en la Bauhaus, crea un nuevo lenguaje por medio de los elementos biotécnicos y figuras geométricas que dan lugar a la creación de formas escultóricas y arquitectónicas. También los artistas neoplasticistas holandeses crean su lenguaje plástico a partir del cuadrado y del color, el cual se representa desde la bidimensionalidad de la pintura a los planos de color de las analogías pictóricas en la arquitectura; cuyos ejemplos están representados por Theo van Doesburg, J.J.P. Oud y Coor van Esteren, entre otros. Por otra parte, alejados del lenguaje de la abstracción que representa la obra de los artistas anteriormente mencionados, Giorgio De Chirico, Carlo Carrá, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí y Marcel Duchamp, entre otros, crean sus iconografías para representar las obras, empleando así el lenguaje en su aspecto comunicativo y simbólico.

De tal forma el lenguaje y el signo dan lugar a las más variadas creaciones plásticas, en ellas el cuestionamiento a los valores instituidos por la academia se traduce en la libertad de creación.

#### **II.4.3. La Analogía Moral en la Arquitectura de Ludwig Wittgenstein.**

Entre los escritos que conforman el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, la “*Conferencia sobre Ética*” (Wittgenstein, 1990), es según el criterio generalizado de sus albaceas y biógrafos, el único texto en el que el filósofo vienés trata

específicamente el tema de la ética. En él explica dos conceptos que en su opinión constituyen algunos de los significados que se le dan a éste término, uno referido a su sentido trivial o relativo, y otro sobre su sentido ético o absoluto; sostiene además que entre estos dos juicios el absoluto constituye una quimera, y el juicio relativo: “es un mero enunciado de hechos y por tanto, puede expresarse de tal forma que pierda toda apariencia de signo o de valor” (Wittgenstein, 1990:36)

Sin embargo, dice, entre estos juicios el del *valor absoluto* prevalece como ideal a seguir, independiente de los gustos o inclinaciones, donde el individuo por su naturaleza ésta obligado a su realización. En su opinión el concepto de ética no es una ciencia que añade nada a nuestro conocimiento sino que es una condición implícita en el espíritu humano: “si un hombre pudiera escribir un libro de ética, éste libro destruiría, como una explosión, todos los demás libros del mundo... la ética surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida” (Wittgenstein, 2002:43)

En la obra de Wittgenstein la tendencia hacia la ética, implícita en su condición de ser humano, esencia del espíritu y de su perfección moral, presenta una analogía moral con la casa Stonborough que construyera para su hermana en Viena. En su construcción, a partir de la puesta en práctica de normas técnicas y espaciales, se establecen analogías entre la ética y las costumbres imperantes en el habitar, el filósofo vienés crea allí analogías lingüísticas entre la casa y el *Tractatus Lógico Philosophicus*.

La concepción arquitectónica de la casa Stonborough se inclina por una arquitectura volumétrica, blanca y carente de ornamentación donde prevalece el

aspecto espacial y funcional; la concretización del pensamiento en la forma de la vivienda se dirige a provocar repercusiones análogas en sus habitantes, es decir intenta crear formas de conducta bajo la nueva moral concebida por Wittgenstein es el resultado de un anhelo colectivo presente como *zeitgeist* o espíritu de la época, dirigido a la transformación de los hábitos y costumbres heredadas de la tradición y hunde sus raíces en el libro *Ornamento y Delito*, que el arquitecto vienés Adolf Loos escribiera en 1908.

En la casa Stonborough de Wittgenstein, el paralelo con las formas simples y volumétricas de la arquitectura de Adolf Loos es evidente, pero en la obra de Wittgenstein su interpretación se fundamenta en el pensamiento subyacente en sus formas, concretizado en las técnicas constructivas, espacios y funciones.

Wittgenstein concibe la casa Stonborough como si ésta fuese resultado de un juego de construcción, cuyas reglas implican el conocimiento racional de las técnicas, procesos y elementos que la conforman; en ella tanto los espacios internos como los elementos que la constituyen aparecen como los códigos de un lenguaje que los articula con el todo. El paralelo entre algunos aforismos contenidos en el *Tractatus Lógicus Philosophicus* de Wittgenstein, entendiendo por aforismo su significación literal tomada del diccionario, como: “sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte”, con la exactitud normativa de las funciones existentes en la casa Stonborough se explica a continuación:

- **La Función.**

La casa Stonborough es para habitar. En ella predomina el valor funcional.

En Stonborough el funcionamiento de las actividades: caminar, dormir, comer, leer, descansar, asearse, recrearse, almacenar, preparar, conversar, etc. están exactamente expresadas por Wittgenstein. La función determina la forma de la casa. Las actividades conducen a la creación de lugares como: salón, comedor, biblioteca, dormitorios, baños, cocina, terraza, lavadero, jardín.

- **La Estructura.**

La construcción de la casa Stonborough se realizó con un sistema estructural lógico y racional. La estructura se construyó por medio de la aplicación del sistema decimal. La casa se compone de elementos normalizados, conformados por: muros, columnas, capiteles, placas, vigas, puertas y ventanas. Los detalles constructivos de la edificación han sido pensados por Wittgenstein.

- **El Espacio.**

El espacio de la casa Stonborough se define como *espacio lógico*. Este espacio es un receptáculo de la forma geométrica de la casa. La luz y la sombra permiten la percepción espacial de sus espacios internos. La vida en Stonborough se desarrolla en el espacio tridimensional. El espacio tridimensional se define por las dimensiones de ancho, alto y profundidad.

- **La Forma.**

La casa Stonborough está concebida a partir de una forma lógica. Esta surge de la geometría. La geometría del cuadrado conduce al volumen cúbico de la casa. La forma cúbica se subdivide y da lugar a la combinación de otros cubos. La proporción establece el orden de la casa Stonborough. La proporción de los elementos constructivos establecen su orden compositivo. La proporción se logra

por medio de un modulo que se repite. El modulo se subdivide en 4, en puertas y ventanas. La simplicidad volumétrica de la casa Stonborough refleja el rigor moral de Wittgenstein.

- **La Estética.**

La simplicidad de la casa rechaza la ornamentación. La simplicidad refleja la belleza de la geometría. La casa Stonborough refleja la modernidad de la época. En su construcción se emplean técnicas contemporáneas. Su espacio interior acondicionado y ventilado hace posible el habitar. Habitar con obras de arte es integrar el arte a la vida en Stonborough.

### **Capítulo III.**

**Danto: Sobre la Belleza, lo Sublime y el Significado en las  
Representaciones del Arte Contemporáneo.**

Danto es de opinión de que el descubrimiento de que algo pueda ser arte sin ser bello es una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del siglo XX. Idea ésta que, dice, hizo desterrar la estética del discurso de los filósofos contemporáneos, ejemplificados por Nelson Goodman con las nociones de representación y significado: “con la conciencia de que la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición del arte” (Danto, 2005:102)

Danto sostiene que los movimientos de las vanguardias artísticas, en su rol de ruptura con la tradición dejan de lado los conceptos normativos de belleza y de estética; y en lugar de ellos, hicieron posible la eclosión de nuevos lenguajes, tales como los de lo feo, lo repugnante y lo abyecto. Al respecto dice: “No creo, como Jean Clair, que con lo repugnante tengamos una nueva estética donde el mal gusto sustituya al buen gusto. Sí tenemos, en cambio, una revalorización de las posibilidades estéticas, entre las cuales una nueva forma de pensar la belleza en sí (Danto, 2005:104)

En relación a la posibilidad de coexistencia de nuevas categorías estéticas en el arte contemporáneo, Danto se plantea la pregunta filosófica de cuál es la vinculación adecuada entre arte y belleza, al considerar que la belleza es la única categoría de valor, equiparable a las de la verdad y la bondad. Y encuentra respuesta a ésta interrogante al expulsar su concepción de la belleza del ámbito artístico, interpretándola ahora como una necesidad del ser humano, sin la cual le sería imposible lograr una vida humana plena; y dice así: “ No se perdería demasiado, en cambio, si la belleza artística fuera aniquilada, sea cual sea el sentido que demos a esta expresión, porque el arte posee una serie de valores

compensatorios y en la mayoría de las culturas artísticas del mundo la belleza artística es un atributo secundario” (Danto, 2005:104)

La tesis de Danto de que algo pueda ser arte sin ser bello establece una ruptura con la visión tradicional del arte desde Platón y Aristóteles a la teoría de Immanuel Kant sobre lo sublime. Platón cree en una forma absoluta de belleza fundamentada en la categoría estética de la imitación (mimesis) como expresión de formas arquetipales. En Aristóteles, el arte es expresión de lo real como imitación de la naturaleza: “Pero dentro de la naturaleza hay un objeto privilegiado que es el hombre, cuya vida y actividad representa” (Poética, 1998: XII)

Aristóteles concibe la imitación a partir de tres formas diferenciadas o variedades de imitación que son: “en el medio por el cual, en el objeto que y en el modo como se imita” (Poética, 1998:3)

En relación con la imitación de la naturaleza, más que la similitud con que se representa el mundo circundante, Aristóteles valora la capacidad creativa y la destreza del artista creador: “Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud” (Poética, 1998:4)

Danto se distancia de la tesis sobre lo bello y lo sublime de Kant, expuestas por este último en *Crítica del Juicio*, 1790, en cuanto a su rechazo a concebirlas como categorías inherentes a la esencia del arte; lo bello en Kant atañe a la forma del objeto, delimitado y lo sublime lo concibe por el contrario en objetos

desprovistos de forma: “Coinciden lo bello y lo sublime en que ambos placen por sí mismos. Y luego, en que ambos no presuponen un juicio de los sentidos ni uno lógico determinante, sino un juicio de reflexión” (*Crítica del Juicio*, 2006:175)

Lo sublime en opinión de Kant se identifica con los objetos de la naturaleza, desprovisto de fin, y cuya representación en el pensamiento excedería a los sentidos; lo sublime sería en su opinión, un estado de temple de ánimo como facultad de juzgar reflexionante, y no al objeto.

Sin embargo, en la tesis de Danto sobre la belleza, la idea kantiana de lo sublime abre la posibilidad de sacar a la definición del arte de los rígidos cánones a los que los sometió la tradición académica, abriendo nuevas posibilidades para su definición. Además, Danto retoma de Kant la idea de que lo bello no es sólo el objeto delimitable representado por ejemplo en la escultura, sino que también podemos encontrar el concepto de belleza en el caos de la naturaleza, *en su desorden y devastación*, como lo diría el filósofo alemán, representado por lo sublime como magnitud: “para lo bello de la naturaleza debemos buscar un fundamento fuera de nosotros; para lo sublime en cambio, sólo en nosotros y en el modo de pensar que introduce sublimidad en la representación de la (naturaleza) observación preliminar muy necesaria” (*Crítica del Juicio*, 2006:176)

Danto retoma de Kant la idea de que el arte es sólo posible por la habilidad del hombre que reflexiona para la concretización de la obra, en la cual lo bello se presenta de las siguientes maneras: lo bello como facultad del gusto, lo bello como lo que place universalmente sin concepto y lo bello sin representación a fin de un

objeto: “bello es lo que es conocido sin concepto como objeto de complacencia necesaria. (*Crítica del Juicio*, 2006:170)

De este tercer concepto kantiano de lo bello, como negación del placer de goce ante la representación artística, Danto expone su tesis de la obra de arte como concretización de la idea del artista; así deja de lado este concepto kantiano del valor del arte estético como representación de lo bello, pero, también toma de Kant la idea de que el arte debe surgir: “por medida la facultad de juzgar reflexionante y no de la sensación de los sentidos” (*Crítica del Juicio*, 2006:248)

Con relación a las nuevas categorías presentes en algunas manifestaciones del arte contemporáneo Danto opone lo *repugnante* a la tesis hegeliana de la belleza natural y de la belleza artística, expuesta por el filósofo alemán en su texto *Lecciones sobre Estética* (1834). En él, Hegel es de la tesis de que la belleza del arte es superior a la belleza natural por ser la belleza del arte producto del espíritu, expresión de la libertad y de la imaginación del artista creador. Danto piensa que lo repugnante en arte es igual a lo que nos repugna en la realidad, y que sin embargo hasta el momento nadie establece distinciones entre lo repugnante natural y lo repugnante artístico.

Esta nueva categoría del espíritu planteada por Hegel como esencia del arte se distancia de cualquier otra concepción tradicional del arte que represente a la obra de arte como imitación de la naturaleza. Hegel considera que el arte no es la forma más elevada de la representación de la verdad, aun cuando esté situada

más allá de las representaciones de los fenómenos; lo que importa al arte es representar la esencia del mundo real:

La razón se eleva de este modo sobre la forma individual, percibida por los sentidos, para concebir la idea pura en su universalidad...el arte difiere a la vez de uno u otro de estos modos; está en el justo medio entre la percepción sensible y la abstracción racional (*Lecciones sobre Estética*, 2003:.32)

La razón, el pensamiento, la idea y el espíritu, cada una pareciendo tener la misma significación en la estética de Hegel, constituirían en su opinión, la forma más alta de representar lo absoluto, por lo que el pensamiento superaría a las bellas artes y el pensar constituiría la esencia del espíritu.

Danto retoma para sí esta concepción hegeliana del arte al considerar que las obras de arte son creaciones del espíritu, manifestaciones del pensamiento, y que el arte debe estar determinado por las ideas que provienen de nuestra inteligencia. Pero difiere del filósofo alemán en cuanto a la no identificación de la naturaleza del arte con las ideas de imitación y de expresión de las emociones que valorizan en Hegel al arte clásico y al arte romántico; el primero, como máxima expresión de la belleza y el otro, como expresión de los sentimientos, ambas concepciones explicadas por el filósofo alemán en sus escritos de las *Lecciones sobre Estética*.

El concepto de obra de arte, al ser reinterpretado por Danto, se constituye en un objeto que refleja la idea y que nos permite la reflexión sobre sí misma, cuyo ideal lo constituye la libertad de creación, como manifestación de un espíritu libre.

Sobre este particular, el momento en que el espíritu llega a ser consciente de sí, dice Hegel, se logra por medio de la percepción sensible, por la representación en la conciencia y finalmente por el pensamiento libre, más allá del arte y de la religión:

La tercera forma del espíritu absoluto es la filosofía o la razón libre, cuyo propio fin es concebir, comprender por la inteligencia sola lo que por otra parte se da como sentimiento o como representación sensible. En ella se encuentran reunidos los dos aspectos del arte y de la religión, la objetividad y la subjetividad, pero transformados, purificados y alcanzando el grado supremo, donde el objeto y el sujeto se confunden, y en que el pensamiento lo percibe bajo la forma del pensamiento (*Lecciones sobre Estética*, 2003:.49)

Hegel distingue tres ideas sobre lo bello en el arte, estas son: la idea de lo bello, de lo bello en la naturaleza, y del ideal, o la belleza realizada por las obras artísticas. En la primera parte de *Lecciones sobre Estética* expone la realización de la idea de lo bello como ideal en arte. Esta idea de belleza, como idea absoluta, contiene algunos momentos esenciales denominados por él *formas particulares* del arte que surgen primero, como fuerzas inherentes a la idea misma alejada de acciones exteriores; y segundo, si las formas del arte encuentran su principio en la idea que manifiestan, ésta a su vez, no es la idea verdadera, sino cuando se ha realizado en sus formas, como forma real.

Hegel concibe tres formas particulares en que se reviste la belleza en el arte: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica. En el arte, dice, se busca la forma simbólica sin hallarla, porque siendo todavía abstracta e indeterminada no puede crearse una manifestación externa conforme a su verdadera esencia. El ideal de la forma simbólica estaría representada por la pirámide y la escritura jeroglífica, la primera, imagen del arte simbólico, sería una

especie de contenedor tallado: “en forma geométrica de cristal, que oculta un objeto místico, un ser invisible” (*Lecciones sobre Estética*, 2003:136)

La forma clásica, según Hegel, estaría representada por el arte clásico, el cual en su representación antropomórfica llegaría a su perfección en la escultura, delimitada y circunscrita en una forma. En esta se realizaría un acuerdo entre la idea como espiritualidad y la forma como expresión de la realidad sensible. La forma romántica, a diferencia de la anterior sería ilimitada y se funde en la naturaleza; en ella la idea de lo bello, dice Hegel:

Se percibe como espíritu absoluto o infinito, no se halla completamente realizada en las formas del mundo exterior; solamente en el mundo interior de la conciencia, encuentra, como espíritu, su verdadera unidad. Rompe, por tanto, esta unidad que constituye la base del arte clásico, abandona el mundo exterior para refugiarse en sí misma (*Lecciones sobre Estética*, 2003:119)

En el arte moderno, dice Hegel, en la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo real con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo bello no es ya lo esencial, lo feo ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones. En este punto Hegel, rompe con la concepción tradicional de la belleza como perfección lograda por la implementación de normativas o cánones, en su lugar se abre un amplio campo de posibilidades que representan la idea o expresión del espíritu.

En opinión del filósofo alemán, lo ideal en el arte se estudia como generalidad en la forma en que el arte representa la idea, en su determinación como obra de arte y en la cualidad necesaria del artista para producirlo: “Cada una de las formas que el arte ha modelado deviene un Argos de innumerables ojos,

por los cuales el alma y el espíritu se dejan ver desde todos los puntos de representación” (*Lecciones sobre Estética*, 2003:70)

Danto, aún cuando reinterpreta el pensamiento de Hegel en cuanto a la primacía de la idea o pensamiento en la obra de arte, disiente de él en relación al valor de la belleza, al considerarla poco relevante en la representación de la obra de arte. En su opinión, hacia la década de los noventa se produce la reivindicación del concepto de arte a partir de la *disonancia*, categoría estética sobre la que se producen algunas exposiciones consideradas bellas por el público. Danto cree que la belleza: “es un contenido no conceptual de ciertas experiencias, que por supuesto pueden contribuir a una experiencia más amplia de una obra de arte, cuando es tomado como parte del significado de ésta última” (Danto 2005:162)

Sin embargo, en la concepción de Danto aun cuando la esencia de la obra de arte sea el pensamiento se plantean varias clasificaciones de la belleza, representadas por: la belleza esencial a su significado, la belleza secundaria de la obra, la belleza interior, la belleza exterior, la belleza como consuelo y goce, la belleza natural, la belleza artística y la belleza del Tercer Reino.

Entre ellas la belleza esencial a su significado, en su opinión se refiere, a la belleza intrínseca al significado de la obra, la belleza secundaria sería más subsidiaría que esencial a la obra; la belleza interior, se identifica con el carácter de la obra: sea este: dolor, pasión, etc.; la belleza exterior la concibe como algo superficial a la obra predominantemente conceptual y la belleza natural se percibe

como independiente de la voluntad humana: por ejemplo, un cielo estrellado, una puesta de sol, etc.

Danto ejemplifica en cuatro obras de arte sus ideas sobre la belleza representadas por la belleza interna, la belleza externa, la belleza natural y la belleza artificial; la belleza externa se expresaría en la obra *Fuente*, de Marcel Duchamp; la belleza natural en las representaciones de la naturaleza; la belleza interna en el escrito “*De los Manzanos de Balbec*”, que forma parte del libro *En Busca del Tiempo Perdido*, de Marcel Proust; la belleza artística, en el mural *Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin, de 1982; y la belleza estética, con la obra pictórica: *Elegías para la República Española*, de Robert Motherwell.

En la *Fuente* de Duchamp, la belleza del urinario es externa al pensamiento del señor Mutt dice Danto, en dicha obra se habría desplazado lo sensible por lo intelectual. En el escrito de Marcel Proust: *Los Manzanos de Balbec*, estaríamos en presencia de la belleza interna, de la belleza como expresión del arte; en ella la belleza sería expresión del espíritu porque significado de la obra y cualidades estéticas se vinculan internamente entre sí. En el mural *Vietnam Veterans Memorial*, es una expresión de la belleza interna, donde la obra refleja la idea del artista, consensualmente aceptada por el público; en esta obra la belleza sigue apreciada a su significado interno como parte de la memoria histórica: “como los Manzanos de Balbec, podrá elevar el espíritu sin sanar necesariamente el alma” (Danto, 2005: 152)

Sobre la obra *Elegías para la República Española* dice, que significan para él un paradigma a la hora de pensar el lugar que ocupa la belleza en la Filosofía del arte; esta obra sería del tipo de belleza interna, en la cual se conectan el sentimiento y el pensamiento que produjo la obra de arte. Con estos ejemplos, dice el filósofo norteamericano, se reivindica el valor moral de la belleza que hunde sus raíces en la estética eduardiana, sin pretender abogar por su restauración como esencia del arte; sin embargo en estos ejemplos no parece estar clara las definiciones sobre la belleza expuestas por Danto y en las cuales se superponen algunas de ellas, como en el caso de la belleza interna y a su vez belleza natural presentes el mural *Vietnam Veterans Memorial*.

Junto a sus ideas sobre la belleza, Danto explica las diferencias entre las dos concepciones de belleza representadas una, por Kant y otra por Hegel. Danto es de opinión que la filosofía hegeliana concibe el arte como ser racional y sensible a un tiempo, a su parecer, es necesario determinar las relaciones existentes entre las propiedades sensibles del arte y su contenido racional.

En cuanto al pensamiento de Kant dice Danto, que su concepción de la belleza era cómo experimentar la belleza natural, como la de las flores, las puestas de sol o las mujeres hermosas. Y sobre los conceptos hegelianos de: belleza natural y de belleza artística, Danto profundiza en el concepto de belleza del Tercer Reino, al cual considera de mayor importancia en la conducta y actitud humana; esta belleza no sería del todo libre, ni podría aspirar a la atención filosófica ya que pertenece al dominio del embellecimiento: “En este reino, las

cosas sólo son bellas porque fueron embellecidas; y a una conciencia puritana quizás el embellecimiento le parezca indigno (Danto, 2005:114)

Sin embargo este autor piensa que por marginal que haya podido ser el embellecimiento en la estética filosófica, este fue un concepto de importancia en la filosofía kantiana. Danto, al contradecirse otra vez, identifica entonces la estética del Tercer Reino con la estética tal como se comprende hoy, sostiene que el embellecimiento es el paradigma del arte. Por ejemplo entre las creaciones artísticas el autor considera que un jardín no sería del tipo de belleza natural, sino que entraría en la clasificación del Tercer Reino pudiendo preguntarse si este pertenece o no al mundo del arte,

En opinión de Danto, la belleza sería universal y así la diversidad del arte podría poseer una idea de belleza consensualmente definida en todas partes, debido a su capacidad de evocación de una misma sensación de elevación en el espectador. Esto no sucede con las manifestaciones estéticas de los movimientos de las vanguardias artísticas las cuales destierran de su concepción a la belleza, esta ruptura es llevada al máximo por Dada que se niega inicialmente a ser considerado como tendencia representante de la belleza; sin embargo, dice Danto, con el paso del tiempo el rechazo hacia aquella producción artística, por no ser bella, acabó siendo reivindicada como bella y como arte.

Mayor radicalidad que la ruptura de Dada con el concepto de belleza, imposible en su opinión de redención estética, sería la obra de algunos artistas contemporáneos representados por Damien Hirst, Paul Mc McCarthy, y Andrés

Serrano, quienes producen su obra a partir de las categorías estéticas de la repulsión, el horror, la abyección y el asco; Danto parece contradecirse, ya que las obras de los artistas antes mencionados podrían ser interpretadas como expresión de la belleza interna, con relaciones entre el sentimiento y el pensamiento; que el mismo Danto explica a partir del análisis de las categorías estéticas de Hegel sobre: la repugnancia, el erotismo, la sublimidad, la piedad, el terror. En opinión de Danto lo repugnante por ser contrario a la belleza podría mantener el vínculo con la moral que tiene la belleza: “lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los emblemas de la degradación como una forma de gritar en nombre de la humanidad” (Danto, 2005:101)

Danto considera que en el arte actual con la llegada de la filosofía a su ámbito desaparece el énfasis visual que se presenta en las obras de la tradición, por lo que no es necesario que exista un objeto para que sea arte y si estos se muestran en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa.

Como Danto, el filósofo George Gadamer también se ha interesado por el tema de la belleza desde el punto de vista antropológico. En su opinión el concepto de lo bello obedece a un consenso público y cultural destinado a ser visto y evaluado como único. Dicho concepto lo define así:

Sigue resultando convincente la determinación de lo bello como algo que goza del reconocimiento y de aprobación general... al concepto de lo bello pertenezca el hecho de que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpirar el gozo de representarse a sí mismo... lo bello cierra el abismo abierto entre lo ideal y lo real (Gadamer, 1991:50)

El pensamiento de Gadamer se distancia de la concepción de Danto a partir del concepto de *la no distinción estética*, definida como el sentido propio del juego entre entendimiento e imaginación; en su opinión, la contemplación de la obra de arte se convierte en un juego libre que no traduce ningún concepto y que nos conduce a preguntarnos sobre qué es lo que se construye por vía el juego entre la facultad de creación de imágenes y el entendimiento por conceptos.

Junto a la problemática planteada por la *no distinción estética*, también Gadamer se pregunta sobre la *significatividad propia de la percepción*, en el sentido de ¿qué es lo que se comprende y cómo nos habla la obra de arte?: “A fin de levantar una primera defensa contra toda teoría de la imitación, haríamos bien en recordar que no sólo tenemos esta experiencia estética en presencia del arte, sino también de la naturaleza. Se trata del problema de *lo bello en la naturaleza*” (Gadamer, 1991:81)

Gadamer opina que el concepto de lo bello ha variado por nuestra educación artística y nuestro modo de mirar; en tal sentido cita como ejemplo el juicio estético que se emite en la época de Kant sobre un paisaje; el hombre, acostumbrado a contemplar la naturaleza ordenada de un jardín geométrico, contempla con horror el caos de la naturaleza. Este caos, fue en otra época, reconocido como sublime y como expresión de la belleza de la naturaleza, así más allá de las representaciones se encuentra el significado como esencia del arte.

Gadamer distanciado de la concepción de Danto, asume la idea platónica de lo bello en arte como *evocación* de un orden íntegro posible, dondequiera que

éste se encuentre. La significatividad inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, tendría connotaciones con algo que no se capta de inmediato por la visión y que evocaría ese orden integro en cualquier lugar en que se encuentre; a su parecer, sería entonces la integridad de la obra de arte lo que la haría bella y que le permitiría ser interpretada así a través de todos los períodos históricos, y que respondería bien a la pregunta de qué es lo que constituye la significatividad de lo bello y del arte.

Sobre este particular, Gadamer también se hace la pregunta sobre qué es lo que se expresa en la experiencia de lo bello y en particular en el arte. Gadamer dice que en la concepción idealista de lo bello Hegel la concibe como la apariencia sensible de la idea, en la unidad platónica entre lo bello y lo bueno; así en lo simbólico dice, se daría una paradójica remisión que materializa el significado al que connota: “De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado” (Gadamer, 1991:95)

Gadamer establece relaciones entre el carácter simbólico del arte y el juego como auto-representación. La obra de arte no debe ser una alegoría: “es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir” (Gadamer, 1991:96)

Hasta hace pocos años la belleza constituyó la categoría estética de mayor importancia para la consecución formal de la obra de arte, aún cuando en la evolución de la historia del arte este concepto ha tenido diversas significaciones.

La negación de la belleza como categoría que expresa la significatividad y esencialidad de la obra de arte planteada por los artistas y arquitectos de los movimientos de las vanguardias artísticas del siglo XX, abre un abismo para la comprensión de lo que es arte y de lo que no es arte. La ruptura con la estética clásica ha sido el detonante de esta situación que hunde sus raíces en los planteamientos estéticos de Kant y de Hegel; desde entonces, en la eclosión de la pluralidad de manifestaciones que conforman al arte contemporáneo hace que este no sea la expresión mimética del mundo real, ni imagen de la perfección del hombre o de la naturaleza; por el contrario para su conocimiento, la idea que subyace en el acto creativo ha prevalecido como proceso de reflexión del artista y del que la contempla.

## **Capítulo IV.**

### **Danto: Sobre el Fin del Arte**

Dentro del panorama actual, la tesis de Danto sobre el *fin del arte*, ha constituido un valioso aporte para la comprensión e interpretación de las nuevas expresiones y tendencias del arte; su tesis desde la filosofía del arte queda expuesta en algunos de sus textos, entre los que se cita: "*El fin del arte*", 1984 y *Después del fin del Arte*, de 1997.

En el ensayo "*El fin del arte*", Danto expone su tesis sobre la idea de que en el arte se ha producido un cierre en su desarrollo histórico caracterizado por una inmensa creatividad con un tiempo de duración de seis siglos en Occidente; tiempo este después del cual cualquier nueva manifestación artística ha sido denominada por él carácter posthistórico.

En la investigación que le conduce a su concepción sobre el *fin del arte*, Danto realiza una visión retrospectiva de la historia del arte, que abarca desde el desarrollo de los estilos, la modernidad, posmodernidad o posthistoria. En relación a los cambios de paradigmas operados en el arte, Danto considera que desde finales del siglo diecinueve en éste se producen nuevos niveles de conciencia, que lo conducen, en los años setenta, a una concepción filosófica de sí mismo: "ahora que al menos la visión de una autoconciencia ha sido alcanzada, esa historia ha culminado. Se ha liberado a sí misma de una carga que ahora podrá entregar a los filósofos" (Danto, 1999:37)

Danto, en su interpretación de la evolución del arte acepta la periodización general empleada por los historiadores, entre ellos comparte con Hans Belting la idea de que el *inicio del arte* fue en el año de mil cuatrocientos; del título de la

obra de Belting, que habla del yo antes de la era del yo, marca la diferencia entre la filosofía antigua y la moderna.

En su opinión, al inicio del arte le sigue en la evolución el Renacimiento y luego los demás estilos que definen la historia del arte y que florecen desde el siglo XV al siglo XIX, época en la que concluyen con el Modernismo; luego, dice Danto, a inicios del siglo XX eclosionan los movimientos y tendencias de las vanguardias artísticas definidas por el Cubismo, el Futurismo, el Expresionismo Alemán, el Cubo-futurismo, el Suprematismo Ruso, el Constructivismo Ruso, el Neoplasticismo Holandés, el Dada, y el Surrealismo.

Danto considera que en las vanguardias artísticas y en la modernidad sucede una analogía con la historia del arte. En la antigüedad, dice, la representación del mundo se caracterizaba por la pintura de imágenes de personas, paisajes y eventos históricos, tal como se mostraban ante el ojo; y en la modernidad, aquellas expresiones se dejan de lado y la representación se vuelve central con el arte convertido en su propio tema.

Desde la segunda postguerra, dice Danto, surgen pluralidad de tendencias entre las que se cita al Expresionismo Abstracto Norteamericano, los Happenings, el Pop-Art, el Op-Art, el Conceptualismo, Fluxus, Minimalismo, Arte Povera, Land Art, etc; en su opinión son estos los que representan el período del *arte después del fin del arte*, donde el año de 1964 significa el hito ruptura con la historia y marca la fecha en la que Danto publica *Después del Fin del Arte*.

Dentro de la evolución del arte contemporáneo Danto cree encontrar el principal aporte al arte en la década de los setenta, con la eclosión de la *imagen apropiada*, en ella no existe continuidad estilística entre la vieja y la nueva imagen; sobre ella cita como ejemplo a la arquitectura del Museo Judío en Nueva York, realizado por Kevin Roche en 1992; en él, la imagen total establece diferencias por medio de su significación al: “apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles significación e identidad frescas” (Danto, 1999:37)

Desde la década del setenta se desarrolla el período de la postmodernidad, paralelamente en ella se multiplican las manifestaciones artísticas que se definen como Video Arte, Arquitectura- Arte, Cine, Arte de Género, Grafitti, Comics, y Arte Sonoro, entre otras. La distinción entre lo moderno y lo contemporáneo, dice Danto, se esclareció hacia la década de los ochenta, en la que el término postmoderno sólo llegó a englobar un sector del arte contemporáneo.

Sobre las formas posmodernas Danto hace suya la clasificación de Robert Venturi, en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, de 1966, a través de la identificación en la arquitectura de elementos híbridos, ambiguos, y comprometidos. Pero en lugar de adoptar el término postmoderno para definir al arte contemporáneo prefiere utilizar el de arte poshistórico, caracterizado este por la apropiación de imágenes de los períodos históricos, donde cualquier cosa hecha antes podría ser hecha ahora.

Las diferencias entre arte moderno y arte contemporáneo, dice Danto, estriban en que en el primero algunos movimientos como Dada, actúan en contra

de la institución arte, proclamando la muerte del arte como final. Por el contrario dice, en el arte contemporáneo el artista no se contrapone al pasado sino que dispone de él para su producción como le parezca. El arte contemporáneo, dice, está caracterizado por ser un período de perfecta libertad donde todo está permitido y no existe ya el linde de la historia; en la actualidad cualquier cosa podría ser obra de arte y además no verse las diferencias entre un objeto proveniente de los supermercados, con algo que se le asemeje y se proponga como obra de arte: “si se fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que debe realizarse un giro hacia la filosofía.” (Danto: 1999:35)

El origen del pensamiento sobre el *fin del arte*, dice Danto, consiste en el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte, que Hegel enuncia y que él retoma en su teoría. Danto identifica así al arte con la idea, y en su opinión la obra ya no tiene valor como objeto sino como forma de pensamiento llamada a realizar un proceso de reflexión sobre sí misma. La tesis hegeliana en Danto, considera al arte como una creación del espíritu producida por el hombre como ser pensante: “Ser en sí y para sí, tener capacidad de reflexión, tomarse como objeto del propio pensamiento, y de este modo desarrollarse como actividad reflexiva, es lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace un espíritu” (Hegel, 2003:30)

Danto, basado en Hegel, considera al arte como un proceso de reflexión en donde se representa la idea como lo real y lo verdadero, Así la idea se aleja de la

representación mimética del mundo circundante que durante siglos constituyó la esencia del arte tal como se explica anteriormente. Hegel sostiene que el arte en lugar de presentarse como objeto para la contemplación, debe ser interpretado como espíritu a partir de las reflexiones filosóficas: “Así, las producciones artísticas en que se manifiesta el pensamiento, son del dominio del espíritu, que, al someterlas a un examen reflexivo, satisface una necesidad esencial de su esencia” (Hegel, 2003:25)

En opinión de Danto, el *fin del arte* significa el final de las narrativas maestras del arte tanto de aquella que representa a los estilos del pasado, como a las narrativas de la modernidad. Danto concibe la *muerte del arte* no como conclusión del mismo, sino como superación de este concepto por la filosofía, con lo cual el nuevo arte no ha de representar un tipo de narrativa surgida como producto de su evolución lineal ni como su etapa subsiguiente.

Junto a Danto, el filósofo Hans-Georg Gadamer reivindica el papel de la filosofía para el conocimiento del arte, para lo cual parte de los conceptos antropológicos de: juego, símbolo y fiesta. Pero a diferencia de Danto, que establece rupturas entre el arte de la tradición y el arte de la modernidad, Gadamer establece vinculaciones entre ambos. En su libro *La actualidad de lo bello*, 1991, realiza una crítica a los planteamientos de Hegel sobre *la muerte del arte* o el *carácter de pasado del arte*, sobre los cuales descansan los fundamentos filosóficos de la teoría de Danto.

Gadamer sostiene que Hegel al hablar del *carácter de pasado del arte* se refería al fin de la interpretación imperante en el mundo griego, que identificaba a la obra de arte con la divinidad; superada por los nuevos planteamientos del cristianismo y del humanismo, que no se adecuaban a las formas artísticas griegas y que se manifiestan majestuosamente en el Arte Cristiano.

Junto a Danto, Gadamer coincide en que la comprensión del arte contemporáneo pertenece al ámbito del pensamiento, pero difiere de Danto al interpretar la modernidad como consecuencia de la tradición; crea un puente entre ambas, al ver en la modernidad la huella de la tradición, en expresión simultánea entre pasado y futuro. “La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes” (Gadamer, 1991:42)

También Gadamer, como Danto, asume la concepción kantiana sobre la autonomía del arte que la revolución artística de la modernidad plantea, a partir de la fórmula de Kant sobre el *goce desinteresado* o *goce de lo bello* presente en la obra de arte se aleja de cualquier pretensión funcional o práctica de la obra; y a diferencia de Danto, plantea el retorno a lo bello, acorde con la interpretación kantiana de la *belleza libre*, como experiencia que cumple con el ideal de una satisfacción libre y desinteresada: “eso es el arte: crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas... no hay que separar nunca realmente la determinación del arte como creación del genio y la cogenialidad del receptor. En ambos se da un juego libre” (Gadamer, 1991:64)

En opinión de Gadamer es falso contraponer el arte de la tradición, con el cual se disfruta y el arte contemporáneo con el cual el individuo se ve obligado a participar. El juego entonces sería el llamado a establecer la unificación entre ambas concepciones: “en un juego todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta” (Gadamer, 1991:77)

También el filósofo italiano Umberto Eco, en su libro: *La definición del arte*, 1987, capítulo “*Dos hipótesis sobre la muerte del arte*” expone el problema de la definición general del arte. Eco dice que el tema filosófico de la *muerte del arte* había sido confinado al ámbito de los sistemas estéticos del idealismo dentro de una determinada situación cultural:

En cualquier caso parecía que hablar de muerte del arte implicaba un cuadro sistemático muy concreto, una determinada filosofía del espíritu en sus diversos momentos: puesto que si el arte como forma espiritual muere, deberá surgir alguna otra cosa que el sistema prevea como momento sucesivo, estadio de integración más elevada (Eco,1987:127)

Por el contrario, opina U. Eco, desde hace tiempo, y como consecuencia de la evolución de las poéticas del romanticismo tardío, la idea de la *muerte el arte*, al margen del sistema idealista, aparece en escritos críticos y temas relacionados con el arte contemporáneo. La revisión del concepto de arte en la cultura moderna, y el proceso de autorreflexión de su mismo problema, que plantea el arte contemporáneo: “obliga a registrar el hecho de que, en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la

idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado” (Eco,1987:128)

La *muerte del arte*, dice Eco, indica un acontecimiento histórico de igual importancia que la que se dio en el pasado, entre la Edad Media, el Renacimiento y el Manierismo, contrapuestos estos a la estética del clasicismo, que conduce a la concepción moderna; en su opinión el problema sobre *la muerte del arte*, habría sido investigada por algunos filósofos y críticos contemporáneos, entre los que cita a Dino Formaggio. Ellos, dice, han estudiado el tema de la muerte del arte como principio metodológico que invalida filosóficamente las definiciones de arte dadas por la estética.

Eco en “*La muerte del arte*”, se pregunta sobre si en el arte contemporáneo el modo de hacer de la obra, resulta más importante que la realización de la misma; es decir sobre sí el proceso de su realización tiene mayor importancia que el objeto como obra de arte terminada, cita como ejemplo al arte moderno, donde el problema de la poética está por encima del problema de la obra de arte. También Eco, como Danto, concibe la muerte del arte en el sentido hegeliano que la define como cambio de paradigma, que supera al arte de la tradición o del pasado inmediato; y su devenir como, empleando sus palabras, *la adquisición de posiciones de cada vez mayor autoconciencia crítica*.

Eco piensa que en el arte contemporáneo se dan dos manifestaciones que se excluían entre sí pero que ambas representan el momento cultural e histórico en el cual surgen; por un lado, se presenta el arte de vanguardia y por otro, el arte

político. A su parecer ambos tipos de arte, los dos heterónomos son validos, por un lado como reflexión filosófico-crítica, y por otro lado como intención política; estas concepciones, dice, hunden sus raíces en otras épocas históricas, donde las operaciones artísticas: “lejos de subsistir autónomamente y dirigidas a sí mismas, se han especificado en direcciones semejantes (Eco, 1987: 260)

La segunda hipótesis de Eco sobre la muerte del arte se refiere a “*la recuperación del valor estético de la obra*”, y una vez más refiriéndose al arte contemporáneo, dice que en la percepción de sus obras no se trata de la obtención de un *placer estético*, de carácter emotivo e intuitivo, sino del *placer de carácter intelectual*. La condición necesaria para la operación crítica del arte actual, dice Eco, establece como prioridad el conocimiento de las poéticas enunciadas en la obra de arte y en la determinación de las intenciones que ella expresa: “¿Merecerá todavía la pena hablar, no digo yo de obra bella o fea, sino incluso de obra conseguida...en la medida en que dicha obra ha sabido expresar el problema de poética que pretendía de hecho resolver? (Eco,1987:254)

Por otra parte el pensamiento filosófico de Walter Benjamin en “*La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*”, de 1936, es fundamental para el conocimiento del tema del *fin del arte* o de *la muerte del arte* sobre el que Danto construye su teoría. A partir de la reivindicación de la técnica como generadora de nuevas formas artísticas, como la fotografía y el cine, se opone a la pintura y demás géneros artísticos de la tradición, considerados por él de carácter cultural; en sus planteamientos intenta demostrar que el arte del pasado, con su carácter de unicidad, ha dejado de tener vigencia en la sociedad de la cultura de masas

donde la reproductibilidad técnica facilita la divulgación y recepción de la obra en todos los estratos sociales.

Benjamin es de opinión que el arte contemporáneo, la reproductibilidad técnica hace que se atrofie el *aura* o esencia espiritual de la obra de arte. Su significación es esencial y supera a lo artístico, la técnica reproductiva, dice: “desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin: 1982:22)

Benjamin considera que el valor exhibitivo de la obra de arte es de mayor importancia que su valor cultural, cree que sin embargo, éste último ha sido perpetuado en el presente por el retrato fotográfico. El filósofo alemán opina que la recepción de las obras tradicionales con el público son de carácter retrograda, en cambio es progresiva en la arquitectura, el cine y la fotografía; aún cuando los museos creen estrategias para la masificación de la pintura, dice, el público no está preparado para su recepción.

Sobre la pintura cree que esta no puede ofrecer representaciones simultáneas y colectivas, lo que por el contrario sí logran la arquitectura y el cine. Dos categorías contrapuestas caracterizan según Benjamin al arte académico y al arte contemporáneo, la primera de ellas, dice, *el recogimiento* hace que quien la mira profundice en ella; la otra, la *disipación*, característica del cine y de la arquitectura, permite la participación masiva: “El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa”(Benjamin:1982:55)

También igual que Danto, el teórico italiano Gianni Vattimo desde la metafísica, parte de la reinterpretación de la concepción hegeliana de la *muerte del arte*; pero a diferencia de Danto que la concibe como el fin de las narrativas tradicionales y como eclosión de las tendencias que constituyen la pluralidad del arte contemporáneo, Vattimo lo concibe como su fin u ocaso y estetización de la existencia:

*La muerte del arte* significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión de los medios de comunicación de masas (Vattimo,1987:53)

El pensamiento de Gianni Vattimo sobre la *muerte del arte*, hunde sus raíces en la filosofía de Walter Benjamin y de Theodor Adorno, en relación con la reivindicación del valor de la técnica en el arte. Sobre la idea expuesta por W. Benjamin en *La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica*, Vattimo concluye que la técnica produce nuevas formas de arte, tales como la fotografía y el cine, en las cuales la reproductividad es constitutiva y resuelta en una sociedad de masas:

Las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas, y por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista) (Vattimo,1987:52)

La *muerte del arte*, opina Vattimo, corresponde a la existencia en la sociedad de la cultura de masas, como estetización de la vida, y reivindicación del concepto de belleza por los medios de comunicación de masas, estos: “No son

medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes” (Vattimo, 1987:52)

Vattimo coincide con Danto al considerar el importante rol de ruptura estética provocada por las vanguardias históricas, en contraposición con la estética tradicional y por la negación de estas hacia las antiguas instituciones representadas por el museo, las galerías de arte, la sala de conciertos, el teatro, etc. También como aquel, sostiene la tesis de continuidad del arte tradicional al que considera que se da en paralelo con las expresiones artísticas del arte contemporáneo. Pero en la tesis de Danto, el arte del pasado reaparece hoy en forma de apropiación de imágenes provenientes del repertorio formal de los maestros; Vattimo, en cambio, cree en la continuidad del arte institucionalizado en los museos, galerías, etc.; en su opinión esta es una tendencia que se da en paralelo con la *muerte del arte* a partir de los fenómenos de la *utopía de la reintegración*:

Como estetización de la cultura de masas, como suicidio y silencio del arte auténtico; no hay que olvidar que junto a estos fenómenos hay otros que representan la- en muchos aspectos sorprendente- supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional... Frente a los fenómenos de *la muerte del arte*, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan obras en el sentido tradicional, institucional (Vattimo, 1987:54)

Vattimo es de opinión que el hecho de la permanencia del arte del pasado en las formas del arte actual se debe a que en él se dan los tres aspectos

considerados por él en la *muerte del arte*: como utopía, como Kitsch y como silencio.

La discusión sobre el tema del fin del arte se mantiene vigente en el discurso filosófico y crítico que intenta dar respuesta al arte en una época dominada por la sociedad de masas. Entenderlo como final de las narrativas tradicionales del arte, como acceso a su verdadera conciencia en la filosofía, como principio metodológico que invalida las definiciones de la estética, como autoconciencia crítica, como recuperación de su valor estético, como recogimiento y disipación, o como estetización de la vía, todas ellas manifiestan la crisis del arte actual en su dialéctica con la estética tradicional; así como la necesidad de redefinición de sus fundamentos que proporcionen las bases conceptuales para su interpretación crítica.

## CONCLUSIONES.

Danto en el Capítulo I, es de opinión de que cualquier cosa puede ser arte y que este es superado como objeto por la filosofía, por lo que resulta imposible definir y distinguir lo que es arte de lo que no lo es. De lo anterior expuesto se concluye que Danto, al considerar que la idea constituye la esencia y el significado de la obra está anteponiendo sobre esta a la reflexión, como un nivel más alto que el objeto, dando lugar a que el concepto de obra de arte se desvanezca para ingresar como idea o pensamiento en el ámbito de la filosofía; así el objeto artístico más que destinado al goce estético, como sucedía en la tradición, se presenta como un enigma destinado a la autoreflexión del artista creador y de quien lo contempla, pudiendo además no existir como objeto.

Ante el contenido del párrafo anterior no queda más que expresar el desacuerdo de lo allí expresado por Danto, al considerar que el arte no puede ser cualquier cosa o cualquier objeto. Por ejemplo en un curso de arte, si un estudiante se presenta con un globo de vidrio conteniendo el aire de la ciudad, esto no quiere decir que dicho objeto sea arte, equiparable con el globo de aire de Paris, de Marcel Duchamp. Para ser arte se haría necesario crear un consenso que lo legitime como tal, con base en la significación y calidad del objeto que se presenta como obra de arte, interpretada a su vez como arte por medio de los códigos socio culturales de quienes ejerzan el juicio crítico; teniendo presente que la obra de arte no puede nunca ser superada por otra disciplina como la filosofía, sino que ésta pueda ser empleada como instrumento metodológico para su interpretación.

Quién esto escribe considera además, que contrariamente a la concepción de arte antes explicada en el pensamiento de Danto, las teorías del filósofo alemán Georg Gadamer resultan esclarecedoras para el conocimiento del arte contemporáneo. Al igual que Danto, Gadamer parte de la reflexión sobre la obra de arte, pero en él la idea no se diluye en la filosofía, sino que plantea una relación dialéctica entre obra de arte, quién la crea y quién la observa, a partir de las categorías antropológicas de fiesta, juego y significado.

Sobre el Capítulo II se concluye que, tanto las vanguardias artísticas como la arquitectura moderna aun en su ruptura con las normativas tradicionales tenían como idea subyacente, en el pensamiento de artistas y arquitectos, la creación de nuevos lenguajes plásticos. En éste período histórico, junto a la búsqueda de nuevos principios estéticos, el arte como praxis vital (Bürger, 1987) y el arte como reforma social, constituyen los principios éticos sobre los que se produce la forma.

También se concluye en este capítulo que la explicación historiográfica y crítica sobre los movimientos de las vanguardias artísticas y de la arquitectura moderna realizada hasta el momento, no permite alcanzar un conocimiento sobre los aspectos teóricos y conceptuales sobre los que aquellas se fundamentan. El problema radica en que la historiografía y la crítica han sido realizadas desde posiciones especializadas, que las delimitan al estudio de grupos nacionales, centradas para su explicación en las categorías estéticas de la técnica, el espacio, la función, así como en interpretaciones sociológicas y psicológicas, o sobre descripciones de obras y narraciones sobre artistas y arquitectos.

Se concluye aquí que en las expresiones artísticas y arquitectónicas de este período existen vinculaciones entre sí, y entre estas y el pensamiento filosófico imperante en el momento. De cuyas interacciones, como en una malla, se detecta la teoría subyacente y común entre ellas a la cual se denomina paradigma, presente en cuatro categorías: la Reducción Formal, la Cuatridimensionalidad Espacial, los Juegos de Lenguajes y la Estética de la Máquina. Del estudio de la producción teórica, textos, panfletos, programas y manifiestos, realizados por los artistas y arquitectos de estos movimientos, se concluye que las categorías estéticas de forma, espacio, lenguaje y significado, son las variables que permiten medir el cambio experimentado en el arte y en la arquitectura contemporánea con aquellas otras sobre las que se fundamenta la tradición.

La particularidad de la conclusión resultante del estudio de la obra de algunos artistas y arquitectos puede generalizarse como criterio universal a partir de la siguiente demostración: primera proposición: todos los integrantes de los movimientos de las vanguardias artísticas, se fundamentan para su consecución formal en sus teorías estéticas, programas, textos, panfletos y manifiestos, así como en el pensamiento científico y filosófico imperante en ese momento; segunda proposición: los artistas y arquitectos aquí estudiados, se fundamentan para su consecución formal en sus teorías estéticas, programas, textos, panfletos y manifiestos, así como en el pensamiento científico y filosófico de la época dando lugar a cuatro paradigmas; de donde se infiere, como conclusión, que todos los artistas y arquitectos de los movimientos de las vanguardias artísticas se fundamentan para su consecución formal en sus teorías estéticas, programas,

textos, panfletos y manifiestos así como en el pensamiento científico y filosófico imperante en ese momento, como exponentes también de los cuatro paradigmas explicados en esta investigación.

En el Capítulo III, Danto expone sus ideas en torno al tema de la belleza en el arte, a la cual considera innecesaria para la significación de su esencia; por lo cual sostiene que algo puede ser arte sin ser bello ya que cualquier objeto podría ser interpretado como arte. A nuestro parecer se concluye que el tema de la belleza ha sido universal y consensualmente considerada como la verdadera expresión del arte, su reivindicación en algunas obras del arte actual es sintomática del rescate de una antigua concepción que se mantiene viva.

También Danto en este capítulo, al justificar las diferencias conceptuales existentes entre algunas obras de arte, pertenecientes unas a las artes visuales y otras a la literatura, realiza una clasificación enrevesada sobre la significación de la belleza; interpretada arbitrariamente por él como belleza esencial a su significado, belleza secundaria de la obra, belleza interior, belleza externa, belleza como consuelo y goce, belleza natural, belleza artística y belleza del Tercer Reino; por el contrario a dicha concepción dantiana de la belleza, en esta investigación partimos de la idea hegeliana que interpreta a la belleza como: lo bello en sí, lo bello en la naturaleza y del ideal de la belleza, claramente explicados por el filósofo alemán en sus *Lecciones sobre Estética*.

Aquí se parte además de la idea hegeliana de que la obra de arte, siguiendo el pensamiento de Arthur Danto y de Georg Gadamer, debe expresar la

idea y el pensamiento sobre el cual se concretiza la forma; pero en lugar de que esta se traspase al ámbito de la filosofía se hace necesaria la existencia del objeto para su comprensión. Por otra parte nos distanciamos del pensamiento de Danto y de otros críticos de arte que consideran como manifestaciones del arte a las tendencias denominadas por ellos, arte abyecto y arte perverso. En tal sentido, se parte de la idea de que estas expresiones se ubican en otro ámbito perteneciente a la política como crítica social, que tiene un ejemplo en las formas del Realismo social, como medio de persuasión masiva dirigidas hacia la reivindicación o no de una ideología.

Se concluye que el arte contemporáneo puede ser bello, feo, sublime, significativo, lúdico, etc., y que la idea subyacente en él hace posible su conocimiento como reflexión filosófica del artista y de quién la interpreta; pero en todo momento la libertad de creación del hegeliano *espíritu libre*, debería obedecer a parámetros sobre el arte consensualmente establecidos; en los cuales la existencia optativa de la belleza sería, siguiendo la concepción de Gadamer, *la evocación de un orden integro en cualquier parte que se halle*.

En el Capítulo IV se estudia el tema sobre el fin del arte en el pensamiento filosófico de Danto y de otros filósofos contemporáneos. La problemática en cuestión surge debido a los cambios experimentados en la esfera del arte desde la producción de las vanguardias artísticas del siglo XX, a la eclosión de pluralidad de tendencias en la actualidad; todas ellas caracterizadas por su rol de ruptura con la estética tradicional que se fundamentaba en la categoría de la mimesis.

Los filósofos que han estudiado la problemática del *fin del arte* han tenido presente el importante papel que ejerce la sociedad y sus avances técnicos y tecnológicos para la consecución formal del arte y de la arquitectura. Entre ellos, Danto considera que el *fin del arte* es consecuencia del fin de la historia del arte y de las narrativas tradicionales del arte que en forma de una nueva conciencia crítica son superadas por la filosofía; Gadamer junto a Hegel la interpreta como ruptura con la visión de arte imperante en el mundo griego, pero como evolución del arte desde el Renacimiento a nuestros días. Por su parte Umberto Eco sostiene que la *muerte del arte* es un principio metodológico que deja atrás las definiciones tradicionales de la estética, este a su vez se pregunta sobre sí en arte es de mayor importancia el proceso que conduce a la obra de arte o el propio objeto artístico; la *muerte del arte*, en su opinión, se comprendería como la búsqueda de la autoconciencia crítica y la recuperación del valor estético de la obra.

En la concepción de W. Benjamin la *muerte del arte* se interpreta como ruptura con el arte tradicional consecuencia de la reproductibilidad técnica, la que a su vez sería la causa de la atrofia del aura que caracterizaba en el pasado a la obra de arte; y que es superada en la época contemporánea por el cine y la arquitectura como formas de recepción masivas, en las que la categoría de la disipación se opondría a la de recogimiento presente en la pintura tradicional.

Finalmente Gianni Vattimo considera que el fin del arte es un hecho consumado, y que este ha sido superado por la existencia rescata y reintegrada en una forma general de estetización de la vida que refleja la sociedad de masas.

En los mencionados filósofos la *muerte del arte* o *fin del arte* es sintomática de la crisis del arte, en una época en que ha dejado de tener vigencia la concepción que se tenía en el pasado sobre el mundo y sobre el papel de sus instituciones. Es evidente que la pluralidad de tendencias artísticas que eclosionan desde la primera mitad del siglo XX a la actualidad, han abierto el compás sobre lo que anteriormente se entendía como arte; pero la crisis surgida en la definición sobre lo que es arte y lo que no lo es hace urgente su revisión, la que de alguna manera ha sido una de las motivaciones para realizar la presente investigación.

## **Síntesis para la exposición oral y pública de la Defensa de Tesis:**

1-Danto es de opinión que en la Historia del Arte, existen tres periodizaciones definidas: la primera, por una antes de la era del arte donde la obra tiene valor cultural; otra, la época histórica o *era del arte*, caracterizada por la existencia del artista y de los estilos, que data del año 1400 d.C. y concluye en las vanguardias artísticas y finalmente la época Posthistórica o arte *después del fin del arte*, que comienza en el año de 1964, caracterizada por la conciencia de la obra de arte como proceso de reflexión. Así el arte adquiere carácter sincrónico y plural desde la eclosión de las vanguardias norteamericanas del Pop-Art y el Expresionismo abstracto.

Danto emplea aquí una periodización semejante a la planteada por Hans Belting y que a su vez es asumida, de manera casi generalizada, por la historiografía y por la crítica de arte, en el que a cada período histórico le sucede otro. De forma concluyente Danto considera que el Pop-Art a partir de la exposición de Andy Warhol realizada en 1964 planteó la ruptura con la antigua concepción del arte; sin embargo en respuesta a dicha afirmación, y al realizar una visión retrospectiva de las vanguardias artísticas del siglo XX, puede afirmarse que ellas ya la habían producido, por ejemplo a partir de la exposición del urinario “Fuente”, de Marcel Duchamp.

2-Para la determinación de sus planteamientos teóricos Danto parte del estudio del arte norteamericano que abarca la producción que se desarrolla desde la década de los sesenta a los ochenta, a la cual denomina arte contemporáneo

o arte Posthistórico. Para tal fin, centra su interés en la interpretación crítica de las expresiones de la pintura y de la escultura, cuyos principios estéticos considera ampliados al arte en general.

El concepto de arte contemporáneo en Danto, empleado para definir la producción artística de aquella periodización, y cuyo paradigma dice que es el collage, conduce a la pregunta de si aún este concepto está vigente para incluir en él la producción artística que se desarrolla desde el período de la posmodernidad a la actualidad; por lo que la aparición de una pluralidad de tendencias artísticas, el empleo de nuevas categorías estéticas, la reivindicación de formas provenientes de la tradición, la eclosión de nuevos medios como el video arte y el arte digital, entre otros, hacen más apropiada su definición, no como arte contemporáneo sino como arte actual.

3-Danto plantea la Teoría sobre el *Fin del Arte*, no en el sentido literal de una muerte o terminación del arte, esta idea hunde sus raíces en el pensamiento filosófico de Hegel, interpretado por el filósofo alemán como fin de la Historia y como identidad del arte a través de la filosofía; así según Danto, la Historia del Arte se transforma en Filosofía del Arte, como conciencia cambiante de esa historia. El *fin del arte*, es interpretado por él como “acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte” (Danto, 1999:52), final de las narrativas tradicionales que dieron lugar al arte del pasado y representaron a los estilos; cuya ruptura fue llevada a cabo por las vanguardias artísticas y por el arte norteamericano desde la Segunda Postguerra; época durante la cual dice, “*se pone de manifiesto que todo*

*es posible como arte... cualquier cosa puede ser una obra de arte*" (Danto: 2005:27,55)

Danto concibe el fin del arte como el nacimiento de un cierto tipo de autoconciencia, que él interpreta como un giro desde la experiencia sensible a la filosofía. Piensa, que sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podría ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente en arte; sin embargo a esta idea habría que contraponerle la experiencia, que demuestra que desde la antigüedad el pensamiento filosófico ha dado explicación del arte, desde Platón a Aristóteles, a San Agustín, Kant, Hegel, etc.

4-La teoría del modelo de los significados encarnados de Danto, la plantea como respuesta a la investigación sobre la obra de arte como representación de significados y al modo en que éste se encarna en el objeto material. En este punto Danto se fundamenta en la interpretación filosófica y en la crítica semiológica, muy de moda en que en aquella época, como superación de las explicaciones tradicionales de arte que la formulaban a través de la crítica canónica, descriptiva, sociológica, psicológica, etc. Así, Danto parte de un procedimiento reflexivo, que busca conocer el pensamiento que subyace en la obra, fundamentado para ello en la interpretación de los contenidos temáticos, de su organización y su relación con el contexto histórico en el que surge la obra y se ubica el espectador.

En los duplos, Danto hace énfasis en la representación, es de opinión que la obra de arte debe significar algo que logre especificar su identidad, y que le permita "distinguir como arte algo que se asemeje tan profundamente a algo que

no es arte en absoluto” (Danto, 2005:16) Por su aporte a la concepción contemporánea del arte es interesante el planteamiento de Danto sobre los *duplos*, empleados para referirse a dos objetos semejantes, uno de los cuales es arte y el otro no. Sobre ellos cita como ejemplos algunas manifestaciones de Fluxus, Pop-Art, Minimalismo y Conceptualismo. En este último, el objeto ya no es importante para su concepción artística, sino la reflexión filosófica que se realiza en torno a él. El ejemplo paradigmático que lo conduce a plantear esta teoría, lo constituye la famosa pregunta realizada por él, al contemplar la Caja de Brillo de Andy Warhol: “¿Qué es lo que ha hecho posible que algo se convierta en obra de arte en determinado momento histórico sin que hasta entonces hubiera podido aspirar a ese mismo estatus?” (Danto, 2005:16). La respuesta cree encontrarla en algo que es externo al arte, así considera que uno de los principales aportes del arte contemporáneo lo constituye la aparición de la imagen apropiada, a cuya significación e identidad establecida, se le cambia por una nueva significación.

5- En sus planteamientos teóricos Danto se distancia de la concepción aristotélica que concibe al arte como representación o imitación del mundo, de esta manera, la propuesta de Danto sobre la muerte del arte como final de las narrativas maestras parece quedar sin efecto en algunas propuestas o tendencias del arte actual; de tal forma podemos observar el retorno de las representaciones miméticas del mundo circundante tanto en el video arte, arte digital, fotografía y cine, como en tendencias tradicionales: escultura y pintura. Sin embargo coincide con el pensamiento de Aristóteles en cuanto a la naturaleza plural del arte, que el filósofo griego ejemplificaba con la poesía ditirámica, la tragedia y la comedia;

pluralidad esta que aparece, por ejemplo en los happenings, donde el artista interrelaciona la acción corporal, con la música, la pintura y la danza; en muchos de los cuales el espectador percibe el goce estético.

6- Danto es de la opinión de que para que exista arte no es necesario que este sea bello, por el contrario dice que en algunas manifestaciones del arte contemporáneo pueden ser identificadas junto a la categoría de lo bello, otras categorías estéticas tales como lo feo, perverso, abyecto, sublime y lo lúdico. Las mismas, junto con el retorno de la exiliada belleza y sus nuevas interpretaciones, son válidas en las expresiones del arte actual, presentes como categorías esenciales de la obra; la existencia de esa pluralidad de formas en el arte actual hace que sea imposible el surgimiento de una definición única y homogénea del concepto de arte.

7- Danto rompe con la visión de museo y de galería, no acepta su concepción “como tesorium de belleza, ni como un santuario de formas espirituales”, destinados tradicionalmente a exhibir en sus salas las obras realizadas por los artistas; también rechaza el papel de este como mediador ante el público para reafirmar la autoridad del artista, asumiendo la figura de un juez que decide sobre lo qué es arte, quién es artista y quién no lo es. Danto considera que la pluralidad del arte contemporáneo impide captarlo en una única dimensión en el museo y que por lo tanto se debe renunciar a la teoría que antiguamente lo sustentó; y en su lugar dice que el museo debe adecuarse al arte después del fin del arte o arte posthistórico, de múltiples expresiones y tendencias.

## Bibliografía (Fuentes Primarias)

-Danto, A. (1989). *Historia y Narración*. Barcelona: Colección del Pensamiento Contemporáneo Paidós

\_\_\_\_\_ (1991). "Past Masters and Post Moderns: Cindy Sherman's History Portraits". En: *Cindy Sherman History Portraits*. New York: Rizzoli.

\_\_\_\_\_ (1994). *Critical Essays and Aesthetic Meditations*. The Noonday Press New York.

\_\_\_\_\_ (1999). *Después del Fin del Arte (El arte contemporáneo y el linde de la historia)*. Barcelona: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (1999). *El Cuerpo-El Problema del Cuerpo*. Editorial Síntesis. Madrid: España.

\_\_\_\_\_ (2002). *La transfiguración del lugar común (Una filosofía del arte)*. Barcelona: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (2002). "La Idea de Obra Maestra en el Arte Contemporáneo". En: AAVV, *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Editorial Crítica.

\_\_\_\_\_ (2003). *Más allá de la Caja Brillo (Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica)*. Madrid: Ediciones Akal.

\_\_\_\_\_ (2003). *La Madona del Futuro (Ensayos en un mundo del arte plural)*. Barcelona: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (2005). *El abuso de la belleza (La estética y el concepto de arte)*. Barcelona: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (2005). *La Distancia entre el Arte actual y la Vida*. Ediciones Fundación ICO. Madrid: España.

\_\_\_\_\_ (1995). "El final del arte". Recuperado el 06 de abril de 2007, de <http://www.temakel.com/textfildanto.htm>.

\_\_\_\_\_ (1999). "A Baffling Image" Recuperado el 05 de abril de 2007 de <http://www.syndicaat.org/soh/book/ad.html>.

## **-Artículos electrónicos de Arthur Danto.**

-A Mannerist in Madrid (April 16, 2007). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Le Hers (February 12, 2007). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Surface Appead (January 29, 2007). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-The Body in Pain (November 27, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Stargazer (September 25, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-All About Eva (July 17, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-I'll Be Your Mirror (May 1, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Soul Eyes (February 6, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Live Flesh (January 23, 2006). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

- The American Sublime (September 19, 2005). Recuperado el 05 de abril de 2007 de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- The Optical Unconscious (June 6, 2005). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- American Graffiti (March 21, 2005). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- When Seeing was Believing (March 7, 2005). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- The Rebirth of the Modern: MOMA 2005 (January 31, 2005). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- A Tribe Called Quest: Lee Bontecou (September 27, 2004). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- Body and Soul: Amedeo Modigliani (July 19, 2004). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- Artist Without Borders (May 31, 2004). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- The Kids Are Alright: Whitney Bienal 2004 (May 17, 2004). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.
- Visions of the Sublime: El Greco (December 1, 2003). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Paint It Black: Kazimir Malevich (August 18, 2003). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Southern Man (June 16, 2003). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-The Anatomy Lesson (May 5, 2003). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Reading Leonardo (April 7, 2003). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-The Feminine Mystique (November 25, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-The Art of 9 /11 (September 23, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Barnett Newman and the Heroic Sublime (June 17, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-What Are They Reading (May20, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-History in a Blur (May 13, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Age of Innocence (January 7, 2002). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Sculping the Soul (December 3, 2001). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Art & The Towering Sadness (November 12, 2001). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Drawing for Projection (July 16, 2001). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Beauty and Beastly (April 23, 2001). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Life in Fluxus (December 18, 2000). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-MOMA: What's in a Name (July 17, 2000). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Art of the Free and Brave (May 8, 2000). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Touched by an Angel (April 17, 2000). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Of the Time and the Artist (June 7, 1999). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

-Degas in Vegas (March 1, 1999). Recuperado el 05 de abril de 2007, de <http://www.thenation.com/doc/20050919/danto>.

## **-Bibliografía Complementaria**

-AAVV. (1973). *Arquitectura historia y teoría de los signos (El Symposium de Castelldefels)*. Barcelona, España: Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares

-Abbagnano, N. (1961). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

-Adorno, Th. (1971). *Teoría Estética*. Madrid, España: Taurus Ediciones.

-Aristóteles (1998). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.

-American Psychological Association. (2002). *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association* (2ª.ed.).México: adaptado al español por Editorial El Manual Moderno.

-Bachelard, G. (1987). *La Formación del Espíritu Científico*. México: Siglo XXI.

-Benjamín, W. (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Madrid, España: Taurus Ediciones.

-Buck-Morss, S. (1995). “El mundo de ensueños de la cultura de masas”. En: *Dialéctica de la mirada (Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes)*. Madrid, España: Visor.

-Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, España: Ediciones Península.

- Calinescu, M. (1991). ***Cinco caras de la modernidad***. Madrid, España: Editorial Técnos.
- Cauquelin, A. (1989). ***Les Theories de l'art***. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chalumeau, J.L. (1991). ***Lectures de L'Art***. Paris: Editions du Chêne.
- Chipp, H. (1995). ***Teorías del arte contemporáneo***. Madrid: Ediciones Akal.
- Deaño, A. (1996). "Aventuras de Lewis Carroll en el país de la Lógica". En: ***Lewis Carroll, El Juego de la Lógica***. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Eco, U. (1985). ***La definición del arte***. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Einstein, C. (2008). ***El arte como Revuelta***. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933). Madrid: España. Editorial lampreave y Millán.
- Einstein, A. (1961). "Sobre la Teoría Especial y la Teoría General de la de la Relatividad". En: AAVV: ***La Teoría de la Relatividad***. Madrid, España: Alianza Editorial, 1986.
- Fellmann, F. (1984). ***Fenomenología y Expresionismo***. Barcelona, España: Editorial Alfa.
- Foster, H. (2001). ***El Retorno de lo real***. Madrid, España: Ediciones Akal.

-Foster, H. (2008). **Belleza Compulsiva**. Adriana Hidalgo editora. Córdoba, Argentina.

-Gadamer, H. G. (1991). **La actualidad de lo bello**. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Gorner, P. (2001). "Husserl, Edmund". En: AAVV, **Cien filósofos del siglo XX**. México: Editorial Diana, 2001.

-Guash, A. M. (2001). **El Arte último del siglo XX**. Editorial Alianza Forma. Madrid, España.

-Habermas, J. (1989). **El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)**. Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

-Hegel, G. W. F. (1979). **Introducción a la Estética**. Barcelona, España: Ediciones Península.

-Hegel, G. W. F. (2003). **Lecciones sobre la Estética**. Madrid, España: Ediciones Mestas.

-Hegel, G. W. F. (1990). **Fenomenología del Espíritu**. Fondo de Cultura Económica: México.

-Heidegger, M. (2001) **Arte y Poesía**. México. Fondo de Cultura Económica.

-Husserl, E. (1982). **La Idea de la Fenomenología**. México, Fondo de Cultura Económica.

- Husserl, E. (1985). ***Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una filosofía Fenomenológica***. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, M. (1977). "Contra la muerte del arte" En: ***Theodor Adorno, arte, ideología y teoría del arte***. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Kant I. (1981). ***Crítica del Juicio***. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Krauss, R. (1996). ***La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos***. Madrid, España: Alianza Forma.
- Kuhn, T.S. (1995). ***La Estructura de las Revoluciones Científicas***. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kuspit, D. (2006). ***El fin del arte***. Madrid, España: Akal.
- Montaner, J. M. (1999). ***Arquitectura y Crítica***. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Kuspit, D. (2006). ***Arte Digital y Videoarte Transgrediendo los límites de la representación***. Ediciones Pensamiento. Madrid, España.
- Leitner, B. (1973). ***The Architecture of Ludwig Wittgenstein- Die Architektur von Ludwig Wittgenstein***. Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, co-published by Studio International Publications Ltd, London.
- Mounce, H.O. (1993). ***Introducción al Tractatus de Wittgenstein***. Madrid, España: Editorial Técnos.

- Riu, F. (1966). **Ontología del siglo XX**. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Rubert de Ventos, X. (1973). **Teoría de la Sensibilidad**. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Todorov. Tz. (1981). **Crítica de la crítica**. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Van de Ven, C. (1981). **El Espacio en Arquitectura**. Madrid, España: Cátedra.
- Venturi, L. (1979). **Historia de la Crítica de Arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Vattimo, G. (1987). "Muerte o crepúsculo del arte". En: **El fin de la Modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)**. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Wittgenstein, L. (1985). **Investigaciones Filosóficas**, Barcelona-España; México: Ediciones de la UNAM.
- Wittgenstein, L. (2002). **Tractatus Lógico-Philosophicus**. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Wölffling, H. (1988). **Reflexiones sobre la Historia del Arte**. Barcelona, España: Ediciones Península.

## Tesis de Grado

-Alcaraz León, María (2006) *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. Tesis de grado no publicada. Universidad de Murcia, España. Departamento / Instituto de Filosofía. Bajada de Internet el día 12 de marzo de 2009 a las 15h46m.

<http://www.tesisenred.net/TDR-1102106-101124>

# INDICE

	Página
• RESUMEN.....	1
• INTRODUCCIÓN.....	5
• <b>CAPÍTULO I.</b>	
<i>DANTO SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE.....</i>	<i>14</i>
• <b>CAPÍTULO II.</b>	
<i>NUEVOS CONCEPTOS DE ARTE EN LAS VANGUARDIAS</i>	
<i>ARTISTICAS DEL SIGLO XX.....</i>	<i>31</i>
<b>II.1. Primer Paradigma: La Reducción Formal</b>	
II.1.1. El problema de la Reducción en el pensamiento filosófico de Husserl.....	34
II.1. 2.Sobre la influencia o paralelos existentes entre la Fenomenología de Husserl con la concepción formal de las Vanguardias Artísticas.....	36

<b>II.2. Segundo Paradigma: La Cuatridimensionalidad</b>	
<b>Espacial.....</b>	<b>39</b>
II.2. 1.El problema del espacio en el pensamiento científico y filosófico.....	40
II.2.2. Influencias o paralelos entre la ciencia y la concepción espacial de las Vanguardias Artísticas y de la Arquitectura Moderna.....	44
<b>II.3. Tercer Paradigma: La Estética de la Máquina.....</b>	<b>46</b>
II.3. 1. El Problema de la Técnica en el pensamiento filosófico.....	47
II.3. 2. Sobre la influencia de la Estética de la Máquina en la concepción de las Vanguardias Artísticas y de la Arquitectura Moderna.....	49
<b>II.4. Cuarto Paradigma: Los Juegos de Lenguajes.....</b>	<b>50</b>
II.4. 1. El Problema del Lenguaje en el pensamiento filosófico.....	51

II.4.2. La Influencia del Lenguaje en la concepción formal de las Vanguardias Artísticas y de la Arquitectura Moderna.....53

II.4.3. La Analogía moral en la arquitectura de Ludwig Wittgenstein.....54

• **CAPÍTULO III.**

*DANTO SOBRE LA BELLEZA, LO SUBLIME Y EL SIGNIFICADO, EN LAS REPRESENTACIONES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.....59*

• **CAPÍTULO IV.**

*DANTO.SOBRE EL FIN DEL ARTE.....75*

- **CONCLUSIONES.....89**
  
- **SÍNTESIS PARA LA EXPOSICIÓN ORAL Y PÚBLICA  
DE LA DEFENSA DE TESIS.....96**
  
- **BIBLIOGRAFÍA.....101**
  - Fuentes Primarias.....101
  - Artículos electrónicos de Danto.....103
  - Fuentes Secundarias.....107
  - Tesis de Grado.....112